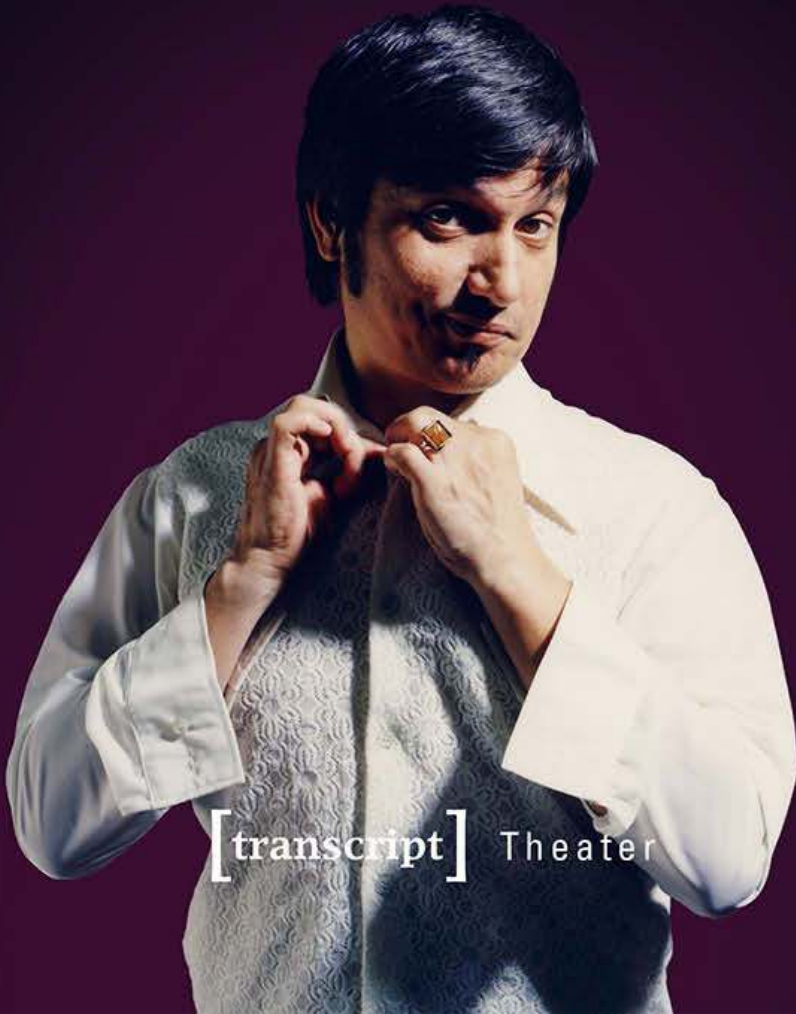


Erol M. Boran

DIE GESCHICHTE DES TÜRKISCH-DEUTSCHEN THEATERS UND KABARETTS

Vier Jahrzehnte Migrantenbühne
in der Bundesrepublik (1961–2004)



[transcript] Theater

Erol M. Boran

Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett

Editorial

Die deutschsprachige Theaterwissenschaft hat sich in jüngerer Zeit vor allem als Ort der Rezeption und Etablierung kulturwissenschaftlicher Programme verdient gemacht. In diesem Kontext sind zentrale kulturtheoretische Innovationen entstanden bzw. vertieft worden - etwa die Theorie der Performativität. Die Reihe **Theater** zielt insbesondere auf solche avancierten theaterwissenschaftlichen Studien, die die Erforschung des modernen Theaters in den Kontext innovativer Kulturanalyse stellen.

Erol M. Boran ist Associate Professor am Department of Germanic Languages and Literatures an der University of Toronto. Er lehrt deutsche Literatur und Kultur mit dem Schwerpunkt Migrant*innentheater.

Erol M. Boran

Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarettts

Vier Jahrzehnte Migrantentbühne
in der Bundesrepublik (1961-2004)

[transcript]

Diese Studie wurde 2004 als Dissertation an der Ohio State University unter Betreuung von Professor Nina Berman eingereicht (© TX 6-041-990).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Erol M. Boran

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Muhsin Omurca, © Dietmar Mayr, 2003

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839465141>

Print-ISBN 978-3-8376-6514-7

PDF-ISBN 978-3-8394-6514-1

Buchreihen-ISSN: 2700-3922

Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

*Meinem Vater gewidmet,
mit dem ich mehr als nur den Namen teile.*

*»Wer aus seinem eigenen Land auszieht
und in die Fremde geht, ist ein Held.«
(Emine Sevgi Özdamar)*

Inhalt

Vorwort des Autors	11
Vorwort von Azadeh Sharifi	13
Danksagungen	17
Kurzbeschreibung	19
Einleitung	21
1. Kontexte und Bezugspunkte	31
1.1 Das Türkenbild in der deutschen Literatur	31
1.1.1 Historische Türkenbilder	33
1.1.2 Zeitgenössische Türkenbilder	36
1.1.3 Standort der Türken in Deutschland	50
1.2 Vergleich mit dem jüdisch-deutschen Theater	52
1.3 Bezüge zu Migrantentheatern anderer Länder	57
2. Ein Abriss türkischer Bühnentraditionen	
Theater zwischen Ost und West	61
2.1 Einleitung: Öst-westliche Theaterdifferenzen?	61
2.2 Das traditionelle türkische Theater	63
2.2.1 Die dramatische Meddah-Erzählkunst	65
2.2.2 Orta Oyunu: Das Spiel in der Mitte	66
2.2.3 Das Karagöz-Schattentheater	68
2.3 Das moderne türkische Theater	75
2.3.1 Entstehen einer Theaterlandschaft	75
2.3.2 Entwicklung einer Theaterliteratur	77
2.3.3 Die ›Brecht-Wende‹ der 1960er Jahre	78
2.3.4 Theater zwischen Repression und Innovation	82
2.4 Resümee: Standortbestimmung des türkischen Theaters	85

3. Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters	
Der lange Weg zu einer transkulturellen Szene	91
3.1 Einleitung: Schattenzonen zwischen Isolation und Integration	91
3.2 Die Anfänge des türkischen Theaters in Deutschland	97
3.3 Die Berliner Szene formiert sich	107
3.3.1 Frühe Gruppen der 1970er Jahre	110
3.3.2 Das Projekt an der Schaubühne	113
3.3.3 Off-Gruppen der 1980er Jahre	119
3.3.4 Das Tiyatrom	126
3.4 Karagöz kommt nach Deutschland	139
3.5 Jenseits von Berlin	158
3.5.1 Arkadaş Theater Köln	158
3.5.2 Wupper-Theater	168
3.5.3 Theater Ulüm	172
3.5.4 Theater das bewegt	177
3.6 Theater als Schauplatz der Kulturen	178
3.6.1 Theater an der Ruhr	180
3.6.2 Diyalog TheaterFest	185
3.7 Resümee: Die Berliner Fördermisere	187
4. Die Geschichte des türkisch-deutschen Kabarett	
Selbstdarstellung und Fragen der Zugehörigkeit	191
4.1 Einleitung: Themen und Entwicklungen	191
4.2 Dikmens frühe Integrations-Satiren	196
4.3 Kabarett Knobi-Bonbon: Pioniere des Migrant-Kabarett	202
4.4 Das türkisch-deutsche Frauenkabarett	209
4.4.1 Das Putzfrauen-Kabarett des Arkadaş Theaters	210
4.4.2 Die Bodenkosmetikerinnen	212
4.5 Sedat Pamuk: Der frühe Solist	218
4.6 Şinasi Dikmens Kabarett Änderungsschneiderei	220
4.7 Muhsin Omurcas Cartoon-Kabarett	226
4.8 Serdar Somuncu und die deutsche Vergangenheit	234
4.9 Türkisch-deutsche Ethno-Comedy	244
4.9.1 Getürkte ›Türken‹	246
4.9.2 ›Türkische‹ Türken	248
4.10 Resümee: Quo vadis, Türke?	252
Resümee	259
Bibliografie	271
Anhang: Interview-Transkripte	289
Einleitung	289
1. ›Warum sollte ich so spielen wie der Herbert?‹ Mürtüz Yolcu, Berlin, 18. November 2002	290

2.	»Und das ist ein Kampf!« Tayfun Bademsoy, Berlin, 19. November 2002	298
3.	»Metaphern, perfekt übersetzt aber total unverständlich« Emine Sevgi Özdamar, Berlin, 25. November 2002	306
4.	»Theater muss zwischen den Kulturen die Rolle einer Brücke spielen« Yekta Arman, Berlin, 27. November 2002	315
5.	»Es war einmal, es war keinmal« Meray Ülgen, Berlin, 28. November 2002	323
6.	»Sich lustig machen ist eine Kampfansage« Şinasi Dikmen, Berlin, 6. Dezember 2002	328
7.	»Natürlich ist Integration unmöglich« Muhsin Omurca, Berlin, 17. Januar 2003	338
8.	»Die machen bestimmt Bauchtanz« Nursel Köse, Berlin, 29. Januar 2003	346
9.	»Irgendwie war ich immer am Kämpfen« Necati Şahin, Köln, 13. Februar 2003	353
10.	»Natürlich hat die Türkei eine große Theatertradition« Yüksel Pazarkaya, Köln, 13. Februar 2003	359
11.	»Orta Oyunu in Deutschland« Akif Durdu, Ulm, 19. Februar 2003	364
12.	»Das ist ja toll, wie der Türke da einen Satz sagt« Ralf Milde, Ulm, 19. Februar 2003	367
13.	»Wir sind eben alles Türken« Serpil Ari, Berlin, 19. Mai 2003	374
14.	»Solche Urteile geschehen aus Unkenntnis« Yüksel Pazarkaya, Columbus/Ohio, 4. Juni 2004	380

Vorwort des Autors

Viele Jahre sind verstrichen, seit ich meine Dissertation 2004 an der Ohio State University einreichte. Seither ist sie online erhältlich, doch zu einer Buchpublikation kam es nicht, da das Leben mich anderweitig beschäftigt hielt. Die Bedeutung meiner Forschung blieb mir allerdings stets bewusst. Bis heute dient meine Dissertation als Grundlage für zahlreiche Artikel, Bücher und Dissertationen. In ihrer 2021 erschienenen Monografie *Theater of Anger: Radical Transnational Performance in Contemporary Berlin* nennt Olivia Landry sie sogar einen bahnbrechenden Text und schreibt ihr eine Vorreiterrolle im Bereich der postmigrantischen Theaterstudien zu.¹

Dass meine Arbeit nun doch noch den Weg zu einem Verlag gefunden hat, verdankt es einer glücklichen Fügung: Eines Tages kreuzten sich meine Wege mit denen von Azadeh Sharifi, die an meinem Institut an der University of Toronto eine Gastprofessur angenommen hatte. Azadeh ist eine jener energischen, jungen Akademiker*innen, die seit geraumer Zeit die Geschichte, die ich einst zu erzählen begann, fortsetzen, ergänzen und in aufregende neue Richtungen führen. Sie überzeugte mich davon, dass meine Arbeit inzwischen ein bedeutendes Zeitdokument darstelle, von dessen Publikation die Forschung profitieren würde.

Ich habe die vorliegende Studie sprachlich leicht überarbeitet, ansonsten ist sie aber weitgehend mit meiner Dissertation identisch. Ich habe nicht versucht, die Geschichte weiterzuschreiben oder aus dem Blickwinkel der Gegenwart zu kommentieren. Es ging mir allein darum, meine damalige Forschung einem größeren Publikum zugänglich zu machen und sie in ein fruchtbares diskursives Umfeld zu stellen. Neu ist allerdings der Anhang: Dort stelle ich erstmals die meisten der persönlichen Interviews vor, die ich vor

1 »The pioneering text in the study of postmigrant theatre is Erol Boran's unpublished dissertation *Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarettts*, (A History of Turkish-German Theatre and Cabaret, 2004). Boran's dissertation was the first book-length study on the Turkish German theatre scene and offers a comprehensive prehistory of postmigrant theatre more broadly.« (Olivia Landry: *Theater of Anger: Radical Transnational Performance in Contemporary Berlin*, University of Toronto Press, Toronto, 2021, S. 11.)

allem in den Jahren 2002 und 2003 mit türkisch-deutschen Kunstschaaffenden und Organisatoren führte. Wie meine Dissertation gewähren sie Einblicke in eine Zeit, die als die Geburtsstunde des multikulturellen Theaters in Deutschland gelten kann.

Ich wünsche meinen Leser*innen viel Vergnügen.

Vorwort von Azadeh Sharifi

Wie oft haben wir, Wissenschaftler*innen, die sich mit der künstlerischen Praxis migrantischer und minorisierter Künstler*innen beschäftigen, in der letzten Dekade Erol Borans Doktorarbeit aus dem Jahr 2004 zitiert? Wie oft haben wir geschrieben, dass es bis Anfang des 21. Jahrhunderts kaum eine (oder gar keine) Aufarbeitung migrantischer und minorisierter Theatermacher*innen gab – bis hin zu seiner *Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarettts*? Wie oft habe ich allein im letzten Jahrzehnt den Link zu seiner Dissertation an Theatermacher*innen, Studierende und Kolleg*innen, im nationalen und internationalen Raum weitergeleitet? Ich empfinde nicht nur persönliches Vergnügen, sondern sehe auch die große Dringlichkeit, dass diese Forschung endlich einer größeren Leserschaft zugänglich gemacht wird. Es ist höchste Zeit und genau der richtige Moment, denn endlich findet in der deutschsprachigen Theaterlandschaft und Theaterwissenschaft eine (mehr oder minder) angemessene Auseinandersetzung mit Migration, Kolonialismus und postkolonialer sowie dekolonialer Kritik statt. Und *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarettts* ist nicht nur ein Fundament der theaterwissenschaftlichen Forschung, sondern ein wichtiges Zeitdokument über Diskurse und Künstler*innen, deren Theaterarbeit immer noch nicht in deutschen Archiven vorzufinden ist.

Ich selbst habe Borans Forschung zum ersten Mal für meine eigene Dissertation verwendet. Als ich 2007 mit der Arbeit daran begann, wurden gerade Pläne zur Gründung des postmigrantischen Theaters Ballhaus Naunynstraße geschmiedet, und das deutsche Stadttheater nahm erste Versuche einer Diversifizierung der Ensembles vor. Das ist noch nicht lang her, aber doch lang genug, um noch allgemeine Behauptungen aufstellen zu können, dass das Theater der Migrant*innen (und Minorisierten) entweder nicht existiere, amateurhaft sei und oder ein soziales Problem darstelle, sprich aufgrund der sozialen Klasse nicht in das bildungsbürgerliche deutsche Theater passe. Damals begann ich mich mit theaterinteressierten »Migrant*innen« zu beschäftigen, zu denen ich ja selbst gehörte, und dem Programm der Theater, die diese mehr als *Integrationsverweiger*innen* kategorisierten und daher lieber über *niedrigschwellige* Angebote nachdachten als darüber, was für einen engen Theaterbegriff sie ansetzten und welche kolonial-rassistische Brille sie weiterhin in ihren Beurteilungen trugen. Borans Forschung stand für mich daher in

einem lauten Widerspruch zu diesem vorherrschenden Diskurs, der auch in der Theater- und Kulturwissenschaft nicht anders war. Sie war eine Art Lichtblick, weil darin die Theaterarbeit türkischstämmiger Künstler*innen seit den 1960er Jahren dokumentiert war und damit der Nachweis erbracht wurde, dass zumindest eine Minorität in Deutschland sehr wohl bereits seit den Anwerbeabkommen künstlerisch und insbesondere im Theater tätig war. Borans Forschung inspiriert mich bis heute, andere migrantische und minorisierte Theatermacher*innen aufzuspüren und ihre Geschichte, ihre künstlerische Praxis und ihren Ausdruck für die deutschsprachige Theaterwissenschaft aufzuarbeiten.

Aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive ist diese Publikation in mehrerlei Hinsicht wichtig. So gab es außer dem Arbeitsbericht zum »Ausländertheater in der Bundesrepublik Deutschland und in West-Berlin«, der 1983 als Teil des Projektes »Populäre Theaterkultur« von Manfred Brauneck publiziert wurde, davor und danach keine weitere Forschung zum Thema. In diesem Bericht wurde postuliert, dass das *Ausländertheater*, worunter auch das Theater türkeistämmiger Künstler*innen subsumiert wurde, keine Relevanz für das deutschsprachige Theater habe und insgesamt einen Amateurcharakter besitze. Borans Forschung widerlegt diese These und zeigt im Gegensatz dazu auf, wie vielschichtig und komplex das türkisch-deutsche Theater ist. Nicht nur hatten viele der Theatermachenden eine künstlerische Ausbildung in der Türkei erhalten oder zumindest im türkischen Theater gearbeitet, sondern sie besaßen darüber hinaus auch profunde Kenntnisse des deutschen Theaters und des westlichen Kanons. Dieser Erfahrungsschatz bildet die Grundlage ihrer künstlerischen Auseinandersetzungen, die sich, wie Boran darstellt, einerseits mit sozialen und politischen Themen von Migrant*innen und Minorisierten beschäftigen und andererseits kanonisierte westliche Theatertexte als Folie und Anknüpfungspunkte an Diskurse in Deutschland heranzogen, um ihre eigene Perspektive darin sichtbar zu machen. Darüber hinaus wurden aber auch Theatertexte von türkeistämmigen und anderen Autor*innen Westasiens (des Mittleren Ostens) verwendet und auch eigene Theatertexte verfasst. Boran zeigt hier auf, dass das Theater türkeistämmiger Künstler*innen nicht nur eine wichtige Funktion in der Darstellung von Migrant*innen und Minorisierten und deren gesellschaftlichen Stellung und Lebensrealität eingenommen, sondern auch eine kritische Analyse von den *Rändern* auf die *Mitte* der deutschen Gesellschaft hervorgebracht hat.

Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarettts ist eine bedeutende und bisher fehlende Komponente der deutschen Theatergeschichte. Bis heute ist die Geschichte des Theaters von Migrant*innen, Migrantisierten und Minorisierten in Deutschland und im deutschsprachigen Raum nicht grundlegend aufgearbeitet. Bislang sind, wenn überhaupt, nur vereinzelt Forschungsarbeiten entstanden, die aber keine ganzheitliche Darstellung über die Entstehung, Entwicklung und Geschichte der jeweiligen Communities und Künstler*innen bieten können. Mit Borans Arbeit liegt ein Zeitdokument vor, das Projekte und Entwicklungen beschreibt, die ansonsten aufgrund fehlender Erfassung und Archivierung verloren gegangen wären. Hier kommen Theatermachende zu Wort, die ihren persönlichen Werdegang, ihre Theatergeschichte und ihre verschiedenen Projekte beschreiben. Die methodologische Herangehensweise der *oral history* ermöglicht eine historische Aufarbeitung mit Zeitzeug*innen, um mehr über ihr Thea-

ter, den politischen, sozialen, kulturellen und damit ästhetischen Kontext, in dem es die Theatermachenden selbst einbetten, zu erfahren. Es wird auf Wissen und Erfahrung zurückgegriffen, die das künstlerisch handelnde Subjekt in den Mittelpunkt stellt, und nicht etwa vermeintlich einordnende Theaterkritiken, die es für deren Theaterarbeit ohnehin nicht gab.

Diese Publikation ist nicht nur ein bedeutender Beitrag für die Theaterwissenschaft und Theaterschaffende, sondern auch für all diejenigen, die sich für eine ganzheitliche deutsche Kulturgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg interessieren und Einblicke in die deutschsprachige Theatergeschichte von ihren Rändern aus erhalten wollen. Sie dokumentiert die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett, und dazu auch die Geschichte türkeistämmiger Künstler*innen und künstlerischer Praxis und Produktion in Deutschland, die nach wie vor nicht in öffentlichen Archiven und Theatersammlungen vorzufinden sind. Sie ist der Beginn und die Grundlage für unsere heutige Auseinandersetzung in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft mit dem Theater von migrantischen, migrantisierten und minorisierten Theatermachende. Und die Publikation an sich ist ein wichtiges Zeitdokument, das immer noch vor Augen führt, wie wichtig es ist, widerständig zu sein gegen hegemoniale Diskurse, das heißt gegen den damals vorherrschenden rassistischen Migration-/Integrations-Diskurs und seine Wortanführer wie Thilo Sarrazin. Ich hoffe, dass diese Publikation vielen kommenden Theaterwissenschaftler*innen und Theaterschaffenden die Möglichkeit bietet, Borans Forschung als Fundament und Anstoß für die noch notwendige Aufarbeitung der Theatergeschichte minorisierter Theaterschaffender zu nutzen, so wie ich es getan habe.

Danksagungen

Ich danke...

... Nina Berman, die mich während meines PhD-Studiums begleitete und betreute, die mich antrieb oder abbremste (je nachdem was ich gerade brauchte) und der ich von einer Universität zur anderen folgte, weil ich mir keine bessere Doktormutter vorstellen kann;

... allen Kunstschaffenden, die sich mit mir zu Gesprächen trafen und mir Manuskripte und sonstige Materialien zur Verfügung stellten, darunter: Süleyman Tuncel, der mir auf meine Anzeige hin zwar kein Dach über dem Kopf anbot, mir dafür aber wichtige frühe Kontakte ermöglichte; Lale Konuk, die mich herzlich in Köln willkommen hieß und in eine Stunk-Sitzung schleuste; Renan Demirkan, die mich zum Frühstück bei sich zu Hause einlud, um dann unter ihrem Schreibtisch alte Programmhefte hervorzukramen; Yüksel Pazarkaya, mit dem ich an seinem letzten Tag als WDR-Redakteur zwischen Umzugskisten sprach und im Jahr darauf in Ohio ein Theaterstück inszenieren durfte; Emine Sevgi Özdamar, die mir nachts im Café Alibi zwischen Fatih-Akin-Treffen und Seltsame-Sterne-Lesungen wilde Geschichten erzählte und mich einmal spontan zu ihrer Bauchtanzklasse mitnahm; Şinasi Dikmen, weil er selbst mit Augenklappe nie seinen Humor verlor; Muhsin Omurca für eine Reihe amüsant-anregender Begegnungen und eine verschwommene Nacht in der *Roten Harfe*; Nursel Köse und Serpil Ari Pak, die mir kurz vor ihrem Kabarett-Comeback zwischen Tür und Angel Szenen aus ihrer noch unfertigen Show vorspielten; und Mürtüz Yolcu für seine geduldigen Antworten auf meine schier endlosen Nachfragen;

... Azadeh Sharifi für den wichtigen Impuls, den sie mir an jenem Tag im Korridor meines Institutes gab, sowie für ihre spätere freundliche Unterstützung.

Kurzbeschreibung

Diese Arbeit untersucht Bühnenprojekte in Deutschland ansässiger Künstler türkischer Herkunft mit der Absicht, einen Beitrag zu zeitgenössischen Diskursen über Minderheitenkulturen in der Bundesrepublik zu leisten. Als erste umfassende Studie ihrer Art vermittelt sie einen Überblick über die 40-jährige Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und politischen Kabarettis von den frühen 1960er Jahren bis kurz nach der Jahrtausendwende vor dem Hintergrund soziokultureller und ökonomischer Entwicklungen und untersucht Werke und Projekte hinsichtlich ihrer Einflüsse, Motive und Erzählstrategien. Im Einzelnen befasst sich die Studie mit (a) dem Prozess der Integration von Migrantenkünstlern in die bundesdeutsche Kulturszene, (b) den Spannungen und dem Wechselspiel zwischen Traditionen und experimenteller Neuerung, (c) den Methoden künstlerischer Selbstdarstellung in einem (zumindest anfänglich) fremden Idiom, (d) der Präsentationen von Identität und Ethnizität über das Medium des Theaters (e) sowie Reaktionen des deutschen Mainstream-Publikums auf türkisch-deutsches Kunstschaffen.

Basierend auf zahlreichen persönlichen Gesprächen und Interviews mit Beteiligten bietet diese Studie einen chronologischen Überblick des türkisch-deutschen Migrantentheaters von seinen Anfängen in den sechziger Jahren, die stark mit der Person Yüksel Pazarkayas verbunden waren; über die allmähliche Formierung einer Theaterszene im West-Berlin der siebziger Jahre, die im kurzlebigen Türkenprojekt der *Berliner Schaubühne* mündete, an dem zeitweilig auch Emine Sevgi Özdamar beteiligt war; über die großen Theatergründungen in den achtziger Jahren, vor allem dem Berliner *Tiyatrom* und dem *Arkadaş Theater* in Köln, sowie der Geburt des *Kabarett Knobi-Bonbons* um Şinasi Dikmen und Muhsin Omurca; bis hin zu den grenzüberschreitenden, multikulturellen Projekten der neunziger Jahre wie dem *Diyalog TheaterFest* und dem Aufstieg der Ethno-Comedy mit Künstlern wie Kaya Yanar, der ein Massenpublikum erreichen konnte.

Dabei geht die Studie auf wichtige Bezüge und Hintergründe ein, darunter die Rezeption von Migrantenkunst in der Bundesrepublik und die problematische deutsche Förderpolitik (Kapitel 1) sowie auf die bis dato hierzulande kaum rezipierte Theatertraditionen der Türkei, die starken Einfluss auf türkisch-deutsche Migrantentheater ausübte (Kapitel 2). Während Kapitel 3 über das türkisch-deutsche Theater den beschwerlichen Weg zu einer transkulturellen Szene nachzeichnet, konzentriert sich Kapitel 4 über das

türkisch-deutsche Kabarett auf Strategien der artistischen Selbstdarstellung und Fragen der Zugehörigkeit. Das Resümee wirft einen Blick über besprochene Bühnenprojekte hinaus auf zwei weitere performative Bereiche: den Migranten-Rap und Feridun Zaimoğlu spektakelhafte Lesungen aus seinem 1995 erschienenen Werk *Kanak Sprak: 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*.

Wie schon der Bindestrich im Titel andeutet, untersucht diese Studie Bühnenprojekte, die Kulturgrenzen überschreiten. Das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturhintergründe und Traditionen resultiert in künstlerischen Mischformen, einer ›Kunst mit Akzent‹, kaleidoskopischen Ausdrucksformen, die die Grenzen dessen abstecken, was ein deutsches Publikum als ›deutsche Kunst‹ anzuerkennen bereit ist. So betrachtet, wird Theater zum Schauplatz transkultureller Begegnungen und Interaktionen – und für den Migrantenkünstler zu einer Gelegenheit, über das Bühnenspiel neue Identitäten zu konstituieren und hergebrachte Konzeptionen kultureller und politischer Integration und Exklusion kritisch zu hinterfragen. Als detaillierte Vorstudie des zeitgenössischen postmigrantischen Theaters in Deutschland, wie es etwa seit 2008 im Ballhaus Naunynstraße präsentiert wird, stellt diese Arbeit eine unentbehrliche Grundlage für dessen weitere Erforschung dar.

Einleitung

Wie im Leben so auch in der Kunst bereichert jede neue Perspektive das Verständnis des Betrachters. (Serdar Somuncu)¹

- Das Schauspielhaus ist bis auf den letzten Platz ausverkauft. Der Kabarettist Şinasi Dikmen präsentiert sein nunmehr fünftes Solo-Programm auf eigener Bühne und wird im Anschluss daran von seinem Frankfurter Publikum mit stehenden Ovationen verabschiedet. Dikmen war knapp zwanzig Jahren zuvor einer der beiden 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«, tönnte 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] einjähriger Pause, während der er mit einem neuen Programm auf deutschen Bühnen tourte, sein großes TV-Comeback vor. »Was guckst du?!«, heißt Yanars Fernsehshow, seit Monaten prangt das Gesicht des Entertainers türkisch-arabisch-deutscher Herkunft von allen Plakatwänden und Litfasssäulen der Landeshauptstadt. Dann ist es endlich 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.

1 In einem persönlichen Email-Interview am 29. April 2003.

- 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 1970er Jahren vor dem türkischen Militärregime nach Berlin flieht, um dort unter Benno Besson das Brecht-Theater zu erlernen. Die autobiografisch gefärbte Erzählung verarbeitet zahlreiche Tagebucheinträge und beinhaltet Arbeitsskizzen aus Özdamars frühen Theaterjahren. Heute, fast 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 Somuncu Auftritt am Berliner Barnim Gymnasium erhältlich. Über 300 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 kurze 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 gegenwärtig zu den Dreharbeiten für seinen neuen Film *Gegen die Wand* in Istanbul auf. Der gerade einmal 30-Jährige 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 kurze Liste kultureller Highlights aus dem ersten Drittel des Jahres 2003 – eine Liste, die sich ohne Weiteres fortführen ließe – verdeutlicht, dass darstellende Künstler türkischer Herkunft längst in der deutschen Kulturszene Fuß gefasst haben und durch ihre künstlerischen Beiträge Akzente setzen. Doch es war ein langer Weg bis hin zu dieser Vielfalt. Mit offenen Armen wurden türkische Kunstschaffende in der Bundesrepublik nämlich 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 eben auch Künstler; und andere türkische Migranten – sowie verstärkt noch deren in Deutschland geborenen Nachkommen – entdeckten über die Jahre künstlerische Neigungen,

darunter, wie diese Arbeit verdeutlichen wird, nicht wenige im Bereich der darstellenden Künste.

Die Geschichte türkisch-deutscher Theaterprojekte ist beinahe so alt wie die Geschichte der türkischen Arbeitsmigration in die BRD selbst. Trotzdem kam es bislang zu keiner konsequenten Einbeziehung der Werke und Produktionen türkischstämmiger Künstler in den deutschen Kulturkontext. Weiterhin ist der deutsche Rezeptionsrahmen – das heißt die Aufgeschlossenheit und das Verständnis, welche 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 denn auch nur sehr wenige Projekte türkisch-deutscher Künstler kontinuierliche Förderungen seitens 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 statt, so gut wie unbemerkt von der breiteren deutschen Öffentlichkeit. 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 Minoritätenkünstler erst nach zum Teil hartnäckigem Kampf gegen ein rigides System; ihre Erfolge verdanken sie in erster Linie der eigenen Ausdauer angesichts oft widriger Umstände.

Die vorliegende Arbeit hat das Ziel, eine Kulturgeschichte des türkischen Theaters und Kabarett in Deutschland vorzustellen, deren Protagonisten (Organisatoren, Schriftsteller, Schauspieler und Regisseure) nun bereits in die dritte Generation gehen, ohne dass die Geschichte der ersten Generation, der Initiatoren und der bis heute treibenden Kraft dieses Theaters, jemals kohärent aufgezeichnet worden wäre. Der Zeitpunkt dieser Studie ist bedeutsam, denn es steht ein Generationswechsel an. Dies 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. (Köse, persönliches Interview 2003)²

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.« (Yolcu, persönliches Interview 2002)

2 Dieses persönliche Interview ist wie alle übrigen, aus denen ich in meiner Studie zitiere, im Anhang abgedruckt.

Zur Forschungslage

Es geht mir in dieser Arbeit darum, die Anfänge des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets, eine Leistung der scheidenden ersten Generation, zu dokumentieren, ebenso wie den sich 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.³ 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 Erwähnung in überregionalen Zeitungen und Zeitschriften. 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* von 1995; sowie Sven Sappelts Artikel »Theater der Migrant/innen«, erschienen in dem 2000 von Carmine Chiellino herausgegebenen Band *Interkulturelle Literatur in Deutschland*.⁴

Für das Kabarett liegt neben einer Vielzahl von Zeitungsartikeln nur Mark Terkessidis kurzer Artikel »Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren« von 2000 vor, der gleichfalls bei Chiellino erschien. Immerhin fand wenigstens das *Kabarett Knobi-Bonbon* in einigen Lexika und deutschen Kabarettgeschichten 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 andere Gruppen und Künstler findet man hier allerdings nichts.⁵

3 Im Bereich der türkisch-deutschen Literatur sei stellvertretend auf Publikationen von Irmgard Ackermann und Harald Weinrich, Heidrun Suhr, Leslie Adelson, Arlene Akiko Teraoka, Karen Janakowsky, Ülker Gökberk, Karin Emine Yeşilada, Azade Şeyhan, und Kader Konuk verwiesen, die sich über die Jahre verschiedentlich zum Thema geäußert haben; siehe hierzu auch meine Angaben im Literaturverzeichnis. Für den türkisch-deutschen Film existiert v.a. in der Person von Deniz Göktürk eine hervorragende Chronistin; daneben wäre der von Ernst Karpf et al. herausgegebene Band »*Getürkte Bilder*«: *Zur Inszenierung von Fremden im Film* (1995) zu nennen.

4 In türkischer Sprache findet sich außerdem ein kurzer Abriss des türkischen Theaters in Deutschland in der vom Berliner Tiyatro herausgegebenen Zeitschrift *Tiyatro Bülteni* (Okt./Nov. 2002, S. 7–23).

5 Zu erwähnen wäre noch, dass Serdar Somuncu 2002 unter dem Titel *Nachlass eines Massenmörders. Auf Lesereise mit »Mein Kampf«* einen Bericht über seinen eigenen kabarettistischen Auftritten veröffentlichte; ich werde mich darauf in Kapitel 4 des Öfteren beziehen. Das Dokumentationsdefizit gilt nicht für die satirischen Werke türkischstämmiger Schriftsteller; hier existiert zu Şinasi Dikmen und Osman Engin eine umfangreiche kritische Literatur. Ich verweise etwa auf Karin Emine Yeşiladas Artikel »Schreiben mit spitzer Feder. Die Satiren der türkisch-deutschen Migra-

Für das deutsche Desinteresse lassen sich eine Reihe von Gründen anführen, darunter das problematische Türkenbild der Deutschen, auf dessen Entwicklung ich in Kapitel 1 ebenso noch eingehen werde wie auf gegenwärtige politische Debatten über Deutsch-Türken und die Türkei. Hier sei nur angemerkt, dass eine kritische Sichtung des türkischen-deutschen Theaters nicht zuletzt 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 in seinem zweiten Satireband *Der andere Türke* erschienen). Daneben liegt mit *Barfuß nackt 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 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 auch keinen Markt dafür 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 dem Zweck, zu einer kritischen Erschließung des Feldes beizutragen, auf der die zukünftige Forschung weiter aufbauen kann. In diesem Zusammenhang sind auch die inhaltlichen Beschreibungen von Theaterstücken in Kapitel 3 und 4 zu sehen.

Terminologie und Klassifizierung

Vorab ist es allerdings nötig, das Forschungsfeld terminologisch zu umreißen: Wie bereits deutlich wurde, spreche ich sowohl von »türkischen Theaterprojekten in Deutschland« als auch von »türkisch-deutschen Theaterprojekten«. Ich benutze diese Bezeichnungen grundsätzlich synonym; nur in Kapitel 3, wo ich zunächst von türkischem, danach aber zunehmend von türkisch-deutschem Theater spreche, soll damit auch eine Entwicklung zum deutschen Kulturkontext hin angedeutet werden. Dabei bin ich mir der Problematik ethnischer oder nationaler Zuschreibungen wie ›deutsch‹ und ›türkisch‹, beziehungsweise ›türkisch-deutsch‹ durchaus bewusst. All diese Begriffe haben ihre eigene Geschichte und sind in einem Prozess des steten Wandels begriffen – ein Thema, mit dem ich mich insbesondere in Kapitel 4 unter dem Gesichtspunkt der Identitätskonstruktion türkisch-deutscher Künstler auseinandersetzen werde.⁶

tionsliteratur« (1997) sowie auf den Abschnitt »Şinasi Dikmen: Schreiben als Gegenwehr« in Hiltrud Arens Band »Kulturelle Hybridität« in *der deutschen Minoritätenliteratur der achtziger Jahre* (2000, S. 155–192). Mehr dazu in Kapitel 4.

6 Dazu existieren viele Publikationen; stellvertretend genannt sei der 1998 vom Türkeiprogramm der Körberstiftung herausgegebene Band *Was ist ein Deutscher? Was ist ein Türke? Alman olmak nedir? Türk olmak nedir?* sowie im Bereich der Fiktion Şinasi Dikmens kurzer Text »Wer ist ein Türke?« (in

Türkisch-deutsche Theaterproduktionen lassen sich nach Patrice Parvis als inter- oder multikulturelle Theaterprojekte beschreiben, also als Mischformen, die sich mehr als einer Tradition bedienen und damit einer Hybridisierung Vorschub leisten. Für eine differenziertere Klassifizierung ›mehr-kultureller‹ Theaterprojekte halte ich mich an den Artikel »Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis« von Jacqueline Lo/Helen Gilbert aus dem Jahr 2002, der die meines Wissens detaillierteste Beschreibung seiner Art bietet. Ich beschränke mich dabei auf Passagen, die in meinem Verständnis direkt zur Charakterisierung des türkisch-deutschen Theaters beitragen.

Unter dem Oberbegriff »cross-cultural theater« differenzieren die Autorinnen zwischen den Bereichen »multicultural«, »postcolonial« und »intercultural«, welche sich weiter in sieben Unterbegriffe aufspalten (vgl. Lo/Gilbert S. 32ff.). Gut die Hälfte dieser Klassifizierungen beschreiben zentrale Aspekte des türkisch-deutschen Theaters, allen voran das »migrant theater«, das Lo/Gilbert so 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.« Darüber hinaus sei es gekennzeichnet durch »an emerging exploration of cultural hybridity reflected in aesthetic form as well as narrative content« (ebd. S. 34). Auch ihre Beschreibung des postkolonialen Theaters lässt sich für das türkisch-deutsche Theater heranziehen: »[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.« (Ebd. S. 35) Die Autorinnen weisen explizit darauf hin, dass Migrantentheater in den Bereich des postkolonialen Theaters fallen kann. Das türkisch-deutsche Theater knüpft besonders an dessen synkretischer Form 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.« (Ebd. S. 36f.) Abschließend sei noch das »transcultural 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«. (Ebd. S. 37)

Diese Charakterisierungen treffen auf die Mehrzahl türkisch-deutscher Theaterprojekte zu und erlauben so erste Einblicke in diese spezifische Form des inter-, multi- oder crosskulturellen Theaters, ohne sie freilich erschöpfend zu beschreiben. Da ich zu eingrenzende Klassifizierungen als problematisch erachte, weil sie den Blick auf die konkreten Theaterprojekte manchmal eher komplizieren als erleichtern, werde ich in der Folge, wenn sie zutreffen, verschiedene dieser Begriffe benutzen, ohne dabei auf Bedeutungsnuancen verweisen zu wollen. In der Hauptsache halte ich mich in meinen Ausführungen aber 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 (S. 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

seinem Band *Der andere Türke*, S. 7–11). Neben der Satire befasst sich auch das türkisch-deutsche Kabarett mit der kritischen Hinterfragung ethnischer und nationaler Zuschreibungen.

Zusammenarbeit ermutigt. Beides ist, wie ich später ausführen werde, in Deutschland nur bedingt der Fall, wie auch Pavis 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?« (Ebd. S. 8) Dies wird ebenfalls eine der zentralen Fragestellungen dieser Arbeit sein.

Aufbau dieser Studie

Die ersten zwei Kapitel stellen relevante Kontexte und Bezugspunkte vor, auf die sich die nächsten beiden Kapitel über türkisch-deutsches Theater und Kabarett häufig beziehen werden. *Kapitel 1* steckt drei Bereiche ab, die meine späteren Ausführungen informieren, ohne dass ich dort systematisch aufgreifen werde. Es geht mir hier vor allem darum, Anregungen für spätere vergleichende Arbeiten zu bieten. Zuerst werfe ich einen Blick auf die deutsche Türkenrezeption seit dem Mittelalter und präsentiere zeitgenössische Darstellungen von Türken in Literatur und Medien. Hier ist es mein Ziel aufzuzeigen, in welchem Maße ein historisch bedingtes, klischeehaftes Türkenbild bis zum heutigen Tag das deutsche Bewusstsein beeinflusst. Dies ist aus zweierlei Gründen von Bedeutung: zum einen, weil diese negative öffentliche Vorstellung Auswirkungen auf die Rezeption türkischer Kunst hatte, die in der Vergangenheit eine konstruktive Behandlung des türkischen Theaters behinderte und dies zum Teil auch heute noch tut; zum anderen, da sie auch das Selbstbild der türkischen Minorität beeinflusste, was insbesondere im Kabarett kritisch reflektiert wird. Im Anschluss daran werfe ich einen vergleichenden Blick auf die Literatur und das Theater der jüdischen Minorität in der BRD, wo ich gewisse Parallelen in der Entwicklung und Rezeption dieser Kunstformen sowie in der Selbstpositionierung und Identitätsbildung der Künstler feststelle. Abschließend spreche ich kurz einige wichtige Bezüge des türkisch-deutschen Theaters zu Minoritäts- und Migrantentheatern anderer Nationen an.

Kapitel 2 ist einem wesentlichen, bislang in Deutschland nur wenig erschlossenen Kontext gewidmet. Um der Bühnenkunst türkischer Migranten gerecht zu werden, das heißt, um diese kritisch-konstruktiv erfassen zu können und eine essentialistische Perspektive zu vermeiden, ist es unverzichtbar, sich mit der Entstehungsgeschichte der Kunstform im Herkunftsland selbst zu befassen. Daher beschreibe ich in diesem Kapitel ausführlich die Theatertraditionen der Türkei als den Ausgangspunkt türkisch-deutscher Bühnenproduktionen. Meine Übersicht traditioneller osmanischer Theaterformen und ihrer Entwicklung über die Jahrhunderte sowie des modernen türkischen Theaters lokalisiert die türkische Bühnenkunst im Spannungsfeld ost-westlicher Einflüsse und Traditionen. Ich untersuche grundlegende Merkmale des türkischen Theaters hinsichtlich ihrer kreativen Verarbeitung seitens türkisch-deutscher Künstler und Theatergruppen: dramaturgische Konventionen und Spielformen, Inszenierungsweisen, Bühnenaufbau, Figurenkonstellationen und Typenzeichnung, Stoffe, Themen und Motive. In diesem Rahmen stelle ich auch Werke wichtiger türkischer Dramatiker vor, die insbesondere in der frühen Phase des türkisch-deutschen Theaters rezipiert und inszeniert wurden. Weitere Querverbindungen ergeben sich durch Theaterschaffende, die zunächst in der Türkei tätig waren, später aber in die Bundesrepublik emigrierten

oder für einzelne Projekte dorthin eingeladen wurden. Seit den 1990er Jahren vollzieht sich dieser Austausch verstärkt auch in die andere Richtung: Türkischstämmige Künstler realisieren zunehmend Projekte in ihrer einstigen Heimat. Aus diesem Grund finden sich in späteren Abschnitten verschiedentlich Nachträge zu meinen Ausführungen in diesem Kapitel.

Kapitel 3 schildert vor dem Hintergrund sozial- und kulturpolitischer Ereignisse die Geschichte des türkischen-deutschen Theaters von seinen Anfängen in den 1960er Jahren über die großen Theatergründungen Mitte der 1980er Jahre bis hin zu jüngsten Entwicklungen und Tendenzen innerhalb der Szene. Meine Darstellungen streben dabei keine Vollständigkeit an, beabsichtigen aber gleichwohl, dem Facettenreichtum und der Bandbreite türkisch-deutscher Theaterprojekte gerecht zu werden. Zu diesem Zweck stelle ich zentrale Dramatiker, Regisseure, Schauspieler und Organisatoren vor, beschreibe ihre Dramen, Projekte und Inszenierungen sowie diverse Strategien der kreativen Adaptation und Verknüpfung kultureller Traditionen. Ich schildere Allianzen und Diskrepanzen zwischen Einzelakteuren sowie zwischen verschiedenen Künstlergenerationen und verweise auf Kontinuitäten und Brüche innerhalb der Geschichte. Ein Schwerpunkt liegt auf der Berliner (und das heißt vor allem der Kreuzberger) Szene als dem wohl vitalsten Schauplatz türkischen Kulturlebens in Deutschland, doch werfe ich auch einen Blick über Berliner Grenzen hinaus, um auf Projekte aufmerksam zu machen, die entscheidend zur Entwicklung des türkisch-deutschen Theaters beigetragen haben.

Dabei gehe ich auf Haltungen und Reaktionen der deutschen Öffentlichkeit, der Kulturinstitutionen und der Medien ein und erwähne in diesem Rahmen auch seltene Fälle der Kooperation seitens deutscher Bühnen. Weit häufiger wird allerdings von Situationen die Rede sein, welche von Ablehnung und Desinteresse oder einfach auch von Ignoranz zeugen. Während das türkisch-deutsche Theater sich nämlich sprachlich wie inhaltlich immer weiter auf den deutschen Kulturkontext zubewegt hat und dazu auch verstärkt internationale und transkulturelle Tendenzen verzeichnet, stehen vergleichbare Entwicklungen seitens deutscher Theater und Kulturprogramme weiterhin aus. Im Großen und Ganzen präsentiert sich die deutsche Theaterlandschaft nach wie vor als eine geschlossene Gesellschaft, was dazu führt, dass sich das türkisch-deutsche Theater bis heute meist auf Amateurbasis und fern der bedeutenden Bühnen im kulturellen Abseits oder, wie man es auch nennen könnte, in den Schattenzonen zwischen Isolation und Integration abspielt. In diesem Zusammenhang wird vor allem die deutsche Förderpolitik – und damit die anhaltende Fördermisere des Minoritätstheaters in Deutschland – anzusprechen sein.

Kapitel 4 befasst sich mit der Entwicklung der türkisch-deutschen Kabarettzene und setzt dabei den Schwerpunkt auf die satirische Selbstrepräsentation türkischstämmiger Künstler und die Konstruktion ›türkisch-deutscher‹ Identitäten im Wandel der Zeiten. In Ermangelung einer 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 deren Projekte gefunden. Da die ersten Produktionen türkischer Kabarettisten erst gegen Mitte der 1980er Jahre entstanden – also zu einer Zeit, als sich die türkische Minoritätskunst in der BRD bereits halbwegs etabliert hatte – und zudem Auftritte ausnahmslos auf Deutsch stattfanden, vollzog sich die Entwick-

lung 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 nutzten, 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 dazustießen 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 hin zum überintegrierten Vorzeigetürken – kritisch reflektiert wurden, hat sich das Angebot ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre drastisch erweitert. Gemeinsam mit der nächsten 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 Zusammenhang die Frage, was es heute bedeutet, ein ›türkischer‹ Künstler in Deutschland zu sein.

Im *Resümee* fasse ich unter Verweis auf die HipHop-Szene zentrale Entwicklungen der Bühnenkunst türkischer Migranten und ihrer Nachkommen zusammen. Ich gehe dabei vor allem auf die Frage ein, wie sich die neuesten Theater-Tendenzen einordnen lassen und was dies für die Künstler nunmehr dreier Generationen bedeuten könnte. Wie bereits erwähnt 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 Kontext werde ich abschließend auch auf Feridun Zaimoğlu zu sprechen kommen, dessen Inszenierungen einer radikal neuen, radikal abtrünnigen (und inzwischen wohl auch radikal überkommenen) Kanakta-Identität einen vorläufigen, doch nichtsdestoweniger fulminanten Höhepunkt in der Entwicklung türkisch-deutscher Selbstdarstellung bietet.

1. Kontexte und Bezugspunkte

1.1 Das Türkenbild in der deutschen Literatur

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)¹

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 überhaupt keine Theatergeschichte, als existierten keine bedeutenden türkischen Kulturtraditionen jenseits einiger in der BRD ›repräsentativer‹ und in der Vergangenheit oft auch finanzkräftig geförderter folkloristischer Darbietungen wie etwa dem Saz-Spiel und dem Bauchtanz. In seinem Artikel »Schluss mit dem ›Tükenbonus!‹« aus dem Jahr 1989 schildert der Berliner Musiker und Komponist Tayfun Erdem die »Tragikomödie«, die sich im Bereich der Förderung türkischer und anderer ›ausländischer‹ Kultur an deutschen Kulturämtern abspielt. Die gänzlich planlose Förderpolitik, so urteilt er hier, sei in erster Linie der Unkenntnis deutscher ›Experten‹ zuzuschreiben – ein Argument, das ich in diesem Abschnitt aufgreife und mittels einer Darstellung der deutschen Türkei-/Türkenrezeption kontextualisieren und eingehender begründen werde. Hier ein längerer 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

1 In seinem Artikel »Die Gastarbeiter in deutschen Massenmedien« aus dem Jahr 1983 (S. 32).

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 KulturdezermentInnen tausend DM kassieren kann, nur weil er halt dieses »exotische« Ur-Instrument Saz spielt? (S. 147f.)²

Gewiss ist die Entwicklung nicht an dieser Stelle stehen geblieben. In den vergangenen zwei Jahrzehnten sind sowohl in Bezug auf das Verständnis von ›türkischer‹ Kultur als auch im Bereich der Förderung derselben durchaus Veränderungen zu verzeichnen. Doch ›dramatisch‹ sind diese, wie ich vor allem in Kapitel 3 detailliert aufzeigen werde, gewiss nicht. Gerade im Bereich des türkischen Theaters – sei es im In- oder Ausland – ist weiterhin ein gewaltiges Wissensdefizit seitens der deutschen Öffentlichkeit und deutscher Theatermacher feststellbar. Dabei reicht in Europa die Beschäftigung mit orientalischen Theaterformen weit zurück. In Deutschland wurde dies etwa schon mit Goethe zu einem bewussten Programm erhoben.³ Vor allem ab Anfang des 20. Jahrhunderts erhielt dieses Interesse verstärkte Impulse. So orientierten sich etwa Edward Gordon Craig und Antonin Artaud wesentlich an östlichen Theaterformen und Bertolt Brecht formulierte seinen Verfremdungseffekt nach Vorbild des Theaters des fernen Ostens. Auffällig und für diese Arbeit von besonderer Relevanz ist freilich, dass sich das europäische Theaterinteresse am ›orientalischen‹ Theater ausschließlich auf den Fernen Osten beschränkte. Brecht beispielsweise blickte auf Japan und Artaud auf Indien; türkische Traditionen

-
- 2 Ich werde auf das Thema ›Türkenbonus‹ noch häufiger zu sprechen kommen. Bezüglich der sozialen Stellung türkischer Künstler und der Förderung ihrer Kunst von Seiten deutsche Kulturämter sei auf zwei weitere, ebenfalls in den 1980er 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« (1986) steht in diesem Kontext. Hier macht er Defizite im Verständnis deutscher Kritiker an deren generischer Klassifizierung »Gastarbeiterliteratur« fest. Pazarkayas Kritik ist zugleich auch 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« (S. 63).
- 3 Ich verweise hier auf Erika Fischer-Lichtes zwei Artikel »Interculturalism in Contemporary Theatre« (S. 28) und »Theater, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theater« (S. 12ff.).

dagegen wurden nicht rezipiert.⁴ Eine Begründung findet dieses Versäumnis, wie ich in der Folge ausführen werde, in der Türkenrezeption vergangener 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 kurz einige zentrale historische Stationen der deutschen Türkenrezeption nachzeichnen und im Anschluss daran in mehr Detail auf gegenwärtige Bilder und Haltungen sowohl in der Literatur als auch in den Medien eingehen.

1.1.1 Historische Türkenbilder

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 15. bis zum 17. Jahrhundert mit der Expansion des Osmanischen Reiches fort, deren graduelle Eindämmung schließlich in die Hochzeit des europäischen Kolonialismus des 19. Jahrhunderts mündete. Trotz einiger grundlegender Unterschiede kann auch die bislang letzte, bis heute andauernde Phase, die nach dem Zweiten Weltkrieg oder genauer mit dem deutsch-türkischen Arbeitsabkommen im Jahr 1961 begann, als eine Fortsetzung dieser Geschichte gelten, da die Bilder vergangener Jahrhunderte in einem nicht unwesentlichen Maße weiterhin bei der Rezeption und Darstellung des Türken eine Rolle spielen. Diese Beständigkeit des pejorativen Türkenbildes liegt nicht zuletzt auch in der abwertenden Haltung des Westens gegen den Islam begründet, die sich vor allem seit den Terrorattacken vom 11. September 2001 weiter verschlechtert hat.⁵

Bereits die Chroniken der Kreuzfahrer und die zu Propagandazwecken verfasste Kreuzzugdichtung waren vom Bild des grausamen, gottlosen Orientalen bestimmt.

4 Wenn dagegen in Deutschland z.T. schon ab dem Mittelalter, v.a. 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 dazu auch auf einen ewigen, unveränderlichen Orient, also ein zeitentrücktes Symbol (vgl. Mennemeier S. 24f.).

5 Ich werde dies in meiner Studie nicht weiterverfolgen, doch ist es unerlässlich, zumindest auf die Verbindung zwischen Türkenbild und Islambild hinzuweisen. Sandra Hestermann charakterisiert sie 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« (S. 336). Ebenso erwähnt sie, 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« (S. 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).

Doch waren nicht alle Darstellungen ausschließlich negativ; mitunter zollten die Kreuzfahrerberichte dem Feind auch Anerkennung, wobei das Lob zumeist höfisch konnotiert war; zu Idealisierungen des Orients kam es etwa 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 überwiegend das negative Orientalenbild, das sich auf die Osmanen übertrug, als diese insbesondere nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1453 zu einer akuten Bedrohung für den Westen anwuchsen, was in zwei Belagerungen Wiens kulminierte.⁶ 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 14. bis zur Mitte des 19. 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. S. 134f.).⁷

Die graduelle Entmachtung des Osmanischen Reiches fand im 18. und 19. 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 Türken bis hin zu seiner Idealisierung kennzeichnend; der einstige Barbar wurde dabei mitunter sogar »zum kunstsinnigen und kultivierten Exoten« hochstilisiert (vgl. Bayaz S. 198). Für viele

6 Die Osmanen gingen bei ihren Eroberungszügen z.T. tatsächlich sehr brutal 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.)

7 Weitere Literatur zum Thema: Zur Entwicklung in den Türkenliedern siehe Şenol Özyurts *Die Türkenlieder und das Türkenbild in der deutschen Volksüberlieferung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (1972), zur Repräsentation in der Türkenoper Daniel W. Wilsons *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780* (1984).

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, dabei aber auch von Klischees und Idealisierungen geprägt, wie es sich etwa in seinem *West-Östlichen Divan* (1819) ausdrückt.⁸

Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts kam es dann 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.⁹ 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. Der Autor reproduziert hier jedes erdenkliche zu seiner Zeit kursierende Klischee. So ist nach Berman 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 vor allem Türken und Balkanvölker, die als minderwertig dargestellt werden (vgl. S. 144). Türken treten in Mays Texten in erster Linie als Kolonialherren auf, unter denen andere Völker zu leiden haben. Doch sie erscheinen nicht mehr bedrohlich, sondern eher als tollpatschige, unterprivilegierte Witzfiguren, von denen keine wirkliche Gefahr mehr ausgehen kann (vgl. ebd. S. 136).

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 S. 25) Ein besonders folgenschweres Beispiel bietet Hans Grimms Roman *Volk ohne Raum* (1926), der den Nationalsozialisten »das Stichwort für ihre expansionistische Politik der sogenannten Lebensraum-Beschaffung [gab]. In Hitlers Partei setzte sich kolonialistisches Denken bruchlos fort.« (Ebd. S. 26) Dennoch erfuhr das deutsche Türkenbild in jenen Jahren eine Änderung, da die Türkei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert ökonomisch, diplomatisch und militärisch in Deutschlands unmittelbare Nähe rückte, wobei frühere Kollaborationen zwischen Preußen und Osmanen ab Ende des 18. Jahrhunderts fortgesetzt und intensiviert wurden.¹⁰ In der türkischen Geschichte markieren die 1920er Jah-

8 Zu Goethes Orientbild im *West-Östlichen Divan* vgl. Katharina Mommsens Werk *Goethe und die arabische Welt* (1988), zu Goethes Türkenbild vgl. ihren Aufsatz »Die Türken im Spiegel von Goethes Werk« (1995).

9 Obgleich Deutschland aufgrund seiner politischen Gespaltenheit erst 1871 ins koloniale Rennen einstieg und seine Kolonien nach der misslungenen Weltmachtspolitik des Wilhelminischen Kaiserreiches schon 1920 wieder verlor, hat es 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 rasch zum drittgrößten Kolonialland der Welt (vgl. Lützeler S. 24). Berman merkt zudem an, dass Deutschlands ökonomische Beteiligung am Kolonialismus bis weit vor die Gründung des Kaiserreiches zurückreicht (vgl. S. 51ff.).

10 Schon der Preußenkönig Wilhelm I nahm 1739 Osmanen (»lange Kerls«) in seine Armee auf. Unter seinem Nachfolger Friedrich II. (dem Großen) kam es sogar zu einer Aufstellung geschlossener muslimischer Truppenteile in der preußischen Armee (vgl. hierzu Abdullah S. 35ff.).

re 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 genannt) eine umfassende »Reformierung von Staat und Gesellschaft nach europäischen Vorbildern« (Adanir S. 39). Nach Ausrufung der Republik am 29. Oktober 1923 erzwang er durch Radikalerlasse die sogenannte kemalistische Kulturevolution mit dem Ziel einer völligen Abkehr von der islamischen Klassik (vgl. ebd. S. 49). Besonders in den 1930er Jahren betrieb die Türkei eine Intensivierung der Beziehungen zu Deutschland, was während des Zweiten Weltkriegs 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 (vgl. Bayaz S. 198f.). Auch im Bereich der darstellenden Künste kam es vor allem zwischen Muhsin Ertuğrul, dem Reformator des türkischen Theaters, und dem deutschen Regisseur und Schauspieler Carl Ebert ab 1936 zur Zusammenarbeit, wie ich im nächsten Kapitel weiter ausführen werde.

1.1.2 Zeitgenössische Türkenbilder

Erzählende Literatur

Das oben beschriebene engere Verhältnis zwischen Deutschland und der Türkei hatte Einfluss darauf, dass es im Rahmen des deutschen Wirtschaftswunders der 1950er und 1960er 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 Konsequenzen dieses »dauerhaften Mit- und Nebeneinanders« beschreibt der Autor Yüksel Pazarkaya in seinem Artikel »Vom Komparaten 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« (S. 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, wiewohl deutsche Gegenwartsautoren 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. (S. 212)

Die Figur des türkischen Migranten findet ab Ende der 1960er 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.¹¹ 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 deutschen Verhältnissen, dass er distanziert und leblos wirkt (vgl. ebd. S 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 ihrem 1986 erschienen Artikel »Ali hinter den Spiegeln« 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.¹² Diskriminierungen rutschen bei solch einschränkenden und instrumentalisierenden Behandlung gleichsam durch die Hintertür in die Darstellung hinein.

11 Hier eine chronologische Liste zentraler Erzähltexte 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 der 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), Max von der 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), Jakob Arjouni: *Mehr Bier* (1987), Sten Nadolny: *Selim oder die Gabe der Rede* (1990), Jakob Arjouni: *Ein Mann, ein Mord* (1991), Frischmuth: *Der Blick über den Zaun* (1996), Frischmuth: *Die Schrift des Freundes* (1998), Jakob Arjouni: *Kismet* (2001).

12 »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 S. 6f.). Arlene A. Teraoka reagiert etwa in *EAST, WEST, and Others: The Third World in Postwar German Literature* (1996) auf Wallraff Inszenierung des Gastarbeiters Ali Sinirlioglu. 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. S. 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*.

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, als 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 (vgl. S. 214).¹³ 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 500 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.¹⁴

13 Nicht nur entkräftigt Arjouni Vorurteile über Türken, indem er sie verkrachten deutschen Existenzen in den Mund legt und auf diese Weise als eine Methode dieser Charaktere entlarvt, eigene Probleme auf andere abzulenken (zur Sündenbockfunktion des Türken vgl. Akbulut S. 179), sondern er kreiert 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 ›Türken‹ 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«, S. 278). Kayankayas Identität erscheine 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. S. 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.

14 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 S. 62f.), 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 S. 474). Das letzte Kapitel trägt bezeichnenderweise den Titel »Selim siegt«. Nadolny selbst äußerte sich in einem Interview von 1993 zur Problematik der Fremdbeschreibung (vgl. Pazarkayas Artikel »Der Türke Selim«).

Dramatische Literatur

Eine ähnliche Entwicklung des Türkenbildes ist im zeitgenössischen deutschen Drama nicht zu verzeichnen.¹⁵ Nachdem hier bereits 1967 in Jochen Ziem's »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, da 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 allgemeine Probleme der Arbeitswelt zu 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.¹⁶

Korn's relativ differenzierte Türkendarstellung blieb im deutschen Drama eine Ausnahme; repräsentativer für das hier vorherrschende Türkenbild sind dagegen Stücke wie *Groß und klein* (1978) von Botho Strauß 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.¹⁷ 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 (oder Resonanzboden), da er selbst in der Szene stumm bleibt und den Redefluss der Frau lediglich mit Blicken, Gesten oder einem gelegentlichen Lachen kommentiert. Merkwürdig 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

15 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).

16 Korn scheint sich in Vorbereitung zu dem Stück u.U. 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 (vgl. Halman S. 43f.). Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kapitel 2.

17 Hierzu Akbulut: »Anfang der 70er Jahre wird der türkische »Gastarbeiter« – historisch gesehen – nicht mit seiner mindestens zehnjährigen Erfahrung in der bundesdeutschen Gesellschaft dargestellt, sondern als Neuankommling vom Standpunkt eines deutschen Intellektuellen aus. [...] Bis zur ersten Hälfte der 80er Jahre werden die Figuren »sprachlos« dargestellt.« (S. 174)

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 fast wie ein Fluch verfolgen sollte und ich in den nächsten Kapiteln wiederholt darauf zu sprechen kommen werde, sei es hier in etwas mehr Detail vorgestellt.¹⁸ In diesem lose gefügtem Stationendrama tritt ein Türke insbesondere in der Titelszene in Erscheinung. Stumm ist dieser Charakter mit dem ›sprechenden‹ Namen Arslan (türkisch für »Löwe«) zwar nicht, doch bleibt seine Sprache durchweg unverständlich. Die Regie führt die Figur 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*, S. 81)

Neben deutschen Wörtern, 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 ausdrücklichen 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. S. 86f.)

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. S. 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 der Türke

18 Meray Ülgen und Şinasi Dikmen mussten beide um 1980 mit der Rolle des fluchenden Türken vorliebnehmen, bevor sie den Entschluss fassten, selbst den Rahmen für eigene dramatische Produktionen zu schaffen. Auch Serdar Somuncu wurde die Rolle Mitte der 1990er Jahre angeboten; dass es es sich leisten konnte, sie abzulehnen, weist auf ein gewandeltes Selbstbewusstsein türkisch-deutscher Künstler hin. (Vgl. hierzu auch Kapitel 4.8.)

bei Kroetz 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 seiner Frau: Nicht nur ist er selbst im deutschen Umfeld sprachlos, er kann außerdem 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 ungläubwürdiger, als er mit einer Deutschen verheiratet ist, die ihrerseits die türkische Sprache gemeistert hat.¹⁹

Mitte der 1980er 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 teils mit dem zeitlichen Rahmen zu tun, in dem der Türke hier in Erscheinung trat, mag daneben aber wohl auch im 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.²⁰

19 Obgleich 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 Mülltonnen] rein. Nichtsesshafte greifen da rein.« (S. 133f.) 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 viele Türen steckt, jedoch nirgends Kontakt und menschliche Nähe findet. Die Kritik nannte das Stück in diesem Sinne auch ein »Seelen-Stationendrama« (Emrich S. 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 nur das lautstärkste darstellt.

20 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 auch anderweitig Ausdruck: Zwischen 1979 und 1984 förderte er an der Schaubühne das sogenannte Türkenprojekt, auf das ich in Kapitel 3.2.1 in Detail eingehe. 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 auch.

In den letzten 20 Jahren bedienten sich deutsche Autoren der Figur des Türken nur noch selten. Der Grund liegt meines Erachtens darin, 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.²¹ Im Laufe der 1980er 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 erscheint mir der Mangel an türkischen Charakteren in der Literatur der letzten beiden Jahrzehnte 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.²²

In den Medien

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

21 Dies lässt sich 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 mytisch stumme Figur, erscheine (S. 330).

22 Irmgard Ackermanns Aufsatz »Deutsche verfremdet gesehen. Die Darstellung des ›Anderen‹ in der ›Ausländerliteratur‹« (1997) ergänzen meine Ausführungen, indem die Autorin die Deutschenbilder in der Literatur türkischstämmiger Autoren untersucht. Sie unterscheidet drei Darstellungsarten: eine kulturkontrastive, typisierende Darstellung (z. B. bei Şinasi Dikmen), eine individuelle Darstellung, die die Fremdheit weitgehend aufhebt (etwa bei Aysel Özakın und Renan Demirkan) sowie bewusst mehrkulturelle Darstellung (wie bei Aras Ören). Karin Emine Yeşilada wiederum befasst sich in »Die geschundene Suleika« (1997), wie schon der Untertitel des Aufsatzes verrät, mit dem »Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen«.

tief verankert. Es spricht darum nichts dafür, eine solche Inkarnation der Gegnerschaft in die EU aufzunehmen. (S. 9)²³

Eine vergleichbare Rhetorik ist auch in der im Oktober 2000 von Friedrich Merz, dem Fraktionschef der CDU, angefachten Leitkulturdebatte feststellbar, in welcher er unter völliger Vernachlässigung der ethnisch-kulturellen Vielfalt der BRD vehement für deutsche Grundwerte mit Leitbildcharakter eintrat.²⁴ Debatten dieser Art verweisen zum Teil auf allgemeine Probleme des deutschen Selbstverständnisses, wie etwa der Liedermacher Wolf Biermann in Reaktion auf 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.« (*Die Welt* vom 08.11.2000, S. 33). Daneben geht es in beiden Fällen aber 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 S. 6).

Die gegenwärtige Diskussion um den EU-Beitritt der Türkei macht deutlich, wie präsent (und somit heraufbeschwörbar) das alte Türkenbild bis heute 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.« (S. xx)²⁵ Türken würden statisch und undifferenziert als ho-

23 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« (so auch der Titel seines Kommentars) sei die überwiegende Mehrheit der deutschen Historiker; das Fremde (das Außereuropäische) falle hierzulande weiterhin in den Fachbereich der Ethnologie (vgl. S. 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.« (Walther S. 9)

24 Einen guten Überblick bietet Volker Hummel Beitrag »Leitkultur und Kultur Light« in *Die Zeit*, 44/2000.

25 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 Tür-

mogene Gruppe ohne interne Differenzierung betrachtet – kurz: als das absolut ›Anderere‹. Dabei dient in den Worten des Schriftstellers Zafer Şenocak das Bild »vom ewig rückständigen und grausamen Orient und Orientalen« vor allem der »Fixierung eigener Identität« (»Atlas«, S. 30).²⁶ An anderer Stelle verwendet 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«, S. 12)

Şenocak nimmt hier implizit auf Edward Saids Orientalismus-Begriff Bezug, der die Methode westlicher Kolonialmächte kennzeichnet, ihre östlichen Territorien unter Absolutsetzung eigener Werte und Maßstäbe als zivilisatorisch retardierte, defektive Welten zu kodifizieren.²⁷ Was Said in einem breiteren europäischen Rahmen festmacht, lässt sich

ken 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. Hieraus werde ich an späterer Stelle noch eingehen.

- 26 Der Kabarettist und Karikaturist Muhsin Omurca äußert sich dazu so: »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« (persönliches Interview 2003). Weilweise 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, so der Soziologen Alberto Melucci, in einer »homelessness of personal identity« resultieren (S. 109). Doch daneben geht es hier auch um spezifisch deutsche nationale (und nationalistische) Konstellationen. Ich verweise 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. auch Claus Detjens Artikel »Das vereinte Deutschland braucht eine Gründungslegende. Die ›verspätete Nation‹ sucht noch ihre Identität« (2000).
- 27 Said beschreibt den Orient als »a European invention«, errichtet in der Absicht, die eigene Vormacht zu stärken (*Orientalism*, S. 1). Im Verhältnis zwischen Okzident und Orient manifestiert sich laut Said also »a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony« (ebd. S. 5). Orientalismus bezeichnet für ihn damit einen Machtdiskurs, »a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient« (ebd. S. 3). Durch diese Praxis würde ein ›tatsächlicher existierender‹ Osten in einen diskursiven ›Orient‹ überführt und von diesem sukzessive ersetzt, um so das Selbstbild und die Identität des Westens, bzw. der jeweiligen westlichen Nation zu stärken. Laut Bart Moore-Gilbert vollzieht sich der Vorgang »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.« (S. 39)

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.²⁸ Wie Nevzat Yalçıntaş bereits Anfang der 1980er Jahre bemerkte, behinderte die in der BRD vorherrschende Tendenz, »die Türkei als kulturloses, barbarisches, nur auf Kriege bedachtes Land zu diffamieren«, lange Zeit jede konstruktive Auseinandersetzung mit türkischen Kulturtraditionen (S. 278). Dies begründet nicht nur die eingangs erwähnte Unwissenheit deutscher Kritiker und Kulturdezernenten über türkische Theaterformen, sondern beeinflusst auch die 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 (»Ghetto«, S. 13).²⁹ Eine vergleichbare Tendenz ist, wie

28 Emine Sevgi Özdamar spricht davon, dass im Kontext der Arbeitsmigration »Kolonien innerhalb des eigenen Landes [Deutschland]« entstanden seien (persönliches Interview 2002). Eine Passage aus ihrer Erzählung »Fahrrad auf dem Eis« führt diesen Gedanken weiter aus: »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.« (*Hof im Spiegel*, S. 95). Bezeichnenderweise verbindet die Autorin hier die Kolonisierungsthese mit dem Sprachgebrauch der Migranten. Stefanie Bird weist in *Women Writers and National Identity* (2003) auf eine zentrale Problematik (künstlerischer) Äußerungen im fremden Idiom 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« (S. 162). In diesem Kontext sei auf Gayatri Chakravorty Spivak und Homi Bhabhas Theorien verwiesen: Spivak stellt in »Can the Subaltern Speak?« (1988) die Frage, inwieweit eine Minorität sich in einem fremden autoritären Zeichensystem Ausdruck verschaffen kann, ohne dabei mit der Sprache und Ausdrucksform der Mehrheitsgesellschaft zugleich auch deren Werte und Strukturen (und damit deren Ideologie) zu übernehmen. Bhabha glaubt, dass dies durch kleine Verschiebungen und Verrückungen als eine Art künstlerischer »Akzentuierung« möglich sei. Siehe hierzu sein wegweisendes Werk *The Location of Culture* aus dem Jahr 1994, wo er vom wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis zwischen Kolonisator und Kolonisiertem spricht und die »Mimikry« als eine strategische Subversivität der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker einführt. 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 *Identitäten im Prozess* (2001) kritisieren, dass der Begriff konzeptuell noch immer auf der Annahme essentiell verschiedener Kulturen basiere.

29 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. 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. S. 29ff.). Benennungen dieser Art drücken eine »ausgrenzende Vereinnahmung« aus, d.h. eine Praxis, die die Literatur nicht-deutscher Schriftsteller dem deutschen Literaturbetrieb einverleibt, ihnen dort jedoch eine abgelegene Ecke zuweist und damit aus dem Kanon ausgrenzt (vgl. Konuk S. 114). Ich verweise hier auf Leslie

ich in Kapitel 3 erläutern werde, auch im Bereich des türkisch-deutschen Theaters offenkundig. Erst seit Mitte der 1990er 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.³⁰

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 1970er Jahre eigens für ausländische Schriftsteller eingerichtet wurden, stellte etwa Horst Hamm in *Fremdgegangen – freigeschrieben. Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur* (1988) 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«. (S. 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.³¹ 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.« (S. 147)

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 entschieden 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 Publikationen verdeutlichen, dass die deutsche Literaturkritik noch gegen Ende der Achtziger von ähnlich restriktiven Haltungen geprägt war wie (kultur)politische Debatten.

30 Ich führe diesen Ausbruch in den Kapiteln 3 und 4 anhand der Generationenabfolge türkisch-deutscher Künstler in größerem Detail aus. Auf Feridun Zaimoğlu, einen der Hauptrepräsentanten dieser Entwicklung, gehe ich im Resümee meiner Studie ein.

31 Ein Abschnitt aus dem von Lerke von Saalfeld herausgegebenen Band *Ich habe eine fremde Sprache gewählt – Ausländische Autoren schreiben deutsch* (1998) stützt diese Behauptung: »[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.« (S. 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)

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 Türcinnen und Türcen eigentlich zu Top-Leistungen in der Kultur der »zivilisierten« westlichen Welt nicht fähig sind« und fordert abschließend ein Ende aller »Doppelkriterien« (ebd. S. 148). Erdems Text korrespondiert mit der Kritik an den Förderungsrichtlinien des Berliner Kultursenats seitens vieler türkischstämmiger Künstler, die mich in Kapitel 3 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 1990er Jahren deutlich, wo Türcen sowohl verteufelt als auch exotisiert werden. Ich verweise hier insbesondere auf das Titelbild der *Spiegel*-Ausgabe 16/1997, wo unter der Schlagzeile *Gefährlich fremd* das »Scheitern der multikulturellen Gesellschaft« in Deutschland proklamiert wird; eine junge Frau schwenkt hier die türkische Fahne, 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 zwei Jahre darauf erschienene Artikel »Erregend fremd«, in dem der Leser in die faszinierend fremde Welt eines »angetürkten« Kreuzbergs eintauchen kann, dessen Bewohner der kulturellen und geschlechtlichen Hybridität frönen (vgl. Smolczyk). Türcen werden in diesen Beschreibungen einmal stigmatisiert und dann wieder als Spektakel inszeniert. Wie sie auch in Szene gesetzt werden, sie passen nicht in den deutschen Alltag und erscheinen selbst kurz vor der Jahrtausendwende noch als Fremdkörper und Kuriositäten. Von einer anerkannten Normalität multikultureller Vielfalt in der Bundesrepublik sind beide Artikel jedenfalls gleich weit entfernt.

In diesem Kontext ist abschließend ein Blick auf den legalen Status von Ausländern in der Bundesrepublik beziehungsweise auf die diesbezügliche Gesetzgebung angebracht:³² 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 Abstammungs- auch das Geburtsortprinzip, das den Erwerb der Staatsangehörigkeit mit dem Geburtsort

32 Ich halte mich hier an das Online-Lexikon der Beauftragten der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration. Eine gute Übersicht von Debatten und Gesetzen zum Staatsbürgerschaftsrecht bis Mitte der 1990er Jahre bietet William A. Barbieri Jr., *Ethics of Citizenship: Immigration and Group Rights in Germany* (1998) sowie Çiğdem Akkaya et al., *Länderbericht Türkei* (1998, bes. S. 305–12).

verknüpft (*jus soli*). 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.³³

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 1950er und 1960er Jahren in der Phase des ökonomischen Aufschwungs Anwerbeabkommen mit anderen Staaten abschloss und damit die Zuwanderung der sogenannten ›Gastarbeiter‹ in Gang setzte, war deren Integration in die deutsche Gesellschaft nicht vorgesehen. Folglich wurde eine dieser neuen Situation angepasste Gesetzgebung nicht als Priorität eingestuft, was zur Folge hatte, dass das nationalsozialistische Recht, die (nur 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 1960er Jahre weiterhin von einem zeitlich begrenzten Aufenthalt der Arbeitsmigranten ausging, wurde von verbindlichen Festlegungen größtenteils 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 ab Mitte der 1970er Jahre immer deutlicher abzeichnete, dass die Mehrheit der Arbeitsmigranten nicht in ihre Herkunftsländer zurückkehren würde, reagierten deutsche Politiker nur zögerlich. Da man sich so 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.³⁴ Eine Einbürgerung nach dem Geburtsortprinzip und die Mehrstaatigkeit waren allerdings weiter ausgeschlossen, was der Novelle die Bezeich-

33 Instrumental für den Erfolg der CSU in Hessen war Robert Kochs umstrittene Unterschriftenaktion gegen die doppelte Staatsbürgerschaft von 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 v.a. türkische Migranten Kampagne eine zentrale Rolle (vgl. Mansel S. 4). Viele türkische Künstler, darunter auch Muhsin 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!« (Persönliches Interview 2003) Als Reaktion auf die Doppelpass-Debatte verfasste Omurca sein Kabarettstück *Kanakmänn – Tags Deutscher, nachts Türke* (2000) (vgl. Kapitel 4).

34 Das Gesetz formulierte inhaltliche Entscheidungen und beließ somit den einzelnen Bundesländern weniger Spielraum (vgl. Rittstieg: S. x-xi). Im Vergleich zur vorherigen Regelung war die Neufassung detaillierter und komplizierter. Für ausländische Arbeitnehmer brachte das Gesetz zwar z.T. Erleichterungen (z.B. Rechtsansprüche auf gesicherten Aufenthalt und Familiennachzug), war insgesamt aber dennoch nicht zufriedenstellend und v.a. nicht leicht zu durchschauen.

nung »nationalistisch geprägtes Abschottungsgesetz« einbrachte (»Ausländergesetz«).³⁵ 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 S. 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 hierzulande dem Phänomen der kulturellen Vielfalt gegenüber? Beim Begriff ›Ausländer‹ ist zwischen einer rechtlich-politischen Dimension und einer Alltagsbedeutung zu unterscheiden. Die rechtliche Sicht, die einen Ausländer als Menschen ohne deutsche Staatsangehörigkeit charakterisiert, ist vor allem insofern problematisch, als sie auch Personen miteinschließt, die in Deutschland 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. (S. 22f.)

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 für die deutsche Gesellschaft kennzeichnend ist. In diesem Zusammenhang sollte auch auf die generelle Problematik jeder statistischen Erfassung von Ausländergruppen hingewiesen werden.³⁶

35 Für eine umfassendere Besprechung des Ausländergesetzes von 1991 siehe das im selben Jahr von Klaus Barwig et al. herausgegebene Buch *Das neue Ausländerrecht*.

36 Das Statistische Bundesamt mit Stand vom 16. September 2003 1.912.200 in Deutschland lebender Türken (vgl. »Bevölkerung«). Diese Zahl ist insofern problematisch, als sie einerseits in Deutschland Geborenen ohne deutsche Staatsbürgerschaft miteinbezieht, andererseits aber naturalisierte Türken und deren Nachkommen ausschließt. Ebenso unberücksichtigt bleibt eine unbekannte Zahl türkischer Staatsbürger, die ohne Aufenthaltsgenehmigung in der BRD leben. Naturalisierte Türken tauchen ebenso wenig in Statistiken auf wie Kinder aus Mischehen, da Daten über ethnische Zugehörigkeiten nirgends festgehalten werden. Gemäß dem Essener Zentrum für Türkeistudien beträgt die Zahl der türkischstämmigen Deutschen derzeit rund 470.000 (vgl. »Türken«).

Zusammenfassend sei festgehalten: Im Rahmen der deutschen Rezeption – oder auch Festschreibung – des ›Türken‹ sind bis heute zwei Bilder maßgeblich, die beide längst nicht mehr der Realität entsprechen und damit als Klischees gelten müssen: das des kriegerischen, kulturlosen Osmanen und das des ebenso sprach- wie (wiederum) kulturlosen Gastarbeiters. Während diese Bilder im Bereich der Politik und in öffentlichen Medien weiter gleichermaßen präsent sind, konzentrierte sich die Literatur ab den späten 1960er Jahren auf den Gastarbeiter, der gegen Mitte der 1980er Jahre aus dem Blick- und Interessenfeld entschwand – und mit ihm auch die türkische Minorität als Ganzes. Seit 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 vor allem in Bereich von Satire und Kabarett diskriminierende Klischeebilder und Diskurse ihrer deutschen Umgebung auf.

1.1.3 Standort der Türken in Deutschland

In Reaktion auf oben beschriebene politische Debatten und kulturpolitische Richtlinien und in Abwendung von juristischen Standpunkten bezüglich der staatlichen Zugehörigkeit türkischstämmiger Minoritätskünstler geht es mir in dieser Arbeit darum, eine in meinem Verständnis einheimische Theatertradition zu beschreiben. Wenn ich hier die Bezeichnung ›einheimisch‹ für türkisch-deutsche Theater- und Kabarettprojekte verwende beziehungsweise beanspruche, obgleich deren Wurzeln zu einem nicht unwesentlichen Teil im türkischen Kulturraum liegen, so berufe ich mich dabei auf Yüksel 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«, S. 109)³⁷ Dies ist eine Einschätzung, die inzwischen auch einige Literatur- und Kulturkritiker vertreten. In den vergangenen Jahren haben sich insbesondere Deniz Göktürk und Leslie Adelson wiederholt für eine stärkere Einbettung der Geschichte der türkischstämmigen Bevölkerungsgruppe in den erweiterten Bezugsrahmen der deutschen Nachkriegsgeschichte ausgesprochen (das heißt von der Teilung Deutschlands bis zu dessen Wiedervereinigung sowie der Verarbeitung von und kritischen Auseinandersetzung mit diesen Ereignissen). Nationalsozialismus und Holocaust, die für die deutsche Nachkriegsgeschichte bestimmend seien, ließen sich nach Adelson auch für die Konzeptualisierung des kulturellen Kontaktes zwischen Türken und Deutschen fruchtbar machen und böten so eine Alternative zu den bislang überwiegend soziologisch ausgerichteten Studien zur türkischen Minorität und ihrer Kunst. Es sind vor allem die ›Berührungspunkte‹ zwischen Juden und Türken, denen

37 Sicherlich ist eine solche Zuordnung lediglich als Geste zu verstehen. Doch ist sie, wie ich in vielen 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 besitzt, variiert je nach Künstler und Projekt.

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.« (S. 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. S. 99f.) Deutsche politische Diskurse allerdings würden Türken bereits ab den 1970er Jahren zum Teil recht direkt als »the Jews of today« identifizieren (ebd. S. 100). In Reaktion auf diese Diskurse reflektieren auch Künstler türkischer Abstammung seit den 1990er Jahren in ihren Werken verstärkt das Verhältnis zwischen Juden und Türken. Adelson verweist hier auf Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu, wobei vor allem Şenocak in seinen Texten vielfältige Bezüge zur jüdisch-deutschen Kultur herstellt.³⁸

Letztlich geht es Adelson hier (wie auch in ihrem 2002 erschienenen Artikel »The Turkish Turn in Contemporary German Literature and Memory Work«) darum, literarische Erzeugnisse türkischstämmiger Autoren nicht länger in Isolation und Ausgrenzung, sondern als inhärenten Bestandteil der deutschen Nachkriegsliteratur zu lesen.³⁹ Die gegenwärtige türkisch-deutsche Literatur – und, wie ich zeigen werde, auch die Bühnenkunst – lässt sich damit auch im Sinne von »memory work« 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 hier vor allem Muhsin Omurca und Serdar Somuncu zu nennen, mit deren Projekten ich mich in Kapitel 4 eingehend beschäftigen werde.

38 Zu erwähnen ist insbesondere Şenocaks Roman *Gefährliche Verwandtschaft* aus dem Jahr 1998. Doch er stellte schon 1992 in seinem Essay »Deutschland – Heimat für Türken?« die programmatische Frage, ob türkische Migranten durch ihre Übersiedlung nach Deutschland nicht zugleich auch in die jüngste deutsche Vergangenheit einwandern würden (vgl. S. 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« (»Turkish Turn«, S. 232). Vgl. hierzu auch Yeşiladas Interview »Darf man Türken und Juden vergleichen, Herr Senocak?« sowie Katharina Halls Aufsatz »Bekanntlich sind Dreiecksbeziehungen am kompliziertesten: Turkish, Jewish, and German Identity in Zafer Şenocak's *Gefährliche Verwandtschaft*« aus dem Jahr 2003.

39 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 nennt dies in ihrer Rezension einen »methodological blind-spot«. Dieses Beispiel deutet an, dass auch Kritiker und Künstler mit eigenem migrantischem Hintergrund mitunter zu exklusiven Klassifizierungen und Ausgrenzungen neigen.

1.2 Vergleich mit dem jüdisch-deutschen Theater

Wie eben dargelegt, geht es Leslie Adelson darum, die Werke türkischstämmiger Künstler in den gesellschaftlichen Rahmen der deutschen Nachkriegszeit einzubetten; dabei stellt sie vor allem Berührungspunkte zur jüdisch-deutschen Kultur fest.⁴⁰ Diese Verbindung zwischen Türken und Juden ließe sich auf den Theaterbereich ausweiten, wo man beispielsweise Vergleiche über den Prozess der Etablierung der jeweiligen Theaterszenen anstellen könnte. Von Interesse wäre hier etwa, Reaktionen seitens der Mehrheitsgesellschaft zu untersuchen und zu prüfen, inwiefern sie Einfluss auf die Theaterentwicklung genommen haben und welche bürokratischen, institutionellen und sozialen Hindernisse zu überkommen waren oder noch zu bewältigen sind. Bevor ich näher auf die jüdische Theatertradition eingehe, sei kurz eine weitere Verbindungslinie angedeutet.

Parallelen sind nämlich auch in der Selbstpositionierung türkischer und jüdischer Künstler und Intellektueller vis-a-vis der deutschen Gesellschaft erkennbar: Identitätsdebatten, die in den vergangenen Jahrzehnten innerhalb der türkisch-deutschen Minderheit stattfanden, haben ihre Vorläufer in vergleichbaren Debatten deutscher Juden vor allem ab dem 19. Jahrhundert. Damals entstanden innerhalb des Judentums zwei konträre 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/kulturelle Traditionen).⁴¹ Zwischen diesen beiden Polen kam es zu den unterschiedlichsten Standpunkten. Dabei entwickelte sich die jüdische Identität gerade in Deutschland zu einem Schauplatz diverser Festschreibungen und Konzeptualisierungen.⁴² Für jüdische Autoren wurde ihre Identität als ›deut-

40 Dazu sei angemerkt, dass heutige Minoritäts- und Fremdiskurse in Deutschland, wie Helga W. Kraft in ihrem 2003 erschienenen Artikel »Staging Xenophobia in the 1990s« hinweist (vgl. S. 113), von der nationalsozialistischen Vergangenheit und dem deutschen Antisemitismus beeinflusst sind.

41 Hier ist auch auf divergierende Haltungen von Ost- und West-Juden aufgrund unterschiedlicher Lebensumstände, konträrer Anschauungen und ideologischer Haltungen etwa zum Zionismus zu verweisen. Diese Gruppen trafen aufeinander, als viele Juden in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aufgrund von Pogromen aus Russland nach Westen flohen (vgl. Mendes-Flohr/Reinharz S. 301 und S. 419).

42 Paul R. Mendes-Flohr und Jehuda Reinharz geben in ihrer Anthologie *The Jew in the Modern World – A Documentary History* (1980) im Kapitel »Jewish Identity Challenged and Redefined« (S. 214–49) einen Überblick über die Diversität der Haltungen jüdisch-deutscher Intellektueller im Zeitraum von Mitte des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts. So konvertierten viele von ihnen zum Christentum – teils aus innerer Überzeugung, teils weil sie sich dadurch wie etwa Heinrich Heine gesellschaftliche Vorteile erhofften. Andere, so zum Beispiel Walter Rathenau, entschieden sich zwar gegen einen Religionswechsel, plädierten jedoch für eine vollständige kulturelle Assimilation an den deutschen Kontext. Bei einer weiteren Gruppe schlug die Abwertung des Judentums in Formen von Selbsthass um und einige, darunter Otto Weniger, nahmen sich deshalb sogar das Leben. Andererseits vertraten viele Juden auch Positionen, die das Judentum bekräftigten, ab Ende des Jahrhunderts oft 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. Eine umfangreiche Kontextualisierung von Identitätsdiskursen jüdischer Künstler um die Jahrhundert-

sche 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.⁴³ 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 20.000 bis 30.000 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 (vgl. S. xxii).⁴⁴ Die beiden Autoren unterscheiden drei Phasen der jüdischen Nachkriegsliteratur in der BRD: (a) den Zeitraum von 1945 bis 1966 (»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 (»Clash with Philo-Semitism«), als 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 1980er Jahren eine selbstbewusste jüdische Minorität formierte, die aktiv ins Kulturgesehen in der

wende unternimmt Nina Berman in *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne* (1997) in ihrem Kapitel über Else Lasker-Schüler (S. 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, d.h., die »Positionssuche« der jüdischen Minderheit vollzieht sich hier im Rahmen einer als orientalistisch verstandenen Identität. Bezüglich Laske-Schüler spricht Berman etwa von einem »orientalistisch-jüdischen Selbstverständnis« und von »Selbstbejahung durch die Kenntlichmachung der jüdischen oder orientalistischen Identität«, wie sie v.a. in den öffentlichen Selbstinszenierungen der Künstlerin Ausdruck fanden (vgl. S. 330 und S. 334).

43 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.« (S. 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) verleiht dem wachsenden Gefühl der Entfremdung von Juden in Deutschland Ausdruck, dazu aber auch ihrer Insistenz, Gehör zu finden; Alphons Silbermanns *Juden in Westdeutschland: Selbstbild und Fremdbild einer Minorität* (1992) behandelt tradierte Vorurteile und Stereotypen auf deutscher und jüdischer Seite nach 1945; und die von Elena Lappin (Broders Schwester) herausgegebene Anthologie *Jewish Voices, German Words: Growing Up Jewish in Postwar Germany and Austria* (1994) lässt junge jüdische Autoren selbst zu Wort kommen.

44 Die Ausführungen von Gilman/Zipes beschränken sich auf Westdeutschland, das ab 1949 Juden zur Rückkehr ermunterte, wohingegen die offizielle Haltung in der DDR Juden so sehr diskriminierte, dass die Mehrheit von ihnen dem Staat bis 1953 den Rücken kehrte (vgl. S. xxiii). Hier finden russische Praktiken eine Fortsetzung.

BRD eingriff; und (c) die Zeit ab 1990 (»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.⁴⁵ 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 (*Gedächtnistheater*, S. 24).

Obgleich sich die Geschichte der jüdischen mit der türkischen Minorität natürlich nur bedingt vergleichen lässt, da sie zum einen weiter zurückreicht und zum anderen grundlegende Unterschiede aufweist, verdeutlicht dieser literarische Überblick gleichwohl, dass sich in den letzten Jahrzehnten gewisse künstlerische Entwicklungen recht parallel und zeitgleich vollzogen.⁴⁶ Ich verweise hier auf das zunehmend selbstbewusstere Auftreten jüdischer Künstler ab den 1980er 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 1990er Jahren, 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 (vgl. Remmler S. 801).

Im Bereich jüdischer und türkischer Bühnenaktivitäten in Deutschland sind gleichfalls Berührungspunkte zu verzeichnen. Gewisse Parallelen finden sich bereits in den volkstümlichen Theaterformen beider Völker, obgleich das Judentum aufgrund von konfessionellen Einwänden keine bedeutende Theatertradition besitzt und die Zeit des Nationalsozialismus den erst spät entstandenen jüdischen Theatern in Deutschland (und auch jenseits seiner Grenzen) 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 ih-

45 Als Repräsentanten der ersten Phase nennen Gilman/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 (S. xxiv-xxx). Ab den frühen 1980er Jahren stieß eine dritte Generation jüdisch-deutscher Autoren dazu, unter ihnen Barbara Honigmann, Esther Dischereit und Rafael Seligmann (vgl. Remmler S. 796ff.). Diese beschäftigen sich etwa damit, was es bedeutet, eine Doppelidentität zu besitzen, und sie reflektieren über die Realität der »Absenz« jüdischer Kultur, bzw. über deren einseitiger Festschreibung in der BRD (ebd. S. 800).

46 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).« (S. 334) Dies hat Einfluss auf das Selbstverständnis und Eigenbild der jeweiligen Minorität.

rem Publikum waren auch die jiddischen Theaterhistoriker vertrieben oder ermordet, und ihre Arbeiten waren in Vergessenheit geraten. (Dallinger S. 11f.)⁴⁷

Traditionell bot nur das im Frühjahr begangene eintägige Purimfest Raum für szenische Darbietungen. Diese entwickelten sich ab dem 16. Jahrhundert und erreichten ihren Höhepunkt in den folgenden zwei Jahrhunderten. Das Purimspiel weist dabei gewisse Ähnlichkeiten mit traditionellen türkischen Theaterformen auf: Beide Traditionen entwickelten sich etwa zeitgleich und wurden mündlich überliefert; daneben gleichen sie sich auch in ihrer verweisenden (anti-illusorischen), oft satirisch-kritischen Darstellungsart, der zentralen Bedeutung musikalischer Einlagen und der zahlreichen Wortfehden der typenhaft gezeichneten Figuren, um nur einige zentrale Elemente zu nennen (vgl. hierzu Dallinger S. 16 und S. 19ff.).

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 18. Jahrhundert durch Vertreter der jüdischen Haskalah, doch erst knapp 100 Jahre später entstanden – in jiddischer Sprache – erste organisierte Theatergruppen in Russland.⁴⁸ Der Hauptschauplatz des jiddischen Theaters liegt seit etwa 1917 in den Vereinigten Staaten und dort insbesondere in New York;⁴⁹ doch auch in Europa und auch in deutschsprachigen Ländern entstanden Theaterszenen, so etwa das 1919 gegründete Moskauer Jiddische Staatliche Künstlertheater, das bis 1952 aktiv war, oder Gruppen in Warschau und Wilna, Berlin, München und Wien.⁵⁰ Wie Brigitte Dallinger am Beispiel Wiens beschreibt, wurde das jiddische Theater, das in den 1920er und

47 Dies gilt in erster Linie für ›traditionelles‹ jiddisches Theater. In Abgrenzung dazu sei darauf hingewiesen, dass akkulturierte und assimilierte jüdische Theaterschaffende wie Bertolt Brecht (1898–1956) und Fritz Kortner (1892–1970) nach Kriegsende ihre Tätigkeit als Teil der deutschen Kulturszene wieder aufnahmen.

48 Als ›Vater‹ des jiddischen Theaters gilt Abraham Goldfaden (1840–1908), der 1867 im rumänischen Jassy Stücke in der Tradition der Aufklärung zu verfassen begann und 1880 in Russland eine Gruppe zusammenführte (vgl. neben Dallinger S. 22–24 auch Beck). Wie Dallinger erwähnt, wurde das jüdische Theater in Russland jedoch bereits 1883 wieder verboten, was z.T. dadurch unterlaufen wurde, dass sich Ensembles als deutsche Theater ausgaben (S. 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 übersetzten, wo sie für konkurrierende Truppen eine Vielzahl von Stücken verfassten und so dort zum Entstehen einer Theaterszene beitrugen (ebd. S. 27–29). Hierzu Wolfgang 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 (vgl. Dallinger S. 30).

49 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* aus dem Jahr 1986.

50 Für eine Beschreibung der jüdischen Theaterszene Berlins sei auf Peter Sprengels Werk *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933* (1997) verwiesen.

1930er Jahren seine Blütezeit erfuhr, von traditionsbewussten galizischen Juden getragen, die ab 1880 auf der Flucht vor Pogromen zunehmend westliche Metropolen bevölkerten; die einheimischen, akkulturierten Juden standen dem Theater der Einwanderer in der Mehrheit ablehnend gegenüber, zum Teil da sie es für zu populär-folkloristisch hielten, aber auch, weil sie darin eine Provokation für die Antisemiten befürchteten (vgl. S. 183 und S. 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 1930er Jahre entstand in Wien außerdem ein zionistisches Wahlkabarett (vgl. ebd. S. 165f.).⁵¹

Wie schon erwähnt, bereitete der Nationalsozialismus den jüdischen Theateraktivitäten im deutschen Raum zumindest in seiner (semi)professionellen Ausformung ein jähes und nachhaltiges Ende. Im Amateurbereich aber kam es weiterhin zu Produktionen; Veranstaltungen fanden in Ghettos und sogar in Konzentrationslagern statt.⁵² Und auch in der Nachkriegszeit entstanden immer wieder Amateurgruppen; meist waren diese jedoch von kurzlebiger Natur.⁵³ Leider ist dieser Bereich bislang – ebenso wie das türkisch-deutsche Theater – kaum erforscht, geschweige denn kritisch erschlossen. 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 sie in Kooperation mit dem 1993 gegründeten *Jewish Theater of New York* die deutschsprachige Uraufführung von Tuvie Tennenboms Stück »Adolf Eichmann – letzter Akt« (Original: »The Diary of Adolf Eichmann«) austrug.⁵⁴

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

51 Eine Beschreibung der weiteren Entwicklung des jüdischen Kabarett bietet Oscar Teller – neben Victor Schlesinger und Fritz Stöckler einer der Gründer des Wiener Wahlkabarett – in *David's Witzschleuder: Jüdisch-politisches Cabaret: 50 Jahre Kleinkunstbühnen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv* (1982).

52 Vgl. den von Rebecca Rorit und Alvin Goldfarb herausgegebenen Band *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs* (1999).

53 In manchen europäischen Ländern kam es bald nach Kriegsende zu jüdischen Theateraktivitäten, die sich teils 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.

54 Eine im Kontext meiner Arbeit interessante Episode stellen die Bemühungen der Gruppe um eine eigene feste 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 detaillierte Darstellung der Geschichte des Theaters sei auf dessen offizielle Webseite verwiesen.

ausgesprochen und stattdessen für die Eröffnung (das heißt für 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 –, wäre 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. (Zit. in »Umfrage«, S. 50)

Zwei Jahre später vollzog Dan Lahaw die von Zadek geforderte Gründung eines jüdischen Berliner Theaters: Das *Bamah* (hebräisch für »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 Bezugspunkte zwischen jüdischen und türkischen Minoritäten und ihren Theatern zu nennen: (a) Bereits Erwähnung fanden Bezüge zwischen den traditionellen Theaterformen von Juden und Türken. (b) Auch die Entwicklung des jüdischen Theaters in den 1920er und 1930er Jahren lässt bezüglich der Dynamik der Szene Vergleiche mit türkischen Theateraktivitäten in deutschen Großstädten während der 1980er Jahre zu. (c) Verbindungslinien sind des Weiteren bezüglich der Rezeption (das heißt bezüglich 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 oft »mit den Augen ethnologisierender Journalisten« betrachtet, »als Genus repräsentiert« und »vereinzelte jüdische Individuen in ein Korsett des Bedürfnisses nach Stereotypen gezwängt« würden (S. 11); das gleiche gilt, wie dargestellt, auch für Türken. (d) Und schließlich bestehen auch heutzutage strukturelle Parallelen zwischen jüdischen und türkischen Theatern: Hier ist vor allem 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

Die Tendenz, die türkische Minorität in Deutschland mit anderen Minderheiten im In- und Ausland zu vergleichen, hat in den vergangenen Jahren zugenommen und kann im Kontext von Robin Cohens Konzept »globaler Diasporas« gelesen werden, das auf Ge-

meinsamkeiten gegenwärtiger Migrantengesellschaften weltweit aufmerksam macht.⁵⁵ Im Bereich des Migranten- und Minoritätstheaters kann ein solcher Vergleich wertvolle Anregungen für weiterführende Untersuchungen bieten. Wie im Fall der jüdisch-deutschen Minderheit sind Entwicklungen und Hintergründe auch hier nie in direkter Analogie zur Situation türkischstämmiger Künstler in der BRD zu verstehen, sondern bieten höchstens aufschlussreiche Berührungspunkte. Aufgrund der Vielzahl verschiedener Kontexte und möglicher Bezüge muss mein Exkurs zu diesem Thema fragmentarisch ausfallen und will lediglich einige Impulse für die zukünftige Forschung geben. Ich beschränke mich darauf, kurz drei Minoritätstheaterbewegungen anzusprechen, die sich meines Erachtens besonders für eine vergleichende Betrachtung eignen: (a) das Maori Theater in Neuseeland sowie (b) das Latino Theater und (c) das Chicano Theater in den USA.

In seinem Aufsatz »Between Separation and Integration« untersucht Christopher B. Balme interkulturelle Strategien im zeitgenössischen Maori Theater. Dieses findet in Neuseeland gänzlich außerhalb der offiziellen Strukturen, ohne ausreichende Förderungen und zumeist ohne Anerkennung statt. Das gilt, wie ich im Detail ausführen werde, in etwa auch für das türkische Theater in Deutschland. Balme führt im Zusammenhang mit dem Maori Theaters den Terminus »syncretic theater« ein und definiert ihn als »those theatrical products which result from the interplay between the Western theatrico-dramatic tradition and the indigenous performance forms of a postcolonial culture« (S. 180). Dieses Zusammenspiel betrachtet er als »a conscious, programmatic strategy to fashion a new form of theatre in the light of colonial or postcolonial experience«; häufig wird es in der europäischen Sprache aufgeführt. Indem das synkretische Theater unterschiedliche Traditionen kreativ miteinander verbindet, ohne sich der einen oder der anderen zu unterwerfen, stellt es laut Balme »one of the most effective means of *decolonizing the stage*« dar (ebd. S. 180f.). Dieses Konzept ließe sich ebenso zur Charakterisierung des türkischen Theaters in Deutschland heranziehen; allerdings müsste hier die Frage gestellt werden, ob es den türkisch-deutschen Gruppen tatsächlich auch primär um eine Dekolonisierung der Bühne geht.

Beatriz J. Rizk bezeichnet das Latino Theater in den Vereinigten Staaten als »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« (S. 1). Bis zu einem gewissen Punkt ließe sich dies auch über das türkische Theater in Deutschland sagen. Weitere Parallelen finden sich in der Rezeption durch die Mehrheitsgesellschaft. Rizk verweist in diesem Kontext auf das negative Klischeebild von Latinos in den Vereinigten Staaten als »mentally limited, lazy, and incapable of determining

55 Siehe Robin Cohens *Global Diasporas* aus dem Jahr 1997. Die türkisch-deutsche Minderheit wurde oft in Bezug zu Migrantengesellschaften gesetzt, die aus Südasien nach Europa und v.a. England kamen; weitere Vergleichsmöglichkeiten bieten Einwanderergruppen aus nordafrikanischen Nationen in französischsprachigen Ländern (vgl. Hestermann S. 333–35). Viele Rapper und HipHop-Künstler wie auch Zaimoğlu beziehen sich häufig auf die afroamerikanische Minorität; dazu mehr in meinem Resümee.

their own destinies« (ebd. S. 3). Und sie merkt an: »The fact is that Latin American ›reality‹ has always been perceived through a series of literary texts full of cultural and racist prejudices.« (Ebd. S. 4). Ab den 1980er Jahren wurden die Latinos in den USA kulturell sehr aktiv: Insbesondere in Theaterformen wie Vaudeville und Stand-Up Comedy unternahmen sie den Versuch, Vorurteilen dieser Art entgegenzuwirken. Meines Erachtens ließen sich Vergleiche zwischen dem Latino Theater in den USA und dem türkischen Theater in der BRD vor allem im Bereich politischer Ausdrucksformen (etwa im Kabarett) vor dem Hintergrund der sozialen Stellung der jeweiligen Gruppe anstellen.

Das Chicano Theater in den USA⁵⁶ lässt Vergleiche vor allem aufgrund seiner ›auffälligen‹ Marginalisierung zu: Wie Marcos Martínez ausführt, sind Chicano Theatergruppen selbst in Städten mit hohem mexikanischen Bevölkerungsanteil unterrepräsentiert, werden von der Mehrheitsgesellschaft missachtet und von Finanzierungsproblemen geplagt; zum Teil aus letzterem Grund findet man hier verhältnismäßig viele Solisten. Wie dies im türkisch-deutschen Theater bereits seit den 1980er 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. 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 und verleihen so der Perspektive einer nach wie vor an den Rand der Gesellschaft gedrängten Minorität Ausdruck. Martínez hierzu: »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.« (Martínez S. 22)

Diese flüchtigen Einblicke mögen genügen, um auf Berührungspunkte zwischen dem türkisch-deutschen Theater und Minoritätstheatern anderer Länder aufmerksam zu machen. Viele der erwähnten Aspekte – wie auch bestimmte Entwicklungen und Tendenzen im jüdischen Minoritätstheater – werden sich in den zwei Hauptkapiteln dieser Arbeit im Bereich der türkisch-deutschen Bühnenprojekte wiederfinden – freilich stets nur in Annäherung und mit gewissen Variationen. Diese Abweichungen liegen darin begründet, dass sich die (kultur)politischen Hintergründe der einzelnen ›Gastländer‹ nie gleichen; daneben spielen 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 jedoch weder zum jüdischen Minoritätstheater noch zu den oben erwähnten Migrantenbühnen, sondern zu den Bühnentraditionen und dem Theaterleben im Herkunftsland der Einwanderer, in der Türkei. Ohne die Kenntnis traditioneller türkischer Theaterformen und des modernen türkischen Theaters müsste jede Beschreibung der Bühnenkunst türkischstämmiger Künstler in Deutschland Stückwerk bleiben, da ohne sie maßgebliche Querverweise verloren gingen und Ursachen für viele Entwicklungen

56 Für die Ausführungen in diesem Abschnitt sei auf Martínez S. 18–23 verwiesen. Zur Eigendefinition von Mexican-Americans als Chicanos vgl. Martínez S. 15.

nur unzureichend erklärbar wären. Aus diesem Grund werde ich im nächsten Kapitel genauer auf diesen Ausgangspunkt des türkisch-deutschen Theaters eingehen.

2. Ein Abriss türkischer Bühnentraditionen

Theater zwischen Ost und West

Ohne die Kenntnis der Literatur und des Theaters der fünfziger und sechziger Jahre in der Türkei kann man auch das türkische Theater in Deutschland nicht beurteilen. (Yüksel Pazarkaya)¹

2.1 Einleitung: Öst-westliche Theaterdifferenzen?

Gegen 1980 begann an der *Berliner Schaubühne* unter der Intendanz von Peter Stein ein denkwürdiges und bis heute einmaliges Unterfangen: 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 Detail eingehen; hier sei lediglich angemerkt, dass es sich von Beginn an scharfer Kritik ausgesetzt sah. Beanstandet wurde etwa, dass sich die Stücke des Ensembles zu einseitig auf den türkischen Bezugsrahmen beschränken würden. Deutsche, aber auch türkischstämmige Kritiker sprachen in diesem Zusammenhang von einer problematischen Tendenz des kulturellen Rückzugs und der Selbstisolation des türkischen Theaters in Deutschland (vgl. Ören, »Auf der Suche«, S. 313).

Nach Yüksel Pazarkaya ist eine solche Kritik ungerechtfertigt. »Das mit dem Bezugsrahmen Türkei kann man auch ganz anders interpretieren«, wendet er ein und erläutert dies 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.« (Eigenes Interview 2004) Für Pazarkaya erhält das Schaubühnen-Projekt seine Berechtigung nicht zuletzt dadurch, dass es eine Theatertradition vorstellte, die bis

1 In unserem Gespräch in Columbus, Ohio am 4. Juni 2004 (siehe Anhang).

dahin von deutscher Seite kaum Beachtung gefunden hatte. Und mit wenigen Abstrichen gilt dies bis zum heutigen Tag. Wie ich einleitend ausführte, lassen sich für dieses Desinteresse folgende Gründe anführen: Die Deutschen tun sich nach wie vor schwer, in Menschen türkischer Abstammung mehr als den Arbeiter zu sehen; und auch das jahrhundertalte 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.« (Ebd.) 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.« (Persönliches Interview 2003)

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«, S. 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 zwischen türkischen und deutschen Theaterformen ab. Pazarkaya etwa reagiert auf Klassifizierungen, die von solchen 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)²

Wie diese Diskussion andeutet, ist das türkisch-deutsche Theater ohne Vorkenntnisse der türkischen Theatertraditionen zum einen und des modernen türkischen Theaters zum anderen weder begreifbar noch angemessen zu beurteilen. Aus diesem Grund bietet dieses Kapitel einen relativ detaillierten Abriss der Theaterentwicklung in der Türkei, den ich als Grundlage für die folgenden zwei Kapitel über türkisch-deutsche Bühnenproduktionen verstehe. Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei 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 Catherine Diamonds stützt in ihrem Artikel »Darkening Clouds over Istanbul: Turkish Theatre in a Changing Climate« (1998) Pazarkayas Einschätzung und weist auf allgemeine Probleme der westlichen Rezeption (vgl. S. 348).

2.2 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. (Talat Said Halman)³

Allgemeine Kennzeichen

Traditionelle türkische Theaterformen lassen durchaus Vergleiche mit dem klassischen Theater westlichen Stils (dem aristotelischen Theater) zu, sind aber, wie das einleitende Zitat verdeutlicht, 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 (teilweise mit Verweis auf westliche Theaterformen) skizziert:

- Das Theater, präziser ausgedrückt der Mimos, hat in der Türkei eine lange Tradition; allerdings wurden Stücke bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht schriftlich fixiert, so dass nach Pazarkaya »von einer bedeutsamen alten türkischen Theaterliteratur« nicht die Rede sein kann (*Rosen im Frost*, S. 190).
- Türkisches Theater fand traditionell fernab 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, das Gott dem Menschen vorbestimmt (S. 28). In dieser Sicht existiere das Konzept von Tragik überhaupt nicht: die Hingabe an das Schicksal negiere die Form der Tragödie gleichsam.⁴
- 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

3 In der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen Anthology über *Modern Turkish Drama* von 1976 (S. 28).

4 Im antiken griechischen Drama tritt demgegenüber das Individuum, bzw. die Gesellschaft und ihre Gesetze stärker in den Vordergrund und bilden ein Gegengewicht zum göttlichen Gesetz, wie es etwa in Sophokles' »Antigone« deutlich wird. Dies hat auch Einfluss auf die Charakterzeichnung, die sich hier weitaus differenzierter darstellt als im traditionellen türkischen Theater.

charakteristischen Zügen. Im Fall 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*, S. 190ff.). Kritiker sprechen in diesem Zusammenhang mitunter von einer flexiblen »offenen Form« der Stücke (ebd. S. 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 (vgl. Halman S. 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«, S. 73). Hier ist auch auf die satirische Tradition des türkischen Volkstheaters und 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 richtiges Bühnenbild. Aufgrund solch »verfremdender« Effekte, die nach Metin And wohl auf den islamischen Bilderbann zurückzuführen sind (And, *History*, S. 11),⁵ wurde im traditionellen türkischen Theater mithin eine Vorwegnahme moderner westlicher Theaterformen wie etwa des Epischen Theaters gesehen (vgl. And, *Karagöz*, S. 95).⁶

Zur Klassifizierung

Metin And unterscheidet vier Kategorien des türkischen Theaters: (a) das Dorfspiel, das ursprünglich auf Riten und magische Rituale zurückging, das als Spektakel aufgeführt wurde, an dem sich eine ganze Gemeinde beteiligte; (b) das Volkstheater, welches im Gegensatz dazu von umherziehenden professionellen Schauspielern betrieben wurde; (c) das Hoftheater, das in der Türkei nicht als eigenständige Tradition existierte sondern Formen des Volkstheaters imitierte; und (d) das Theater westlichen Stils, welches ab dem 18. und verstärkt im 19. Jahrhundert die einheimischen Spieltraditionen verdrängte (vgl. »Traditional Performances«, S. 7ff.).

Bei genauer Betrachtung lassen sich diese vier Typen allerdings 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 viele Querverbindungen feststellen: Die traditionellen

5 Vgl. hierzu auch Diamond S. 338f.

6 Vgl. hierzu außerdem Özdemir Nutkus Artikel »Concept of Alienation« aus dem Jahr 1999.

Formen des Volkstheaters vermischten sich besonders ab dem 19. Jahrhundert mit westlichen Theaterformen und ließen die spezifische Form des modernen türkischen Theaters entstehen. Ich werde zunächst die drei traditionellen Volkstheaterformen – Meddah, Orta Oyunu und das Karagöz-Schattentheater – vorstellen und dabei besonders auf das Schattentheater detaillierter eingehen.

2.2.1 Die dramatische Meddah-Erzählkunst

Unter dem Begriff »Meddah« versteht man im Kontext des türkischen Theaters eine Art erzählendes Einmann-Spiel. Meddahs (wörtlich übersetzt: »Feiernde/Lobpreisende«) – und unter musikalischer Begleitung auch Ozans und Aşıks, die sogenannten Poeten-Sänger (vgl. Nutku, »On Aşıks«, S. 53f.) – 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, sie wirkten durch ihre Erzählkunst auf eine Stärkung des islamischen Glaubens hin (propagandistische Funktion des Theaters). Über die Jahrhunderte ging nach und nach der religiöse Bezugsrahmen verloren; stattdessen nahmen sich Meddahs immer mehr weltlicher Themen an, und die Satire wurde zum Vehikel ihrer Erzählungen. Darstellung fanden nun insbesondere menschliche Verhaltensweisen, soziale Sitten und typische Charaktere, wobei Meddahs häufig eine kritische Haltung einnahmen (vgl. ebd. S. 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 folgendes Bild: »The *meddah* was the sit-down version of the American stand-up comic or the British music hall/burlesque comedian« (S. 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 Frost*, S. 193). Abschweifungen stellten 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 17. und 18. Jahrhundert. Ab der zweiten Hälfte des 19. 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 20. Jahrhundert hinein aktiv; die letzten großen Meister der dramatisierten Erzählkunst setzten sich erst gegen 1950 zur Ruhe (vgl. Halman S. 19). Die große Popularität des Monodramas (Einpersonenstück) im zeitgenössischen türkischen Theater verweist darauf, dass die Meddahkunst bis heute nachwirkt (vgl. Diamond S. 339). Und gleichermaßen könnte wohl auch die Vorliebe türkisch-deutscher Kabarettisten für Solodarbietungen gedeutet werden (obwohl sich hier ebenso gattungsinterne Gründe anführen ließen, da Einzelauftritte derzeit im deutschen Kabarett allgemein überwiegen).

2.2.2 Orta Oyunu: Das Spiel in der Mitte

Orta Oyunu (»Spiel in der Mitte«), dessen frühe Formen wenigstens seit dem 16. Jahrhundert belegbar sind, ist ein Typenspiel ohne Charakterentwicklung, das sich anders als das Schattenspiel und verschiedene Puppenspielformen lebender Akteure bedient. Zwei Figuren stehen hier zentral und bestimmen durch ihre amüsanten Dialoge die Handlung: Pişekar (»Kunstbetreibender«, oder auch »kluger 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 (»junge Frau«) auf, die, bis ins 20. Jahrhundert ausnahmslos von Männern gespielt wurde und mit Kunsthaar, 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*, S. 191). Eine mögliche 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 als auch (bis zu einem gewissen Grad) bei Orta Oyunu handelt es sich um Stegreifkomödien mit stereotypen Personen und Raum für Improvisationen. Halman spricht spielerisch von der »commedia dell'orta«, weist aber zugleich darauf hin, dass Bezüge zum türkischen Schattenspiel überwögen: »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.« (S. 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 die Figurenkonstellation der Orta Oyunu weitgehend mit der des Schattentheaters übereinstimmt, verzichte ich auf eine Beschreibung und verweise auf den nächsten Abschnitt. Auch der Aufbau beider Theaterformen ist 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*, S. 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. Atsiz). Nach Ankunft des Theaters westlichen Stils im 19. Jahrhundert wurde Orta Oyunu aufgrund seiner strikten Form, daneben aber auch wegen seiner vielen sexuellen Bezüge zunehmend als primitiv und vulgär abgetan (vgl. And, »Traditional Performances«, S. 52). In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kam diese Spielform schließlich völlig zum Erliegen; nur eine im 19. 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 (vgl. Halman S. 27 und S. 34).

Aus verschiedenen Gründen, die ich abschließend knapp umreißen möchte, lässt sich Orta Oyunu mit Metin And als anti-illusionistisches Präsentiertheater charakterisieren (vgl. »Traditional Performances«, S. 52): Bis ins 19. 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*, S. 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 (vgl. And, »Traditional Performances«, S. 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*, S. 35f.) In größerem Maße als im Karagöz-Schattenspiel, in dem anstelle lebender Personen Puppen als Schauspieler agierten, war in Orta Oyunu daher Vorsicht geboten. Dies hatte neben dem ›Bühnenbild‹ und der Dramaturgie auch Einfluss auf die Darstellungsweise der Akteure. And beschreibt die Schauspielerarbeit folgendermaßen:

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. (Ebd. S. 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 er eine umfangreiche Aufstellung an Verfremdungseffekten, um sie danach in Orta Oyunu nachzuweisen. Neben der angedeuteten Theaterkulisse spricht er etwa von einem angedeuteten Schauspiel, zum Beispiel wenn die Akteure ihre Vorstellung erklärend unterbrechen. Genau wie im Epischen Theater sei das Publikum aufgerufen, eine kritische Haltung zum Stück und der dahinterstehenden sozialen Wirklichkeit einzunehmen (vgl. »Concept of Alienation«, S. 83–87). Auf die Frage, inwieweit sich Brechts Dramaturgie tatsächlich auf das traditionelle türkische Theater anwenden lässt, werde ich in meinem Kapitelresümee eingehen.

2.2.3 Das Karagöz-Schattentheater

Herkunft und Entstehung

Die Türken blickten bereits auf eine lange Puppenspieltradition (*kukla oyunu*) zurück, als das Schattenspiel im 16. Jahrhundert aus Richtung Ägypten oder Java Einzug hielt. Dieses hat seinen Ursprung im Fernen Osten (Java, China, Indien), ist erstmals im 11. Jahrhundert in Ägypten belegt, fand im Zuge der Eroberung Ägyptens durch Sultan Selim I. (1512–1520) seinen Weg nach Anatolien und breitete sich in der Folge mit den Osmanischen Eroberungen in alle Himmelsrichtungen aus (vgl. And, *Karagöz*, S. 21 und Pazar-kaya, *Rosen im Frost*, S. 206). Eine wichtige Rolle bei der Ausbreitung des Schattenspiels könnten womöglich Zigeuner gespielt haben; die Figur des Karagöz gilt mitunter selbst als Zigeuner (vgl. Wolfart). Schon im 17. Jahrhundert war das Schattentheater zu einer festen kulturellen Größe im Osmanischen Reich geworden und hatte sich inzwischen in Form des Karagöz-Schattenspiels zu einer elaborierten und authentisch türkischen Kunstform entwickelt. 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. (And, *Karagöz*, S. 86)⁷

Handlung und Typenzeichnung des Karagöz-Schattenspiels sind geprägt vom sozialen Kontext des Osmanischen Reiches und vor allem des Istanbulers Raums. Die Stücke bieten »a rich cross section of Turkish culture«, bestehend aus Gedichten, Musik, Volksgeschichten und Miniaturen (And, »Traditional Performances«, S. 41). Insbesondere die

7 Vgl. hierzu auch Halman S. 20.

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

Wie die übrigen Volkstheaterformen ist auch Karagöz ein Typenlustspiel. Zentral sind hier die beiden Kontrastfiguren Karagöz und Hacivat, deren Aufeinandertreffen den Ablauf aller Stücke bestimmt. Um die lokalen Ursprünge dieser Charaktere, deren Namen erstmals im 17. 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. 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. Halman S. 20 und Wolfart).

Figurentypen des Schattenspiels

Die Schattenfigur Karagöz (›Schwarzauge‹) hat 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 der kleinbürgerlichen 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 oft taktlos, mitunter sogar obszön und deshalb bei 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 die Familie zu ernähren vorwirft. Karagöz spricht in einer volkstümlich derben Alltagssprache und kann mit And als das traditionelle Symbol des einfachen Mannes aus dem Volk gelten (vgl. *Karagöz*, S. 70).

In Gegensatz dazu steht Hacivat, dessen markantestes 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, stets auf den 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*, S. 212).

Halman gibt das Wesen der beiden Hauptfiguren, die sich ohne große Abstriche mit den zwei Protagonisten der Orta Oyunu identifizieren lassen, so wieder: »Hacivat

is a ›show-off‹ with a facade of refinement, while Karagöz typifies the common man.« (S. 21) Den grundlegenden Unterschied zwischen diesem Gegensatzpaar formuliert And so: »Where Hacivat is always ready to accept the situation and maintain the status quo and the establishment, Karagöz is always eager to try out new ideas and constantly misbehaves himself.« (*Karagöz*, S. 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 nur kurz in Erscheinung, darunter Frauentypen (Karagöz' Ehefrau, Tänzerin, Kurtisane, Prostituierte, doch auch höhergestellte Frauen), ethnische Typen (Anatolier, Araber, Grieche, Jude), körperlich oder geistig Behinderte (Betrunkener, Opiumabhängiger, Verrückter, Krüppel, Stotterer, Zwerg), Künslertypen (Tänzer, Musikant) und sogar Tiere und Gegenstände. All diese Figuren werden von einem einzigen Puppenmeister (*karagözcü*) dargestellt und besitzen ein charakteristisches Aussehen und eine typische Sprechweise (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 212 und And, *Karagöz*, S. 67f.).

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 S. 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 40 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 50 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 zusätzliches Gelenk in der Körpermitte und ist deshalb weitaus beweglicher (vgl. And, *Karagöz*, S. 42f. und Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 207).

Aufbau der Stücke⁸

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 (Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 220f.). 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. 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. S. 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 (*Mukkademe*) beginnt, 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 weniger spontan auf das Tagesgeschehen oder auf politische Ereignisse eingehen. Zwar stehen verschiedene Dialogformen zur Verfügung, unter denen er auswählen kann, 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 dem *Muhavere* jedoch ein zusätzlicher Dialog an, eine Art Zwischenspiel (*Ara Muhaveresi*), wo 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 Dialo-

8 In diesem Abschnitt zum Aufbau der Karagöz-Stücke halte ich mich in der Hauptsache an folgende drei Quellen: Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 210ff.; And, »Karagöz«, S. 43ff.; And, »Traditional Performances«, S. 46ff. Außer bei direkten Zitaten gebe ich diese Quellen nicht im Text an.

ge kann die Freiheit von logischen Zwängen, das heißt das freie Spiel mit Sprache und 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. 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. (S. 21)

Pazarkaya bringt den Charakter der verbalen Konfrontationen zwischen Karagöz und Hacivat auf den Punkt, indem er deren bewusst nicht funktionierenden Dialog als »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*, S. 211)

Darauf folgt die Haupthandlung, das heißt der eigentliche dramatische Akt (*Faşıl*). Im Gegensatz zum Dialog präsentiert sich die Handlung hier geschlossener (wenngleich weiterhin von sprunghaften Wortassoziationen unterbrochen); auch liegt diesem Teil ein reiches 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« (vgl. And, *Karagöz*, S. 78–83). Da das Schattenspiel vor allem an den Abenden des Fastenmonats Ramadan (mit Ausnahme der heiligen Nacht) zur Aufführung gelangt, umfasst das klassische Repertoire eines Karagöz-Spielers in der Regel 28 Stücke, wobei insgesamt allerdings weit mehr Stücke existieren. Pazarkaya teilt diese nach Themen und Motiven ein: (a) Parodien von Sitten, Gebräuchen und Berufen; (b) soziale Satiren, die als Grundmotiv oft Karagöz' Arbeitssuche behandeln; (c) parodistische Adaptionen allgemein bekannter Geschichten und Legenden, wie zum Beispiel »Ferhad und Şirin« (vgl. *Rosen im Frost*, S. 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 19. Jahrhundert in einigen Fällen sogar der Einfluss von Molière-Stücken nachweisbar.

Insgesamt ist im Handlungsteil eine grundlegende Übereinstimmung zwischen Karagöz und Orta Oyunu zu verzeichnen. Beide Genres bedienen sich fast identischer Szenarien, und in beiden Fällen erscheint die Handlung selbst bisweilen fast nebensächlich, das heißt, sie tritt hinter die verbalen Konfrontationen der zentralen 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 auf, allesamt ins Klischeehafte überzeichnete Karikaturen tatsächlich existierender Volksgruppen und -schichten des Osmanischen Reiches. Die Konfrontationen finden durchweg zwischen Karagöz und diesen Figuren statt, während Hacivat lediglich eine Vermittler- oder Katalysatorfunktion einnimmt.

Ein kurzer Epilog schließt das Schattenspiel ab. Hier treffen die beiden Hauptfiguren noch einmal aufeinander: Karagöz macht Hacivat für das im Stück entstandene Durcheinander verantwortlich, daraus entsteht ein Streit, der nicht selten in Schlägen

endet. Diese Querelen beeinträchtigen jedoch niemals die Freundschaft der Protagonisten, deren Beziehung als ein »Lustspielverhältnis« charakterisierbar ist (ebd. S. 212). Die Schlussformel der Stücke, welche Karagöz an Hacivat gerichtet spricht, verweist stets schon auf die nächste Konfrontation zwischen den beide Streithähnen am kommenden Abend.

Deutungen des Schattenspiels

Pazarkaya nennt zwei Deutungen des Karagöz-Schattentheaters, eine islamisch-metaphysische und eine satirisch-sozialkritische.⁹ 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*, S. 209).

Die metaphysische Deutung betont den Gleichnischarakter des Spiels als einer »Leinwand der Lehre« (ebd. S. 207): Der Spieler und die Puppen entsprechen Gott und der Menschheit, der Puppenspieler ist so lange 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 mittels Satire sozialkritische Reflexionen der sozialen Wirklichkeit anstellt, in denen auch der kleine Mann zeitweilig als Sieger hervorgehen kann. Das Publikum konnte sich gleichsam »durch die Schein-Schatten entladen, um zu einer Scheinfreiheit zu gelangen« (ebd. S. 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.

9 Wie bereits 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 aber 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« (S. 36). Tatsächlich begünstigte, wie An anmerkt, 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*, S. 11)

Das Ende der Tradition?

Zum Niedergang des Schattenspiels gegen Ende des 19. Jahrhunderts trugen eine Reihe von Faktoren bei. Hier ist etwa der Despotismus Abdülhamits II. zu nennen, der jede Form des Theaters, sofern sie in irgendeiner Weise sozialkritisch war, einer strengen Zensur unterzog. Einen großen Einfluss hatte auch der steigende Konservatismus seitens der Puppenspieler, die vornehmlich an herkömmlichen Methoden und Stoffen festhielten (vgl. And, *Karagöz*, S. 93). Dazu fiel das Karagöz-Spiel auch der zunehmenden Theaterreformierung nach westlichem Muster zum Opfer, deren Fürsprecher die traditionellen Theaterformen als unzeitgemäß und primitiv erachteten und keine Anstrengungen unternahmen, das Überleben dieser Formen zu fördern (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 165). Zuletzt ist auch die neuerliche Konkurrenz durch Radio und Fernsehen zu erwähnen (vgl. And, *Karagöz*, S. 46).

Zwar gab es im 20. Jahrhundert wiederholt Versuche, das Schattentheater neu aufleben zu lassen, beziehungsweise auf eine Bühne mit lebenden Schauspielern zu übertragen, doch bislang scheiterten diese Versuche schon daran, 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*, S. 222). Zudem erscheint gerade die direkte Übertragung der Schattenfiguren in menschliche Darsteller wenig innovativ, da eine vergleichbare Theaterform ja bereits im (ebenfalls »überholten«) Orta Oyunu vorlag. Und so mag sich das traditionelle Schattenspiel als Theaterform inzwischen tatsächlich überlebt haben; und doch kann das moderne Theater, wie Pazarkaya betont, von dieser Tradition profitieren: »[Es] kann sich verschiedene Kunstmittel des Karagöz aneignen und weiterentwickeln.« (*Rosen im Frost*, S. 223) 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.

Das Bestreben, Traditionen und Elemente des Schattentheaters am Leben zu erhalten, findet seit geraumer Zeit auch offizielle Unterstützung: So veranstaltete etwa *Milliyet*, eine der führenden türkischen Zeitungen, im Jahr 1968 einen Wettbewerb für neue Karagöz-Texte, den der Satiriker Aziz Nesin gewann (vgl. And, *Karagöz*, S. 94), und Ergin Orbey gründete während seiner Zeit als Leiter des Türkischen Staatstheaters (1978–1980) ein staatlich gefördertes Karagöz Theater (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 171). Zwar hieß es noch unlängst, dass das traditionelle Theater in der Türkei heute in allen seinen Formen im Aussterben begriffen sei (vgl. 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 von 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. Yüçel).

2.3 Das moderne türkische Theater

Wie eingangs schon ausgeführt, wurde der Einfluss des Osmanischen Reiches ab dem 17. Jahrhundert politisch wie wirtschaftlich zunehmend von den europäischen Mächten verdrängt. Gleichzeitig mit dem militärischen nahm 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 18. Jahrhundert unter Sultan Ahmet III (»Mischkultur«, S. 7) und fasst den Zeitraum zwischen dem Karlowitzer Vertrag und dem Ende des Osmanischen Reiches folgendermaßen 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. S. 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 endgültig zur Staatsdoktrin.¹⁰

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

2.3.1 Entstehen einer Theaterlandschaft

Schon im 18. Jahrhundert kam es zu ersten Gastspielen italienischer und französischer Theatergruppen im Sultan-Serail (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 193) sowie in verschiedenen Theatern und Amphitheatern, welche die frühen Reformer-Sultane Selim III (1789–1807) und Mahmut II (1808–1839) in Istanbul nach westlichem Muster hatten erbauen lassen (vgl. Halman S. 29f.). Unter dem Einfluss der europäischen Truppen entwickelten sich im 19. Jahrhundert erste feste türkische Ensembles. Es waren vor allem die Lustspiele Molières, welche zu dieser Zeit den türkischen Publikumsgeschmack dominierten, wohl nicht zuletzt, weil deren Charaktere in authentischen osmanischen Typen ihre Entsprechung fanden (vgl. ebd. S. 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 19. Jahrhunderts eine Reihe bedeutender Theater in Istanbul eröffneten und dort unter anderem europäische Stücke zweisprachig adaptierten (vgl. ebd. S. 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 starker Konkurrenz, doch gerade an diesem Beispiel wird auch das ganze Ausmaß der repressiven

10 Bei diesen und folgenden Jahresangaben besonders politischer Ereignisse beziehe ich mich in der Hauptsache auf Matthes Buhbes Chronologie im Anhang seines Türkei-Bandes (S. 187–208). Vgl. hierzu auch Halman S. 29.

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 S. 209), trug bald solch paranoide Züge, dass er sogar Aufführungen des Stücks *Cyrano de Bergerac* verbieten ließ, da er Parodien auf seine eigene groß geratene Nase befürchtete (vgl. Halman S. 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« (vgl. Buhbe S. 19), 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 *Darülbedayi-i-Osmani* (»Haus der Künste«) zunächst unter Leitung von André Antoine zur Gründung eines Kunstkonservatoriums, aus dem 1931 das *Şehir Tiyatrosu* (Istanbuler Stadttheater) hervorgehen sollte (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 165).¹¹ 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. 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« (»Panorama«, S. 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 500 *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 (vgl. Halman S. 37). Daneben gründete er eine Reihe bedeutender Bühnen in verschiedenen Städten und ländlichen Regionen, war zeitweise Generaldirektor des Staatstheaters in Ankara und rief im Herbst 1935 das erste staatliche Kindertheater

11 André Antoine (1858–1943) kehrte zwar schon bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs nach Frankreich zurück (vgl. Taskan S. 4), doch seine anfängliche Beteiligung am Istanbuler Projekt verdeutlicht die moderne Ausrichtung dieses Theaters: Antoine galt in Frankreich – wie in Deutschland etwa Otto Brahm (1856–1912) – als einer der zentralen Theaterernewerer in Abkehr vom stilisierenden Inszenierungsstil des französischen Nationaltheaters und hatte 1887 in Paris den privaten Theaterverein *Théâtre Libre* gegründet.

nach russischem Vorbild ins Leben; zu diesem Zweck war er im Vorfeld mehrmals in die Sowjetunion gereist, um sich dort mit Natalie Satz, der Spezialistin auf diesem Gebiet, und mit Stanislavski zu treffen (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 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 1970er 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 in beratender Funktion 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 (vgl. Halman S. 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 1960er 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 (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 169ff.).¹² Darüber hinaus kam es zu einer Vielzahl privater Theatergründungen, darunter 1952 Ertuğruls *Küçük Sahne* (Kleine Bühne) und im Jahr 1962 die *Kent Oyuncuları* (Kent Darsteller) um die Geschwister Yıldız und Musfik Kenter, die in den nächsten Jahrzehnten zu den bekanntesten Größen des modernen türkischen Theaters und vor allem der Istanbuler Szene aufsteigen sollten.

2.3.2 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

12 In diesen Zeitraum fällt aber auch das Ende der von Atatürk initiierten Volkshäuser-Tradition: Da diese sich inzwischen zu Zentren liberal orientierter Intellektueller entwickelt hatten, ließ Adnan Menderes, Ministerpräsident der Türkei von 1950 bis 1960, sie allesamt schließen. In Reaktion auf seinen autoritären Regierungsstil kam es 1960 zu Studentenunruhen, die in den ersten Militärputsch und Menderes Hinrichtung im folgenden Jahr mündeten. Im Anschluss an die neue liberalere Verfassung kam es, wie ich später ausführe, zu einem regelrechten Theater-Boom in der Türkei (vgl. Diamond S. 350).

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 (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 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 (vgl. Halman S. 31).

Erst 1959 wurde ein bereits 1809 verfasstes Drama ausfindig gemacht: »Papuçu 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 (vgl. *Rosen im Frost*, S. 192). Als weitere wichtige Dramatiker des 19. Jahrhunderts nennt Pazarkaya Ahmet Vefik Paşa (1823–1891) mit seinen Übersetzungen und Adaptionen von Molière 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 (vgl. ebd. S. 195f.). Neben Lustspielen entstanden ab etwa 1860 auch Tragödien, allerdings nicht nach klassisch-griechischem, sondern nach elisabethanischem und französischem Muster. Besonderer Beliebtheit erfreute sich die Form des Melodramas, die bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts Einfluss auf die türkische Dramatik ausüben sollte, dann jedoch zunehmend von Stücken sozialkritischer Richtung abgelöst wurde (vgl. Halman S. 35f.).

In den Gründungsjahren der Republik entstanden zunächst hauptsächlich patriotische Stücke, darunter zahllose Lustspiele und auch einige Satiren. Hervorzuheben wäre etwa der Dichter Nâzım Hikmet (1902–1963), der in den 1930er und 1940er 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 Vedat Nedim Tör mit seinen sozialkritischen, psychologischen Dramen zu erwähnen, die teilweise 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 (vgl. ebd. S. 39f.).

2.3.3 Die ›Brecht-Wende‹ der 1960er Jahre

Nach dem Sturz des restriktiven Staatschefs Menderes und dem Inkrafttreten einer liberalen Verfassung im Jahr 1961 explodierten die Theateraktivitäten in der Türkei regelrecht. Istanbul und Ankara wurden im Laufe der sechziger Jahre zu Theaterzentren, die den Vergleich mit westlichen Metropolen nicht zu scheuen brauchten: Abendlich kamen bis zu 30 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 Bühnen und die Dramatiker waren innovationsfreudig wie niemals zuvor und verarbeiteten unterschiedlichste 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. S. 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 1960er 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 (vgl. Diamond S. 350). Tatsächlich lassen sich die unterschiedlichsten Analogien zu den traditionellen türkischen Theaterformen, vor allem aber zum Karagöz ausmachen. Bevor ich im letzten Abschnitt dieses Kapitels auf ›moderne‹ Aspekte des Schattenspiels eingehe, werde ich 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 abschließen.

Beim 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 Theaterrichtung kann Brechts Schrift »Kleines Organon für das Theater« (1948/49) gelten, in der er den Gegensatz zwischen dramatischen (aristotelischen) und epischen Theaterformen herausarbeitet.¹³ 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 (S. 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.« (S. 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 Bewusstseinsklärung vollziehen.

Dabei sollen die Verfremdungs-Effekte »nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauten« entziehen und so auf deren Veränderbarkeit aufmerksam machen (S. 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. S. 541). Für den Autor gelte 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

13 Ich verweise auf diesen Text in der Folge nur mit Seitenzahlen.

kommen können.« (S. 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.« (S. 537f.) Der Schauspieler »hat seine Figur lediglich zu zeigen« und dabei »den Akt des Zeigens in einen künstlerischen [zu] machen« (S. 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« (S. 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 (S. 549); dennoch wendet er sich dabei keineswegs gegen das Vergnügen im Theater. Ganz im Gegenteil fordert er sogar explizit, »das Moralische vergnüglich« (S. 522) und die »Kritik [...] zur Lust« zu machen (S. 529). Was er aber ablehnt, sind anspruchslose Belustigungen, die er durch »starke (zusammengesetzte) Vergnügungen« ersetzt wissen möchte, »verzweigter, reicher an Vermittlungen, widersprüchlicher und folgenreicher« (S. 523). Auch das Vergnügen darf also nie 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 (S. 527).

Wie dieser kurze Überblick zeigt, ist jeder Aspekt des Brecht'schen 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.¹⁴

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. Auch die musikalische Untermalung, so die Angaben des Komponisten Yalçın Tura, folgt Brechts theoretischen Vorgaben und integriert dazu

14 Nicht alle Übertragungen von Brechts Theatertheorien glückten gleichermaßen. Pazarkaya merkt an, dass oft 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.« (Persönliches Interview 2004) Ich beschränke mich auf »erfolgreiche« Adaptionen; für eine ausführlichere Beschreibung der Stücke sei auf Halman (S. 41–48) und Pazarkayas *Rosen im Frost* (S. 196–202) verwiesen.

Elemente des Volkstheaters. 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 die Aufführung, und die *Nürnberger Zeitung* stellte gar einen Bezug zu Brechts »Dreigroschenoper« her (vgl. Halman S. 46). 1980 brachte unter anderem auch das *Türkische Ensemble* der *Berliner Schaubühne* Taners Sage von Ali Zur Aufführung. Das Stück, eine Satire auf den determinierenden Einfluss der Gesellschaft, ist im Milieu des Istanbuler Großstadtslums 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 immer mehr 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*, S. 197)

Ein weiteres von 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 kam 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. S. 198). Aktuelle Probleme der anatolischen Landbevölkerung werden hier zur Debatte gestellt, wobei das Stilmittel der Parodie zur Erzeugung kritischer Distanz Gebrauch findet. Çağans Stück macht trefflich 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 fand. Das moderne Dorfdrama entwickelte sich gemeinsam mit der Dorfliteratur in den 1950er Jahren, als Absolventen von dörflichen Instituten erstmals eine eigene Literatur hervorbrachten, und kam in den 1960er Jahren zur Blüte, wobei sie auf vielfältige Weise zum Epischen Theater in Bezug trat. Pazarkaya führt aus:

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

Die türkische Theaterliteratur der 1960er Jahre wurde aus zahlreichen Quellen gespeist; dabei kam es auch jenseits der Beeinflussung durch Brecht zu mannigfaltigen Kreuzungen. Die Dorfthematik ließ sich beispielsweise auch mit klassischen oder mythischen Bezügen verarbeiten, so im Fall von Güngör Dilmens (1930–2012) 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 im Widerstand Zehras gegen die Absicht ihres Mannes, eine zweite Ehefrau ins Haus zu bringen auch das Schicksalhafte der klassischen Tragödie eine zeitgemäße Überführung. 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*, S. 199). Bezüglich des formalen Aufbaus hält sich Dilmen an seine alt-griechische Vorgabe; auch ist seine Sprache trotz des Dorf-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 der Osmanischen Geschichte dar. Stellvertretend sei A. Turan Oflazoğlu (*1932) Stück »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 hat eine konventionelle Struktur, doch seine psychologische Orientierung weist es als modern aus (vgl. Halman S. 42). Weitere bedeutende Vertreter des türkischen Dramas sind Aziz Nesin (1915–1995) mit seinen satirischen Werken und Melih Cevdet Anday (1915–2002), dessen Stück »Mikadonun Çöpleri« (Mikado Stäbchen, 1967) in der absurden Theatertradition steht und Assoziationen an Beckett hervorruft (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 200.)

Schließlich soll hier auch Haldun Taner, dem wir bereits als Autor von »Keşanlı Ali Destanı« begegneten, nochmals Erwähnung finden, diesmal allerdings als der Gründer des türkischen Kabarett. 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 so weit: 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 Spielhäuser etablierte sich das Kabarett in der Türkei (vgl. ebd. S. 197f.).

2.3.4 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 Brecht'schem 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 1960er 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 auch die junge Emine Sevgi Özdamar – in der zweiten Hälfte der 1970er 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 Gründermittglieder des *Tiyatroms*, der ersten festen türkischen Theaterbühne Deutschlands, sein sollte.

Auch in den 1980er Jahren herrschte im Theaterbereich zunächst Stagnation (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 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 zwei Militäreingriffe die Problematik 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 S. 338) Andererseits sieht sich das Theater aber auch massiver Eingriffe und Bedrohungen ausgesetzt – und das aus verschiedenen Richtungen zugleich: Außer dem Militär hemmte ab den 1990er 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 1994/95 schließlich als stärkste Fraktion hervor. Catherine Diamond beschreibt in ihrem Artikel »Darkening Clouds over Istanbul: Turkish Theater in a Changing Climate« (1998), der weitgehend auf Gesprächen mit Istanbuler Bühnengrößen basiert, die Folgen dieser Entwicklung für die türkische Theaterlandschaft.¹⁵ Unter Überschriften wie »A Sense of Creeping Fascism«

15 Diamond erwähnt in diesem Zusammenhang 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 regimiekritischen Aufsatzes, 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, siehe Diamond S. 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. S. 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

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. S. 338) Solche Vorgehensweisen finden, wie bereits angesprochen wurde, ihre Erklärung in der religiös motivierten Abneigung des orthodoxen Islams gegen das Theater.

Aller Zensur und Repression zum Trotz 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 (vgl. ebd. S. 338). Als einer der innovativsten Theatermacher ist Ferhan Şensoy zu nennen, der seit Anfang der 1970er 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 Şeyler« (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 (vgl. ebd. S. 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*, offizielle Webseite). 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 1940er 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 Engländer Dennis Cary einweihten (vgl. Diamond S. 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

auch Mahir Günsiray, der den Gerichtshof, wie Diamond beschreibt, in ein absurdes Theaterstück verwandelte, indem er Passagen aus Kafkas *Das Urteil* vortrug (S. 335).

vardı« (Stets existierte Liebe), das lose ihre eigene Lebensgeschichte erzählt. Zwar beklagen auch die Kenters den Niedergang des kulturellen Theaterlebens in Istanbul (vgl. ebd. S. 345), doch es ist Akteuren wie ihnen zu danken, dass sich die türkische Theaterszene bis heute vielfältig und innovationsfreudig, gleichzeitig aber auch unter Neubelebung traditioneller Theaterformen präsentiert. Dies gilt gerade für den Bereich der Privat Bühnen; doch die öffentlichen Bühnen florieren ebenso: Das Staatstheater unterhält heute Spielstätten in Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Trabzon, Diyarbakır, Antalya, Erzurum, Van, Sivas und Konya. Und auch das Städtische Theater Istanbul hat mittlerweile nicht weniger als fünf Bühnen.

2.4 Resümee: Standortbestimmung des türkischen Theaters

Ich begann dieses Kapitel mit der Frage nach der Positionierung des türkischen Theaters zwischen westlichen und östlichen Traditionen. Ausgehend vom 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 auf diverse Berührungspunkte und Verbindungslinien zu westlichen Formen und Traditionen hinzuweisen.

Insgesamt betrachtet präsentiert sich das moderne türkische Theater in einer eigentümlichen Dualität oder auch Hybridität; dies sollte jedoch nicht überraschen, da die zeitgenössische Türkei gesellschaftlich und kulturell äußerst heterogen ist und allgemein durch ihre politische, soziale und auch künstlerische Positionierung 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« (S. 157).¹⁶ 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.« (S. 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:

16 Vgl. hierzu etwa auch Jean-Daniel Tordjman Artikel »Die Türkei ist längst europäisch« aus dem Jahr 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«, S. 19).

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«, S. 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 erwähnte bereits, dass zahlreiche Elemente des Karagöz-Schattenspiels Eingang ins moderne türkische Drama gefunden haben und seit geraumer Zeit auch verstärkt Anstrengungen unternommen werden, die alten Traditionen neu aufleben zu lassen, beziehungsweise in eine zeitgerechte Form zu überführen. An diesen Bemühungen beteiligen sich auch türkische Theatergruppen in der BRD. Hier einige Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit:¹⁷

- 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 Adelbert von Chamisso's Geschichte von Peter Schlemihls verkauften Schatten zu kreuzen (vgl. Göktürk, »Nachschlag«).
- 1999 präsentierte das *Arkadaş Theater* in Köln Rainer Hannemanns kabarettistische Satire »Hanswurst – Karagöz«, in der 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 mit türkischen 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 – durchaus mit Erfolg, wie ich im nächsten Kapitel ausführen werde.

Diese Liste, die sich leicht fortführen ließe, sollte genügen, den Einfluss des türkischen Schattenspiels (und anderer traditioneller türkischer Theaterformen) auf den zeitgenössischen türkisch-deutschen Kontext zu verdeutlichen. An dieser Stelle geht es mir jedoch

17 An dieser Stelle sei zumindest als Fußnote erwähnt, dass am 15. September 1983 im Rahmen der Hörspielreihe »Zeit zum Zuhören« (*Südfunk* 2) Pazarkaya's Stück »Karagöz – Der schwarzügige Harlekin« gesendet wurde. Der Autor hat darin der eigentlichen Karagöz-Geschichte eine kommentierende Ebene hinzugefügt, in der Reporter die Schattenspiel-Tradition erläutern. Innerhalb der Handlung lässt Pazarkaya 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 gemäß der Legende im 14. 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 17. Jahrhundert in die Türkei importiert haben soll), daneben aber auch Metin And (der im Stück sehr gelehrsam tut, aber letztlich die Antworten schuldig bleibt und stets von einer Konferenz zur anderen eilt).

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. Insbesondere 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 allerdings übers Ziel hinaus. Dies geschieht vor allem 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*, S. 95). Letztlich ist And's Haltung als Reaktion auf abschätzigere Wertungen wie die von I. T. Pambouki zu verstehen, den 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.« (Zit. in ebd. S. 90). In dieser Aussage hallt deutlich das negative traditionelle Türkenbild nach, welches ich in Kapitel 1 nachgezeichnet habe.

Eine weniger ideologisch motivierte, objektivere Behandlung des Themas bietet Pazarkaya: Er stimmt zwar mit And 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 (*Rosen im Frost*, S. 206). Die Liste dieser Ähnlichkeiten ist freilich recht umfangreich und umfasst unter anderem: die Funktionalität des Bühnenbildes und der Requisiten, die 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 (vgl. ebd. S. 214ff.). Bei alledem weist Pazarkaya aber auf einen wesentlichen Unterschied insbesondere zum Brecht'schen Drama hin: Bei Brecht sei die Verfremdung nämlich stets zweckgebunden; im Karagöz sei sie hingegen »im Sinne seines Lustspielcharakters Selbstzweck« (ebd. S. 218).

In noch einem Bereich hinkt die Gleichsetzung mit modernen westlichen Theaterformen: Die Tatsache, dass sich Karagöz-Stücke nicht an die klassische Aktendramaturgie, das heißt 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 (vgl. ebd. S. 219f.). 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. »Die Offenheit eines einzelnen Karagöz-Stückes« so resümiert er, »besteht lediglich in seiner improvisierten Konversation und vielleicht noch im Aufreihungsprinzip der Auftritte.« (Ebd. S. 220)

Möglicherweise sind die Bezüge vom Karagöz-Theater zum politischen Kabarett am gewichtigsten: Wie angemerkt, besitzt das Schattentheater eine lange satirische Tradition der sozialkritischen Auseinandersetzung mit zeitpolitischen Themen, die besonders in den improvisierten Passagen der Konversation stattfindet. Ebenso wie das Karagöz macht auch das Kabarett von karikaturhaften Typen Gebrauch. Wie ich in Kapitel 4 ausführe, sind vor allem im Fall des türkisch-deutschen *Kabarett Knobi-Bonbon* 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, sie nicht auf eine Bewusstseinsweiterung oder gar auf eine Änderung der gesellschaftlichen Zustände abzielt; stets überwiegt hier die reine Lust am Spiel über andere mögliche Beweggründe (ebd. S. 221).¹⁸

»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 Folgendes entgegnen:

Folkloristische Aspekte machen ein Stück nicht unbedingt zu einem folkloristischen Stück. Anders als im »Volksspiel« treten volkstümliche Elemente im zeitgenössischen türkischen Theater oft als funktionaler Bestandteil einer modernen Dramatik auf, wie ich am Beispiel des Dorf-Spiels gezeigt habe. Im gleichen Sinn 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 tief sinnig sein, beziehungsweise auf anspruchsvolle Weise Anwendung finden. So betrachtet ist Halmans »tragic void« keineswegs tragisch; vielmehr manifestiert sich im vermeintlichen 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 Entwicklungsfähigkeit) gewiss eine Einengung, wenn nicht sogar eine gewisse 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

18 Dass die Satire dennoch anerkanntermaßen ein zentraler Bestandteil der Schattenspiel-Tradition ist, findet schon darin Ausdruck, dass eine bedeutende türkische Satire-Zeitschrift nach deren Protagonisten benannt wurde: Die Zeitschrift *Karagöz* erschien von 1908 bis 1951 zweimal wöchentlich; ihr Herzstück war die Rubrik »Muhavere«, bestehend aus einem Dialog zwischen Karagöz und Hacivat nach dem Muster des Schattentheaters (vgl. Heinzelmann S. 51ff.). 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«).

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 oft auch die Einschätzung türkischer Theaterprojekte in Deutschland, wie das folgende Kapitel wiederholt aufzeigen wird.

3. Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters

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)¹

Ich würde sagen, die Türken haben erzwungen, dass sie endlich wahrgenommen werden. [...] Wir werden zwar immer noch behindert, aber die Türken haben sich ihre Position einfach selbst erschaffen. (Tayfun Bademsoy)²

3.1 Einleitung: Schattenzonen zwischen Isolation und Integration

Anfang der 1980er Jahre führte die Universität Hamburg unter Leitung von Manfred Brauneck ein umfangreiches Forschungsprojekt zum Thema »Populäre Theaterkultur« durch und erstellte in diesem Zusammenhang 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 S. 127).

1 In seinem Artikel »Plädoyer für eine Brückenliteratur« aus dem Jahr 1986 (S. 65).

2 In meinem persönlichen Interview aus dem Jahr 2002 (siehe Anhang).

Da in diesem Bereich bis dato kaum Vorarbeit geleistet worden war, beschränkte sich Stenzaly in seiner Publikation größtenteils darauf, Fakten und Statistiken empirisch aufzuarbeiten. Der Bericht erfasste deutschlandweit mehr als 30 türkische Gruppen, von denen die meisten allerdings kaum öffentliche Subventionen erhielten und – hauptsächlich deshalb – überwiegend Amateurcharakter besaßen. 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. (S. 139)

In ihren Projekten ginge es den türkischen Theaterbetreibenden insbesondere um die Pflege der eigenen Kultur und um Kommunikation mit ihren Landsleuten. Folglich sei die Präsentation folkloristischer Stoffe und Themen das Hauptanliegen eines Großteils dieser Gruppen, vor allem jener, die in türkische Organisationen und Vereine eingebunden oder aus ihnen hervorgegangen seien. Volkstümliche Darbietungen besaßen 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. S. 128).

Hinsichtlich meiner Darstellungen im vorherigen 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. 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 unternahmen 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. (Persönliches Interview 2004)

Aus dem Blickwinkel der türkischen Theaterbetreibenden lässt sich Stenzalys Feststellung einer kulturellen Isolation also kaum aufrechterhalten. Diese Bewertung geht, wie

ich 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 Gegenteil davon, nämlich eine versuchte Annäherung an den deutschen Kulturkontext. Dennoch ist Stenzalys Einschätzung nicht ganz von der Hand zu weisen; tatsächlich könnte man – und dies gilt mit Einschränkungen bis zum heutigen Tag – von einer gewissen ›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 seltenen Fällen zur Kooperation bereit sind.

Trotz der geäußerten Kritikpunkte vermittelt Stenzalys Studie aufschlussreiche Einblicke in türkische Theaterprojekte zu Beginn der 1980er Jahre. Wenngleich sich das türkische Theater in Deutschland in jener Zeit noch gleichsam in den Kinderschuhen befand, war auch damals schon eine Entwicklung im Gange, und hätte Stenzaly seinen Bericht nur unwesentlich später abgeschlossen, so wäre er wohl zu ganz anderen Schlussfolgerungen gelangt. Noch im gleichen Jahr entstanden nämlich mit dem Berliner *Tiyatrom* und kurz darauf mit dem *Arkadaş Theater* in Köln zwei Großprojekte, die bis heute Bestand haben und die Entwicklung des türkischen Theaters 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 Kabarettsszene. Gut 20 Jahre nach diesen Theatergründungen und knapp 40 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 1980er Jahre befindet sich das türkische Theater erneut in einer Phase der Umstrukturierung: Damals gelangte es nach vielen 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, von 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 vorwiegend 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.« (S. 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 40 Jahre 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 aufs 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 ins Bild, das man sich in Deutschland von türkischen Migranten macht. Der Berliner Schauspieler und Theaterveranstalter Mürtüz Yolcu bringt die vorherrschende Haltung mit einer Priese Sarkasmus auf den Punkt: »[D]enn schließlich ist der Türke ja auch nicht nach Deutschland gekommen, um Theater zu spielen, sondern um zu arbeiten.« (Persönliches Interview 2002).

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 dieses Kapitels ausführen werde, existiert außer im Fall des Berliner *Tiyatroms* bis heute keine kontinuierliche Subventionierung türkischer Theatergruppen. Mitunter erweckt es fast den Eindruck, als solle das Migranten-Theater in der BRD bewusst auf niedrigem Niveau gehalten werden. Aras Ören prangerte eine solche politische Praxis bereits Anfang der 1980er 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«, S. 17)

In einem anderen Artikel spricht sich Ören gegen die Praxis des Berliner Kultursenats aus, nur minimale, projektgebundene Subventionen zu bewilligen, und plädiert 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« (»Auf der Suche«, S. 313). Doch eine solche Institutionalisierung liegt nach wie vor in weiter Ferne. Weiterhin werden türkische Theaterprojekte in Deutschland 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. (Persönliches 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, weiter 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.« (Persönliches Interview 2002) 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«)³ unter dem Blickwinkel einer Selbsttherapie andererseits stattgefunden haben. Doch diese Zeiten sind, wie ich demonstrieren werde, lang vorbei: Das türkische Theater in Deutschland ist diesem Stadium entwachsen und befasst sich heute neben sozial-politischen auch mit ästhetischen und poetischen Fragestellungen. Pazarkaya erklärt: »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.« (»Zwei Länder«, S. 78) Dies trifft besonders auf Emine Sevgi Özdamars und auch Pazarkayas eigene Theatertexte zu, von denen ich verschiedene in diesem Kapitel vorstellen werde. Es wäre sehr zu wünschen, dass auch die deutsche Theaterlandschaft solchen Entwicklungen Rechnung trüge und ihre Infrastruktur neuen kulturellen Tendenzen in größerem Maße öffnete, als dies bislang geschehen ist.

3 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 Gastarbeiterliteratur« aus dem Jahr 1981 verwiesen. Hiltrud Arens bietet einen guten Überblick mit Kontextualisierung (S. 34–54). Annette Wierschke führt Alev Tekinay als exemplarischen Fall vor (S. 106–117).

Dieses Kapitel bezweckt, ein Panorama des türkisch-deutschen Theaters zu entwerfen, das der großen Vielfalt seiner Projekte gerecht wird. Zugleich soll in möglichst chronologischer Abfolge die 40-jährige Geschichte der Herausbildung 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 dabei ihren Teil zum Entstehen einer internationalen, transkulturellen Szene bei. In Ergänzung meiner Ausführungen in Kapitel 1 nehme ich wiederholt auf den sozialen und zeitgeschichtlichen Hintergrund der Bundesrepublik Bezug; dies geschieht allerdings nicht systematisch, sondern nur an geeigneten Stellen in Form kurzer Exkurse. Das Kapitel besteht aus folgenden Abschnitten:

- 3.2 umreißt die Frühphase des türkischen Theaters in Deutschland. Bereits im Verlauf der 1960er Jahre kam es im Stuttgarter Raum zu ersten türkischen Theateraktivitäten, darunter deutsche Inszenierung türkischer Stücke wie auch eine Reihe von Aufführungen in türkischer Sprache. Diese Projekte gehen ausnahmslos auf Yüksel Pazarkayas Engagement zurück, der damit als der Initiator des türkischen Theaters in Deutschland gelten darf.
- 3.3 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 ›Türken-Projekt‹ an der Berliner Schaubühne und schwerpunktmäßig auf die Gründung und Entwicklung der ersten festen türkischen Theaterbühne Deutschlands, dem *Tiyatrom* ein. Der zeitliche Rahmen liegt dabei auf den 1970er und vor allem den 1980er Jahren; daneben schließe ich bei den einzelnen Projekten aber auch den Bogen bis in die Gegenwart.
- 3.4 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« (1982) ein, das als beispielhaft für einen kreativen Umgang mit verschiedenen Theaterformen und kulturellen Traditionen gelten kann. Anhand der Reaktionen auf die Inszenierung des Stückes vertiefe ich Probleme der deutschen Rezeption und gehe abschließend auf Özdamars Generationenthese ein.
- 3.5 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 existierender Gruppen nenne ich die vier meines Erachtens bemerkenswertesten: das *Arkadaş Theater* Köln (auf dem hier mein Fokus liegt), das *Wupper-Theater* mit Sitz in Wuppertal, das *Ulmer Theater Ulüm* sowie Mehmet Fıstıks *Theater das bewegt*.
- 3.6 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*.

- 3.7 betrachtet in Form eines kurzen Kapitelresümees abschließend die Fördermisere des Migrantentheaters.

3.2 Die Anfänge des türkischen Theaters in Deutschland

Die Anfänge des türkisch-deutschen Theaters in den 1960er Jahren sind eng mit der Person Yüksel Pazarkayas verbunden.⁴ Pazarkaya 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.⁵ Früh begann auch Pazarkayas künstlerische Laufbahn – und das zu einer Zeit, da Türken in Deutschland noch 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 ins Bild, das sich Deutsche damals von Türken machten. Wie erwähnt, wandte sich gerade Pazarkaya frühzeitig 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 1960er 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.⁶ Pazarkaya, der sich von Beginn an auch als kultureller Repräsentant verstand, wurde

-
- 4 Pazarkayas frühe Theaterprojekte in Stuttgart bleiben in Stenzalys Artikel von 1984 unerklärlicherweise unerwähnt – obgleich der im Jahr davor erschienene Arbeitsbericht des Forschungsprojektes »Populäre Theaterkultur«, an dem Stenzaly unter Manfred Braunecks Leitung beteiligt war und auf dem sein Artikel beruht, diese Projekte erfasst und Pazarkaya auch namentlich erwähnt (vgl. »Ausländertheater« S. 22).
 - 5 Danach 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. (Diese und folgende Angaben zu seiner Person beziehen sich in der Hauptsache auf eine E-Mail, die Pazarkaya mir auf meine Anfrage im Mai 2003 zusandte, sowie eine Reihe von persönlichen Gesprächen.)
 - 6 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 gehe ich später gesondert ein.

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 S. 83ff.), 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«, S. 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.« (Persönliches 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 im Jahr zuvor erschienenen Stück »Canlı Maymun Lokantası« (Restaurant zum lebendigen Affen) in Pazarkayas Übersetzung und 1968 »Dammoklesschwert« (1959) von Nâzım Hikmet in der Übertragung von Alfred Kurella auf. Ein 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 den meisten seiner übrigen literarischen Werke, die Pazarkaya bis heute vorwiegend in seiner Muttersprache verfasst (und anschließend oft selbst übersetzt), schrieb er dieses Drama, das unter anderem einen Türken 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. (Ebd.)

»Ohne Bahnhof«, dessen Titel auf einen der bevorzugten Aufenthaltsorte der Türken in den 1960er Jahren verweist, als sie noch keine eigenen Clubs und Vereine besaßen und ihnen deutsche Lokalitäten zum Teil versperrt waren (vgl. Terkessidis, *Migranten*, S. 20),⁷ 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 in Kapitel 1.1.2 ansprach. Anders als bei Strauß und Kroetz, deren »Türken-Stücke« gegen 1980 erschienen, stellt Pazarkaya stummer Charakter jedoch keinen Anachronismus dar, sondern war zur Zeit,

7 Siehe auch die von Biondi/Schami herausgegebene Anthologie der Reihe »südwind-gastarbeiter-deutsch« *Zwischen Fabrik und Bahnhof* (1981).

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.

Bezüglich des Sprachgebrauchs der Charaktere in »Ohne Bahnhof« ist Pazarkayas Essay »Wie viel Sprache braucht der Migrant?« aus dem Jahr 2001 aufschlussreich. 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 erforderlich 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.« (S. 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 *Vielfalt* der Sprachen, zumal der menschlichen.« (Ebd. S. 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« (ebd. S. 28).⁸ 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 eingepflichtet, ihrerseits die später Einwandernden auszugrenzen.« (Ebd. S. 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. S. 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. S. 28) Es ist die ausufernde Informationsflut des modernen, wissenschaftlichen Zeitalters, die nach Pazarkaya jede Kommunikation korrumpiere und in der Konsequenz das Individuum »verstummelasse. 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

8 Pazarkaya zitiert hier aus dem Bericht der Bundesregierung über die Stellung der deutschen Sprache in der Welt vom 1. Oktober 1993.

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. S. 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 universellen Logik. Das Absurde steht bei ihm daher als Synonym für den menschlichen Zustand schlechthin.⁹ Im literarischen Bereich manifestiert sich dieses postreligiöse, irrationale Weltbild unter anderem im Absurden Drama der 1950er und 1960er 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 von dieser Weltsicht inspirierten 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.« (S. 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«, S. 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 Hinter-

9 Vgl. hierzu *The Myth of Sisyphos*: »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.« (S. 6)

grund, sondern zieht sich auch symbolisch und metaphorisch durchs Stück.¹⁰ Im weitesten Sinne steht er als gleichnishafter Raum, als Sinnbild des Menschenlebens, als Ort, der nach mysteriösen Regeln zu funktionieren scheint, die aber nie 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« (S. 12), der ihnen, den Kleinen, nicht zugänglich ist: »Zwischen den Bahnsteigen sind Abgründe.« (S. 9)¹¹ ›Ohne Bahnhof‹ sind diese Menschen also insofern, als ihnen jede Möglichkeit fehlt, von der Position aufzusteigen, die ihnen die Gesellschaft zuweist.

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

10 Das Bild des Bahnhofes hat vielerlei Bezüge: Unter dem Gesichtspunkt der Funktionalität ist er als ein Transit-Ort zu begreifen, über den Reisende von einem Ort zum anderen gelangen. In diesem Sinne ist er ein unpersönlicher Raum, den Menschen zielgerichtet aufsuchen und nutzen. Auf einer symbolischen Ebene mag er dabei auch 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. (Wie Mark Terkessidis anmerkt, endeten übrigens 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*, S. 19. Ein Gefühl der Absurdität mag also durchaus schon mit der Ankunft selbst verbunden gewesen sein.) Doch die frühen Arbeitsmigranten suchten diese Stätte noch aus einem weiteren Grund auf: Zahlreiche Lokale verhängten in den 1960er Jahren Einlasssperrern für Gastarbeiter. Da es noch keine Lokalitäten für sie gab, diente als Aufenthaltsort und Treffpunkt eben der Bahnhof, der belebt und belebt war und den ihnen niemand verbieten konnte (vgl. ebd. S. 20).

11 Diese Verweise beziehen sich auch Pazarkayas unveröffentlichtes Bühnenmanuskript von »Ohne Bahnhof«, welches der Autor mir zur Verfügung stellte. Ich zitiere daraus in der Folge nur mit Seitenangabe.

in Klammern setzen. Da er nicht spricht, kann er auch allgemein als Gastarbeiter gelten.« (Persönliches 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 (S. 6); dies dehnt den zeitlichen Bezugsrahmen und damit den Verweischarakter der Figur weiter aus.

Das Stück gliedert sich grob in drei Abschnitte, die je mit 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 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.¹² 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 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 durch die Ausweglosigkeit ihrer Lage.

Dabei kann insbesondere 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 beim 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 eine detailliertere Auskunft, nämlich dass er sich auf dem falschen Gleis befinde. Zum Journalisten gewandt erläutert der Beamte, dass der Fremde festsitze: »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.« (S. 9) Die Auskunft des Beamten verdeutlicht die Ausweglosigkeit der Lage und die potenzierte Absurdität des Wartens im Fall des Fremden.¹³

12 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 (S. 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.« (S. 24)

13 Es ist in diesem Kontext 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 (S. 5). Er wird folglich von vornherein als ›Migrant‹ eingeführt, d.h. als Reisender ohne festen Bezugspunkt (selbst an diesem Ort des vermeintlichen Transits). Da er der deutschen Sprache nicht kundig ist, wird er auch in dieser lose gefügten Gruppe nie ›heimisch‹, sondern steht durchweg am Rande.

›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.« (S. 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.« (S. 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?« (S. 22) Dies legt nahe, dass Pazarkaya die zwei auf den ersten Blick grundverschiedenen Figuren in einem engen Verhältnis zueinander konzipierte. Dabei waren nach Eigenbekunden – und das gilt übrigens für das ganze 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«, S. 27f.)

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 entspreche. 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*, S. 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 Schweigen 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 schneller laufen. Schneller!« (S. 28) An diesem Punkt wird der Fremde schließlich aktiv, was Pazarkaya in einer ungewöhnlich ausführlichen Regieanweisung beschreibt, die 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. (S. 29)

Es fällt auf, in welch 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 »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.« (S. 30) Dann nimmt er sein Gepäck, beantwortet die Frage, wohin er denn gehe, mit »Neu Bahnsteig« – die einzigen Worte, die er im ganzen 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 seine 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 (S. 31). Einem essentialistischen Verständnis von Kultur, das Kulturen absolut und in Opposition zueinander setzt, steht hier ein universalistisches Konzept gegenüber, welches 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 aufgezeigt habe, derartige Festschreibungen im Stück durchweg kritisch reflektiert, ebenso wie (ganz am Ende) die Haltungen deutscher Schriftsteller.

Neben der Stückwahl gab es noch eine Verbindung der *Studiobühne Stuttgart* 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 1950er Jahre regelmäßig in Istanbul ausgetragen wurde.¹⁴ 1968 erhielten die Stuttgarter eine dritte Einladung; diesmal 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 aber 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 »Papuçu Ahmet« (Schuster Ahmet, 1809) von Iskerleç zweimal mit großer Resonanz zur Aufführung und auch die Studiobühne beteiligte sich 1965 mit »Restaurant zum lebendigen Affen« am Festival (vgl. Pazarkaya, persönliches Interview 2003). Daneben gastierten in den sechziger Jahren hin und wieder Profi-Gruppen aus der

14 Theaterfestivals für Migranten gab es über die Jahrzehnte immer wieder. So erwähnt Stenzaly etwa ein türkisches Festival in Berlin im Jahr 1982 (S. 135) und Sappelt erwähnt Veranstaltungen 1983 in Stuttgart und 1984 in Frankfurt a.M. (S. 282). Als eines der größten ausländischen Kulturfeste kann die Bochumer *Kemnade* gelten, die unter Organisation des TABO (Türkischer Akademikerverband Bochum) ebenfalls ab Beginn der 1980er Jahre ausgetragen wurde (Stenzaly S. 127) und in den neunziger Jahren auch türkisch-deutsche Kabarettgruppen wie das *Knobi-Bonbon* und die *Bodenkosmetikerinnen* zu Besuch hatte.

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 (vgl. Pazarkaya, »Rosige Missstände«).¹⁵

Mitte der 1960er Jahre war es erneut Pazarkaya, der gemeinsam mit türkischen Arbeitern und Studenten in Stuttgart das erste türkische Amateurtheater Deutschlands ins Leben rief. Er erinnert sich: »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.« (Persönliches 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 (1925–2012) und in den folgenden Jahren Özdemir Nutkus (1931–2019) »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«, so Pazarkaya, »inszenierte ich das Stück mit musikalischer und pantomimischer Begleitung und mit möglichst wenig Wort; nur die Pointen waren gesprochen, und zwar auf Deutsch.« (Persönliches 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 aber in türkischer Sprache statt, aus begrifflichen 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; besonders die zuletzt genannte Inszenierung kam aber auch an deutschen Universitäten zur Aufführung.

Das Projekt der türkischen Theatergruppe ging ganz auf Pazarkayas Eigeninitiative zurück; finanzielle Unterstützung von deutscher Seite erhielt es dabei nicht. Allerdings fiel die Geburtsstunde des türkischen Theaters in Deutschland auch in einen problematischen Zeitraum: 1966 geriet die seit den 1950er 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*, S. 16ff.). 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

15 Im Jahr 1981 kam das Stück am Ernst-Deutsch-Theater in Hamburg in der Übersetzung von Cornelius Bischoff zur deutschen Erstaufführung (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 197).

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 seiner eigenen Bühnenadaptation 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 Pazarkayas Stück »Mediha« (1988), eine moderne Medea-Adaption im Kontext türkischer Gastarbeiter in der Bundesrepublik, die Ehre des Gastspiels zuteil; und sein Drama »Ferhat'ın Yeni Acıları« (Ferhats neue Leiden, 1992), mit dem er auf rechtsradikale Übergriffe auf Türken in Deutschland Anfang der 1990er Jahre reagierte, erhielt in der Spielsaison 1992/93 den İsmet-Küntay-Preis für die beste Aufführung.¹⁶ 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. Dazu publizierte er auch zahlreiche 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 1960er 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 vor allem die Aufsatzsammlung *Rosen im Frost – Einblicke in die türkische Kultur* aus dem Jahr 1982, auf die ich bereits mehrmals in Kapitel 2 verwies.

3.3 Die Berliner Szene formiert sich

Ohne Verbindung zu Pazarkayas Stuttgarter Projekten begann sich ab Mitte der 1970er Jahre vor allem in West-Berlin allmählich eine türkische Theaterszene zu formieren. Zwar kam es fast zeitgleich auch in verschiedenen anderen deutschen Städten mit einem hohen türkischen Bevölkerungsanteil (wie Hamburg, Köln, Nürnberg, München und Ulm) zu ersten türkischen Theaterprojekten, doch weist Berlin bis heute die vitalste

16 Daneben liegen von Pazarkaya bisher folgende Dramen vor: »Alaban Tanrısı« (Der Gott von Alaban, 1969 von der Theatergruppe der Technischen Universität Istanbul uraufgeführt); »Karagöz – Der schwarzäugige Harlekin« (ein deutsches Hörspiel, am 29. Oktober 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); »Haremde 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, Adaption von Edgar Lee Masters' »Spoon River Anthology«). – Ich danke Pazarkaya für diese Angaben.

und vielseitigste 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 meisten 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.¹⁷ In den Worten Mürtüz Yolcus, des Organisators des jährlich im Spätherbst ausgetragenen *Diyalog TheaterFests*: »Kreuzberg ist der Ort, von dem ich immer geträumt habe.« (Persönliches Interview 2002) Bevor ich vor diesem Hintergrund die frühen türkischen Theatergruppen vorstelle, 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 1960er 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 Bundesrepublik. 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 verschiedenen Gründen, auf die hier nicht einzeln eingegangen werden kann, nicht im erhofften Ausmaß ein.¹⁸ Vor allem war dies 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 den gegenteiligen Effekt, da Türken als Nicht-EG-Angehörige nach ihrer Ausreise nicht mehr in die BRD hätten zurückkehren können. Deshalb waren sie mehr als etwa die italienischen Arbeitsmigranten bereit, sich für einen längeren Zeitraum in Deutschland einzurichten. Damit rückte in den Folgejahren die wachsende türkische Minorität aber zunehmend ins Blickfeld und damit ins Bewusstsein der deutschen Öffentlichkeit (Vgl. Terkessidis, *Migranten*, S. 24ff.).

Freilich geschah dies nicht von heute auf morgen, sondern in einem langsamen Prozess. Die 1970er Jahre waren längst noch nicht vom 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 damals 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

17 Vgl. Barbara Langs Monographie *Mythos Kreuzberg. Ethnographie eines Stadtteils (1961–1995)* aus dem Jahr 1998.

18 Für eine ausführlichere Behandlung vgl. Angelika Königseders Artikel »Türkische Minderheiten in Deutschland« (2001) und Mark Terkessidis' Monographie *Migranten* aus dem Jahr 2000.

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) (S. 29–32). Wie Geißler anmerkt, wurde erst im Anschluss an den Regierungswechsel von 1998 in breiterem Rahmen an die Integrationsbemühungen der siebziger Jahre angeknüpft. Bezüglich der Zeit nach 1973 weist der Soziologe Mark Terkessidis allerdings darauf hin, 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 BRD gedacht waren; dies hatte zur Folge, dass Migranten in Konzeptualisierungen von Integration stets als Problem dargestellt wurden (vgl. *Migranten*, S. 27f.). Hinzu kam, dass das deutsche Verständnis von Integration auf einer »sehr strikten Vorstellung von Anpassung an deutsche Verhaltensstandards« basierte (ebd. S. 29). Schwierigkeiten und soziale Konfrontationen für die Zukunft waren damit geradezu vorprogrammiert.

Der seit 1969 in Berlin ansässige Schauspieler und Schriftsteller Aras Ören beschreibt die Berliner Türken der frühen 1970er 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 undifferenzierte, graue Masse, zwar durchaus existent, doch nicht als 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 S. 157). Eine solche 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 (S. 277).

Von Seiten der türkischen Minderheit wurden ab Ende der 1960er Jahre jedoch verstärkt Anstrengungen unternommen, den eigenen 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 hin und wieder durch private Institutionen wie zum Beispiel Kulturzentren und

Volkshochschulen (vgl. ebd. S. 277). Erst später wurden türkische Theaterorganisationen und Gruppen teils auch von Stadt- und Landesverwaltungen gefördert, allerdings für gewöhnlich nur mit geringen Beträgen, die überdies, wie bereits erwähnt, zumeist aus Sozialfonds und nicht etwa aus Kulturfonds stammten.

3.3.1 Frühe Gruppen der 1970er Jahre

Von Einzelprojekten – etwa an der Volkshochschule Kreuzberg ab 1971¹⁹ – abgesehen entstanden in West-Berlin im Laufe der 1970er Jahre vor allem drei bedeutende Theatergruppen: das *Halkevi İşçi Tiyatrosu* (Volkshaus-Arbeitertheater, ab 1974), die *Berlin Oyuncuları* (Berliner Darsteller, 1976) und die *Kreuzberg Türk Halk Sahnesi* (Kreuzberger Türkische Volksbühne, 1978).²⁰ Ich beschränke meine Ausführungen auf die ersten zwei Projekte, da die *Kreuzberg Türk Halk Sahnesi* unter Leitung von Bülent Talay nur wenige Jahre Bestand hatte. Die gilt zwar auch 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 1970er Jahre wesentlich zum Entstehen des »Türken-Projektes« 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 häufig, verstärkt jedoch seit etwa 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* (Volkshaus-Arbeitertheater) hervorging (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 31ff.).²¹ 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 1970er 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 (1936–2021) »Pir Sultan Abdal« aus dem Jahr 1970, ein Stück von über das Leben und Sterben eines gegen feudale Herrschaft ankämpfenden Volkshelden und

19 Vgl. hierzu Arman, persönliches Interview 2002 sowie Michaela Prinzingers Artikel über das *Tiyatrom* (2004).

20 *Das kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* merkt an, dass Aras Ören bereits ab Mitte der 1960er Jahre (also noch bevor er dorthin zog) Versuche unternommen habe, in West-Berlin eine türkische Theatergruppe zu gründen. Allerdings konnte ich dies nirgendwo bestätigt finden. Ich danke Mürtüz Yolcu dafür, dass er mir eine Liste mit einem chronologischen Abriss der türkischen Theaterprojekte in Berlin seit 1974 zur Verfügung stellte. Yolcu erwähnt hier nicht weniger als 17 Gruppen. Neben Yolcus Angaben verarbeite ich in den folgenden Abschnitten eine Reihe von Gesprächen, die ich mit Künstlern türkischer Herkunft, darunter auch vielen selbst Beteiligten, in den Jahren 2002/2003 führte, wobei ich nur auf aufgezeichnete Interviews direkt verweise. Darüber hinaus stütze ich mich hier v.a. auf Yalçın Baykuls Diplomarbeit »Türkisches Theater in Deutschland/Berlin« von 1995.

21 Ören nennt als Gründer dieser Gruppe Yüksel Topçugürlü (»Synthese«).

Dichters aus dem 16. Jahrhundert. Am 15. Januar 1975 fand die Premiere mit mehr als 20 Laienschauspielern und ohne jede finanzielle Unterstützung in der großen Audimax-Halle der Technischen Universität statt. Der Erfolg des Stückes war riesig und mündete in eine Tournee durch ganz Deutschland. Auch das folgende Stück, »Alpagut Olayı« (Alpagut Geschehnisse, 1974) von Haşmet Zeybek (1948–2013), das Bozkurt im darauffolgenden 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 1980er 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 1990er 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 seit geraumer Zeit kein Projekt mehr realisiert.

Anders als das Volkshaus-Arbeitertheater hatten die im Frühjahr 1976 von Künstlern und Intellektuellen ins Leben gerufenen *Berlin Oyuncuları* (Berliner Darsteller), die 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.« (Persönliches Interview 2002) Die VHS stellte der Gruppe zudem einen Raum zur Verfügung, in dem sie sich ein kleines Theater für circa 50 Zuschauer einrichtete. Zunächst beabsichtigte Ülgen, zwei separate Stücke aufzuführen, darunter eines von Brecht in deutscher Sprache; doch zuletzt 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 geschickt zeitgenössische sozialkritische Themen mit Elementen des traditionellen türkischen Schattentheaters verbindet, kam so gut beim Publikum an, dass die Gruppe

daraufrin 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 Oyunculari* 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«, S. 12); in der Hauptsache richteten sich ihre Produktionen jedoch an ein türkischsprachiges Publikum. Im Programmheft zum zweiten Stück, Güner Namlı »Ayrıklar« (Die Ausnahmen), veröffentlichte die Gruppe eine Art Manifest, in dem sie auf die kulturelle Notstandssituation der Türken in Deutschland aufmerksam machte und gleichzeitig die Intention des Theaters zum Ausdruck brachte:

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. (Zit. in ebd. S. 13)

Zentral in dieser Beschreibung ist meines Erachtens 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 in Kapitel 2 nochmals angemerkt, dass Situierungen der türkischen Kultur »zwischen Folklore und Professionalität«, wie sie etwa Stenzaly vornimmt (vgl. S. 127), dann als problematisch betrachtet werden müssen, wenn man diese Begriffe als einander ausschließende Oppositionen begreift. Gerade Produktionen wie Nesins »Demokrasi Gemisi« zeigen, dass sich folkloristische Elemente und Professionalität in Bezug auf Text und Aufführung durchaus miteinander verbinden lassen.

Die Intentionen und Ziele der *Berlin Oyunculari* ergaben sich direkt aus ihrem Verständnis der Funktion von Theater und Kunst im Allgemeinen. Fernab jedem Gedanken der Selbstisolierung sahen sie diese im Dienst 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 *Oyunculari* 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, andererseits aber viele Jahre lang belasten sollte.

3.3.2 Das Projekt an der Schaubühne

Während sich die *Berlin Oyuncuları* 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 in Kapitel 1 darstellte, nur um eine kleine und recht undankbare Rolle, doch Ülgen zögerte nicht, das Angebot anzunehmen, da sich türkischen Schauspielern in der BRD solche Gelegenheiten gerade damals nur äußerst selten boten. Und so kam es bald darauf zu einem der ersten Auftritte eines Türken an einer bekannten deutschen Theaterbühne. Auch Şinasi Dikmen sollte kurz darauf die gleiche Rolle in Ulm angeboten werden. Eine Ausnahmestellung nimmt hier höchstens Emine Sevgi Özdamar ein, die, wie ich noch ausführen werde, bereits ab Mitte der 1970er Jahre als Regie-Assistentin und Schauspielerin an der *Volksbühne* in Ost-Berlin beschäftigt war, deren Arbeit aber nicht mit ›türkischem‹ Bezug erfolgte. Ebenso zu erwähnen ist Renan Demirkan, die 1955 geboren seit 1962 in Deutschland lebt und der Anfang der 1980er Jahre den Sprung von der Theaterbühne zum Film gelang, wobei sie aber stets bemüht war, das Klischee der ›Türkin vom Dienst‹ abzustreifen.²²

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 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. Ülgens Position und Haltung seien 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 others around him* and again he seemed to feel *out of place*«; »He was still *relatively cautious and insecure* among

22 Vgl. Ingeborg Priors Porträt der Künstlerin (2004). Demirkan ist nicht nur seit Beginn der 1980er Jahre eine feste Größe im deutschen Theater und 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 von türkischen Themen und Motiven Gebrauch oder bedient sich türkischer Charaktere, so etwa in ihrem 1991 erschienene Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*. Sie war früh politisch engagiert, was sich auch in ihrem ersten Bühnenprogramm ausdrückte, das 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 viele Auszeichnungen, darunter die Goldene Kamera und 1998 das Deutsche Bundesverdienstkreuz. Ihr soziales und politisches Engagement zentriert sich um den Begriff »Respekt«, welchen sie dem der »Toleranz« entgegensetzt, da dieser für sie eine abwertende Konnotation besitzt (vgl. ihren Artikel »Respekt statt Integration«, 1997). Eine weitere türkische Schauspielerin, die sich in der deutschen Filmszene behaupten konnte, ist Özay Fecht.

the other performers«; »he seemed *almost too shy* to ask the question«; »*The Turk* very cautiously made a suggestion« (S. 214–219). Ülgen wird hier zunächst als sehr unsicher und eingeschüchtert beschrieben; nur langsam 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 zum Teil generisch als »der Türke« spricht. Nicht nur kommt es so zu einer eigenartig anmutenden Verschmelzung zwischen Schauspieler und Rolle, sondern diese Klassifizierung bezüglich der Nationalität unterstreicht dazu auch gänzlich unreflektiert Ülgens »Andersartigkeit« vom 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 entsinnt sich:

[A]ls wir mit den *Berlin Oyuncuları* 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* zusammenarbeiten könnte. Er meinte, ich solle doch ein Konzept für ein solches Projekt erstellen. (Persönliches Interview 2002)²³

Ülgens Konzept fand Steins Zustimmung, der darauf 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 mit einem Mal ein Gesicht. Noch heute bedauern viele 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 zum Scheitern verurteilt war, lag jedoch nicht zuletzt an Diskrepanzen innerhalb der noch jungen türkischen Theatergemeinde selbst. Am deutlichsten drückt dies Tayfun Bademsoy aus, der selbst 1981 im Rahmen dieses Projektes seine Karriere als Schauspieler begann. Er spricht von ersten guten Tendenzen, die in der Folge durch die »Selbsterfleischung der Türken« zugrunde gingen: »[E]s gab einen Riesenkrieg unter diesen Leuten.« (Persönliches Interview 2002)

Das mag etwas dramatisch klingen, doch befragt man Theaterleute türkischer Herkunft zu den Ereignissen jener Jahre, so schleicht sich selbst heute noch eine merkliche Anspannung ins Gespräch, und man merkt, dass hier auch 20 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 Fall des

23 Baykul weiß hier eine gänzlich 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«, S. 18). Allerdings sind diese Darstellungen mit Vorsicht zu lesen, da Baykul sich nicht selten von eigenen Sympathien und Abneigungen leiten lässt. Akteure, die ihm nicht behagen, und dazu gehört Ülgen, kommen in seiner Version der Geschichte kaum vor. Sehr deutlich wird dies in seiner Liste der türkischen Schaubühnen-Produktionen, in der er Ülgens Stücke ohne Autorenangabe erwähnt (ebd. S. 20f.).

Türkischen Ensembles der Schaubühne liegen die Gründe, die zwangsläufig zu Konflikten innerhalb der Gruppe führten mussten, auf der Hand: Es war Ülgen's 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 Oyuncuları*, gedacht, die er Schritt für Schritt zu einem professionellen Ensemble ausbauen wollte. Stein aber bestand darauf, eine Reihe professioneller Schauspieler aus der Türkei nach West-Berlin zu holen, dazu den Regisseur Beklan Algan (1933–2010), mit dem ihn 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 zudem bald zu Schwierigkeiten mit Algan kam und in der Folge jede Produktion unter einem anderen Regisseur stattfand, wuchs diese Gruppe auch nie zu einem richtigen 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« (S. 131). Ganz anders hört sich das bei Özdamar an, die ähnlich wie Bademsoy »ganz blutige Kämpfe« erwähnt, die sogar die Zeit an der *Schaubühne* überdauerten (persönliches Interview 2002). Im Rückblick bezeichnen viele Beteiligte und Beobachter der Szene Steins Entscheidung, Schauspieler aus der Türkei zu engagieren, als einen Fehler.²⁴ Vielleicht wäre es tatsächlich vorteilhaft 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.²⁵ Für das Aufkommen solcher Kritik lassen sich verschiedene Erklärungen finden: 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 die meisten Theatergruppen angehörten, grundsätzlich unterschiedliche

24 Unter den Künstlern, mit denen ich Interviews führte, vertraten neben Ülgen auch Yolcu, Bademsoy, Özdamar und Pazarkaya diese Meinung. Nur Yekta Arman, der bis zum Abschluss des Projekts zum Ensemble gehörte und als Leiter des *Tiyatroms* bis heute Kontakte zu den türkischen Theaterleuten aufrechterhält, äußerte sich gegenteilig.

25 Stenzaly führt als Beispiel das *Türk Merkezi İşçi Tiyatrosu* (Türkisches Arbeitstheater) an, das sich im Fragebogen zu Braunecks Forschungsprojekt wie folgt äußerte: »[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. auf S. 132)

Vorstellungen bezüglich der Funktion von Theater. Entweder stand die Kulturpflege im Vordergrund, was in Projekten »traditioneller« Ausrichtung resultierte, oder eine Gruppe hatte eine stärkere zeitpolitische Orientierung. So wie die Situation lag, hätte es das *Türkische Ensemble der Schaubühne* schwerlich allen recht machen können. Dabei ging die Kritik der finanziellen Begünstigung zumindest partiell von grundfalschen Annahmen aus, da die *Schaubühne* einen guten Teil der Projektausgaben aus ihrem eigenen Etat für Auftritte freier Theatergruppen finanzierte; dazu kamen allerdings noch Subventionen aus dem Fond für Ausländerkultur des Berliner Kultursenates in Höhe von etwa DM 60.000 (vgl. Stenzaly S. 132 und Baykul, »Türkisches Theater«, S. 20).

Diesen Kritikpunkten und allen inneren Querelen zum Trotz brachte das *Türkische Ensemble der Schaubühne* über die Jahre eine Reihe ansprechender Produktionen zustande und setzte so trotz ihres letztlichen 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 2.300 und konnten sich so ganz ihrer Theaterarbeit widmen (vgl. Stenzaly S. 132). 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 1950er Jahren das *Lee Strasberg Theater Institute* in New York besucht und sich darauf 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. Eine Weile fungierte Özdamar, die damals noch nicht als Autorin bekannt war, als seine Assistentin (zumal Algan kaum ein Wort Deutsch sprach) und leistete mit ihm Vorarbeiten zu einem Stück, das von Türken in Deutschland handeln sollte.²⁶ Doch die Zeitplanung konnte nicht eingehalten werden, das Projekt verschleppte sich mehr und mehr – und dann war Algan eines Tages verschwunden und man hörte, er arbeite an einem anderen Projekt in der Türkei (vgl. Ülgen, persönliches Interview 2002). Stein verpflichtete darauf Macit Koper als Regisseur, der zügig ein selbst geschriebenes Stück inszenierte, das, wie alle Folgeproduktionen, 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 15 Bildern zeichnet das Stück den Odyssee-artigen Weg einer Gruppe Türken nach, die aus Ostanatolien über Istanbul zuletzt nach Berlin gelangt, wo sich die als Wunderland imaginierte 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. Wolfgang Hammers Rezension in *Theater heute*, 1980). Auch Aras Ören urteilte voller Enthusiasmus: »Dieses Experiment

26 Hier berufe ich mich auf meine Interviews mit Özdamar und Ülgen, die sich beide allerdings nur vage zu dieser zeitweiligen Zusammenarbeit äußern (siehe Anhang).

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.« (»Auf der Suche«, S. 313)

Doch schon bei der zweiten Produktion, Haldun Taners »Keşanlı Ali Destanı« (Die Ballade von Ali aus Keşan), die am 30. November 1980 Premiere hatte, kam es zu teils heftiger Kritik. 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 *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 positiv. Bemängelt wurde vor allem der volkstümliche Charakter dieser wiederum 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 Stein S. 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« (»Auf der Suche«, S. 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 ganz, und ebenso sollte man auch Unterschiede zwischen der Haltung eines türkischen Publikums in der Türkei und dem eines türkischstämmigen Publikums in Deutschland annehmen. Dennoch muss es gelinde gesagt verwundern, dass ein damals kaum 20 Jahre altes Stück, das, in viele Sprachen übersetzt, inner- 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 derartige Welle negativer Kritiken hervorrief. Auch hier lassen sich diese Reaktionen wohl wenigstens teilweise mit Ignoranz erklären, daneben aber auch mit gegenseitiger Missgunst und Konkurrenzdenken innerhalb der türkischen Theaterszene Berlins.

Trotz solch kritischer Töne brachte das *Türkische Ensemble* insgesamt zehn überwiegend erfolgreiche Theaterproduktionen zuwege, von denen einige an verschiedenen, meist deutschen Bühnen gastierten, und dazu einen Literatur- und einen Liederabend. Die Aufführungen fanden fast ausnahmslos in türkischer Sprache statt; die zweisprachig gestalteten Programmhefte machten die Stücke aber wenigstens potenziell auch deutschen Zuschauern zugänglich. Alles in allem gelang es trotzdem nicht, ein breites Publikum zu erreichen (vgl. Stenzaly S. 131). Besonders schlecht schnitt Başar Sabuncu (1943–2015) Stück »İşgal« (Besetzt, 1966) ab, das ab dem 6. Juni 1981 in Eigenregie des Autors im Hof des *Hebbel-Theaters* ausgetragen wurde. »Die wunderbaren Abenteuer des ›Glücklichen Arbeiters Mehmet Ali‹«, so der Untertitel des Stückes, musste wegen mangelnden Interesses schon nach wenigen Aufführungen wieder abgesetzt werden. Einen größeren Zuspruch fanden 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 der sonst eher wechselhaften Geschichte des Ensembles.

Das erste davon, »Keloglan – 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 Ülgen's 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 Sprachkundigen«, wertete etwa das *Volksblatt Berlin* (zit. in Stein S. 292). Es folgte »Kurnaz Eşek« (Schlau-Esel, Premiere am 8. Dezember 1981), in dem Ülgen neben der Regie auch die Hauptrolle übernahm, und »Sünnet Güğünü« (übersetzt als »Das Beschneidungsfest des Sohnes von Karagöz«, Premiere am 18. September 1982), einer zeitgemäßen Verarbeitung der türkischen Schattenspiel-Tradition. Vor allem dieses letzte Stück, welches erstmals auch deutsche Textpassagen integrierte, fand riesigen Anklang und tourte in der Folge bis nach Amsterdam (vgl. Ülgen, persönliches Interview 2002).²⁷ Zwischenzeitlich kehrte Beklan Algan für die Inszenierung von Güngör Dilmens »Kurban« (Opfer, 1967) zurück, die er diesmal tatsächlich auch zu Ende führte und die am 14. Mai 1982 Premiere hatte.

Im Anschluss an die zwei zuletzt erwähnten Produktionen kam es gegen Ende 1982 jedoch 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 Unmut 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.« (Ebd.) 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 »krampfge Geduldprobe« mit allzu viel Pathos (zit. in Stein S. 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 »Sevda Bulut« (Die verliebte Wolke, Premiere am 8. Oktober 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«, S. 22).

Das *Türkische Ensemble* der *Schaubühne* war trotz aller Schwierigkeiten und Widerstände ein vielversprechendes und zukunftsweisendes Projekt. In einer bislang in der

27 Interessanterweise erwähnt Stenzaly diese drei Aufführungen nicht einmal, obgleich er sonst alle Produktionen auflistet. Möglicherweise zählt er Kinderstücke nicht zum »richtigen« Theater.

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 – nämlich die Möglichkeit, 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 beträchtlich behindern. Zum einen hatte das Schaubühnen-Projekt einige aussichtsvolle Gruppen, darunter vor allem die *Berlin Oyuncuları*, regelrecht gesprengt. Der Rest der Gruppe war zwar ab 1979 bemüht, sich neu zu formieren und veranstaltete bis 1984 vor allem pantomimisches Theater (vgl. ebd. S. 14); doch letztlich verloren die *Oyuncuları* nach Weggang der Kerngruppe an Bedeutung. Zum anderen wurde es für sich neuformierende 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?« (Persönliches Interview 2003).

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.

3.3.3 Off-Gruppen der 1980er 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 wichtigsten Ensembles dieser Jahre waren das *Birlik Tiyatrosu* (Kollektiv-Theater, 1980) des Vasıf 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 1980er Jahre mit progressiven Aufführungen von sich reden machte. In vieler Hinsicht spiegeln und ergänzen sich die Erfahrungen dieser Gruppen, zugleich stehen sie aber auch für unterschiedliche Sicht- und Arbeitsweisen. Deshalb werde ich alle drei Projekte vorstellen. Dabei wird deutlich werden, wie wenig sich die Behauptung eines kulturellen Rückzugs oder der Isolation türkischer Theatergruppen in Deutschland, wie sie etwa Stenzaly anstellte, aufrechterhalten lässt – selbst schon zur Zeit seiner Studie in den frühen 1980er Jahren. Zunächst seien aber die sozialgeschichtlichen Hintergründe jener Jahre umrissen.

Wie bereits angesprochen, 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 Rainer Geißler die Grundhaltung dieser Zeit prägnant zusammen (S. 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 etwa 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.)²⁸

Zum Teil hing diese verstärkt ausländer- und besonders türkenfeindliche Stimmung, die nun auch gebildete Kreise ergriff (die »Neue Rechte«), damit zusammen, dass ab 1980 im Zuge der Militärintervention in der Türkei über 60.000 Flüchtlinge politisches Asyl in Deutschland suchten. Im Wahlkampf versprach die CDU daraufhin 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« (das 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 Abgeordnetenhaus von Berlin gelang. Der Gesinnungswandel, der in solchen Entwicklungen deutlich wird, führte immer öfter auch zu rassistisch motivierten Gewaltakten gegen Ausländer. Dies zeichnete sich bereits 1985 ab, als Neonazis in Hamburg zwei Türken erschlugen, und sollte schließlich in den Jahren nach der Wiedervereinigung in einer Reihe regelrechter Pogrome eskalieren.²⁹

28 Im Kontext meiner Ausführungen in Kapitel 1.2, wo ich auf Berührungspunkte zwischen türkisch-deutschen und jüdisch-deutschen Minderheiten hinweise, sei an dieser Stelle auch der sogenannte Historikerstreit erwähnt, der sich 1986 zunächst zwischen Jürgen Habermas und Ernst Nolde entspann, danach aber 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 »for the most part non-Jews writing about the elimination of Jews and other oppressed groups« (Gilman/Zipes S. 812–19, hier S. 812). Die Parallelen liegen auf der Hand: Auch in den im Haupttext genannten Fällen fand die Diskussion über ›Minoritätsfragen‹ gleichsam unter Ausschluss der besprochenen Bevölkerungsgruppen statt, welche damit zu passiven Objekten reduziert wurden.

29 Ich verarbeite hier unterschiedliche 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).

Natürlich 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.³⁰ Trotz solcher Aktionen herrschte in der BRD 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)« proklamierte: »Türkenpack, Türkenpack, raus aus diesem Land./Geht zurück nach Ankara, denn ihr macht mich krank!«³¹

Es mag überraschend erscheinen, dass Türken unter solchen Umständen überhaupt Theater zustande brachten. Tatsächlich kam es in den achtziger Jahren jedoch zu einer Vielzahl bedeutender Gruppengründungen, von denen manche bis heute Bestand haben. Einige von ihnen schlugen sogar gänzlich neue Wege ein. Nicht zuletzt hing das damit zusammen, dass im Laufe des Jahrzehnts allmählich 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 Emine Sevgi Özdamars autobiografisch gefärbtem Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) den namenlos bleibenden Leiter ihres Wohnheimes ein (*Brücke*, S. 31) und fährt kurz 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*.« (Ebd. S. 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«, S. 15). Die oben beschriebene Szene geht auf ein Ereignis aus dem Jahr 1965 zurück: Die damals gerade 18-jährige 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 Aufführungen des *Berliner Ensembles* mitnahm (vgl. Özdamar, persönliches Interview 2002).

30 Zu Wallraff vgl. auch meine Ausführungen in Kapitel 1.1.2.

31 Vgl. hierzu Eberhard Seidels Artikel »Deutschland hat ein Türkenproblem« in *die tageszeitung* (2002).

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 Öngörens selbst verfasste Stücke waren, wie in Kapitel 2 erwähnt, der Brechtschen Tradition verpflichtet, so etwa sein populärstes Theaterstück »Asiye nasıl kurtulur?« (Wie kann Asiye gerettet werden?), das ab 1970 über 1.000-mal zur Aufführung gelangte und einige Jahre später sogar verfilmt wurde (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 16). Nach dem Militärputsch im März 1971 wurde das *Birlik Tiyatrosu* verboten und Öngören mit einigen Mitarbeitern zu langjährigen Haftstrafen verurteilt. Im Zuge der Generalamnestie von 1974 kam er jedoch vorzeitig frei und führte seine Theaterarbeit fort. 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 erneut verschlechterten, nahmen Drohungen radikaler Gruppierungen gegen die Truppe zu. 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 (vgl. Stenzaly S. 133).

Mit professionellen Akteuren realisierte Öngören hier zunächst das in Istanbul verhinderte Projekt, Nâzım Hikmets »Memleketimden İnsan Manzarları« (Menschenlandschaften aus meinem Land, 1939). Im Anschluss daran inszenierte er sein eigenes Stück »Zengin Mutfağı« (Die Küche der Reichen, 1977), das er bereits in der Türkei aufgeführt hatte, diesmal jedoch mit doppelter Besetzung in einer türkischen und einer deutschen Fassung (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 17). Er entschloss sich zu diesem Schritt, da Theater seiner Auffassung nach unter anderem einen Beitrag zur Annäherung der Kulturen leisten sollte. Auch in der BRD blieb Öngören den Theorien Brechts verpflichtet; sein Ensemble verstand sich als Arbeitertheater, das einen Beitrag zur Emanzipation türkischer Arbeiter und, in Öngörens Worten, zur »Vermittlung der türkischen Kultur an Deutsche« leisten wollte (zit. in Sappelt S. 280). Zwar war das *Kollektiv Theater*, das Öngören als GmbH gegründet hatte, in Deutschland vor staatlicher Verfolgung und Attentaten sicher, doch aufgrund mangelnder Subventionen musste es nach gerade einmal zwei Jahren aus finanziellen Problemen schließen. 1982 zog Öngören nach Holland weiter und gründete in Amsterdam eine Schauspielschule, die sich nach seinem verfrühten Tod im Jahr 1984 *Öngören Theater* nannte (vgl. ebd. S. 281).

Öngören ist nur einer vieler Künstler, deren Theaterlaufbahn von der repressiven türkischen Regierung der 1970er Jahre ruiniert und die schließlich in die Emigration getrieben wurden. Ein ähnliches Schicksal verbindet ihn etwa mit dem bereits im Kontext des 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, gehört zu den Opfern politischer Umstände. Gerade das Beispiel Öngörens verdeutlicht aber, wie schwierig es Anfang der 1980er Jahre war, als türkischer Theatermacher – selbst mit einem Renommee wie dem seinen – 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 1960er Jahren seine professionel-

le Arbeit als Schauspieler und Regisseur in der Türkei begonnen hatte. Von 1973 bis 1977 war er in England tätig gewesen, vor allem um sich vor Ort besser mit dem Shakespeare-Theater vertraut zu machen. Ab 1977 arbeitete er als Schauspieler in der *Theater Manufaktur* am Halleschen Ufer, unter deren Dach er sich ab 1983 daran machte, 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 Akteure besaßen (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 37f.).

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 beschäftigen sich mit Themen der Arbeitswelt, wobei vor allem das zweite spezifische sozialpolitische Kontexte der frühen achtziger Jahre reflektiert. Hier sieht sich eine türkische Auswandererfamilie gezwungen, in die Türkei zurückzukehren, als der Vater seine Arbeitsstelle in Deutschland verliert. In der alten Heimat angekommen müssen sich die Familienmitglieder aber erst wieder an die Verhältnisse anpassen, was gerade den Kindern schwerfällt, 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. S. 39) Trotz dieser integrativen Zielsetzung erwies es sich aber auch in diesem Fall als unmöglich, eine kontinuierliche Subventionierung seitens des Berliner Kultursenats zu erhalten. Nachdem dieser das erste Projekt der Gruppe noch finanziell unterstützt hatte, wurde diese Förderung für die folgenden Produktionen ohne Nennung von Gründen 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 wieder eine staatliche Förderung zuteil (vgl. ebd. S. 38f.).

Mit Unterbrechungen brachte das *Cep Tiyatrosu* bis in die 1990er Jahre hinein eine Reihe von Produktionen zustande. Tekin zufolge, so ließ mich Mürtüz Yolcu in einem Gespräch wissen, soll es 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 beteiligt, unter anderem auch am Berliner *Tiyatrom*.

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 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),

was man für eine geeignete Wahl hielt, da das Stück neben unterhaltsamen Elementen auch sozialkritische Aspekte bot. Es 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 war auch inhaltlich 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 (vgl. ebd. S. 34).

Im Folgeprojekt wollte man verstärkt der Situation der Türken in Deutschland Rechnung tragen und dabei 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 handelt von den Schwierigkeiten des Arbeiters Musa, der nach 20-jährigem 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 vor allem auch der Darstellungsweise zuzuschreiben. Indem nämlich die Zuschauer häufig direkt angesprochen wurden, verstärkte sich deren persönliche Betroffenheit und sorgte für ein besonders intensives Theatererlebnis (vgl. ebd. S. 35).

Trotz dieser Erfolge kam es nach dieser Produktion ab 1985 zur eingangs erwähnten Krise. Vornehmlich lag dies daran, dass der Berliner Kultursenat, der bereits für »Mısafir« die Fördergelder gestrichen hatte, auch künftig keine Mittel mehr zur Verfügung stellen wollte. Ähnlich wie beim *Birlik Tiyatrosu* und dem *Cep Tiyatrosu* war es für das *Berlin Aile Tiyatrosu* damit nahezu unmöglich, finanziell über die Runden zu kommen. Wie diese Beispiele zeigen, war der Berliner Kultursenat offenbar nur selten willens, bereits geförderten Theatergruppen weitere Finanzhilfen für Folgeproduktionen zu gewähren – eine Praxis, die durchaus hinterfragt werden müsste. Allerdings hatte die damals stark ausgeprägte Förderflaute auch zeitspezifische Gründe und hing auch mit dem Scheitern des Schaubühnen-Projektes und der Gründung des *Tiyatroms* zusammen.

Gut 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 1980er Jahren. Unter Regie von Orhan Güner, der bereits »Mısafir« realisiert hatte, inszenierte das Ensemble »Büyük Romulus der Große« nach einem Stück von Friedrich Dürrenmatt. Wie schon am Titel ersichtlich (*büyük* bedeutet 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? (Persönliches Interview 2002)

In diesen Worten kommt – wie auch in der damaligen Produktion selbst – ein neu erwachtes Selbstbewusstsein türkischer Theaterakteure in Deutschland zum Ausdruck. 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 Migranten zu tun hatte, sondern sich ganz im Gegenteil an einen modernen deutschsprachigen Text heranwagte, um diesen zwar auf Deutsch, doch auf »ganz eigene Weise« zu interpretieren. Die *taz* sprach in diesem Zusammenhang von einem »getürkten« römischen Kaiser (zit. in Baykul, »Türkisches Theater«, S. 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 diese Entwicklung findet sich in der Eigendarstellung der Gruppe auf ihrer offiziellen Webseite. 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«. 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 neunziger Jahren mit der zweiten Generation zusammen die Sprache und auch die Themen geändert.« (Persönliches Interview 2002)

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 Istanbul Theaterfestival eingeladen wurde; und 1995 »Kardan und Leylaci« 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.).³²

32 Mehr zum *Diyalog TheaterFest* in Kap. 3.6.2.

Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, dass sich die türkische Off-Theaterszene im Verlauf der 1980er Jahre mit einer Reihe bedeutender Gruppengründungen und dem Auftreten der nächsten Generation entscheidend weiterentwickelte. Alle vorgestellten Gruppen waren bemüht, auf den deutschen Kulturkontext einzugehen und wenigstens teilweise ein deutsches Publikum mit anzusprechen. Hier ist vor allem das zuletzt beschriebene Projekt des *Türkischen Kulturensembles* und sein international und transkulturell orientiertes Theaterkonzept hervorzuheben. In einem gewissen Kontrast zu den Entwicklungen der freien Theaterszene stehen die beiden großen Theatergründungen dieses Jahrzehnts, 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 hin zum deutschen Kontext kam in beiden Fällen erst später und ist zum Teil immer noch nicht ganz vollzogen. Hier wird allerdings zwischen Erwachsenen- und Kindertheater zu differenzieren sein; gerade im zweiten Bereich gab es durchaus schon frühe Bemühungen, Kontakte zwischen den Kulturen zu ermöglichen.

3.3.4 Das Tiyatrom

Im Jahr 1999 veröffentlichte das *Tiyatrom* anlässlich seines 15-jährigen Bestehens ein Informationsheft. Darin blickt das – gemäß seiner Selbstbeschreibung – »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 56 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* S. 2). Ebenfalls in diesem Heft 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. S. 4). Barbara John, die Ausländerbeauftragte des Senats, 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. S. 8). Das Resümee von Yekta Arman, dem Leiter des *Tiyatroms*, 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. S. 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. Schenkt man Baykuls Worten Glauben, so ist das *Tiyatrom* nichts weiter als ein »weltfremdes, un kreatives Volkshochschultheater [...] mit freundlicher Unterstützung des Senators für kulturelle Angelegenheiten«. Der Artikel schließt mit den Worten: »Die türkischen Berliner haben ein Recht, ein anstän-

diges Theaterstück in ihrer Sprache zu sehen. Das wird aber nur möglich sein, wenn die Mafia aufhört, Theater zu machen.« (Baykul, »Mafia«) Zwischen der von Baykul attestierten bodenlosen Niveaulosigkeit und Armans stolzvollen Jahren liegen Welten. Auf diese Diskrepanz wird später noch näher einzugehen sein; zunächst seien jedoch das Theater und seine Geschichte vorgestellt.

Als sich abzeichnete, dass das Schaubühnen-Projekt nicht mehr lang 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 unter ihnen Niyazi Turgay, der Mitte der 1970er Jahre Ülgen *Berlin Oyuncuları* zum Start verholfen hatte, Yekta Arman, ein langjähriges Mitglied sowie der *Oyuncuları* als auch des Schaubühnen-Ensembles,³³ und Çetin İpek-kaya, ein renommiertes Neuankömmling aus der Türkei, der nach dem Militärputsch von 1983 seine Regie-Arbeit am Istanbuler Stadttheater hatte aufgeben müssen (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 23). Auf Anregung İpekkayas stieß zu dieser Gruppe noch Meray Ülgen hinzu, der nach seinem Abschied vom *Türkischen Ensemble* an der *Schaubühne* zwischenzeitlich in Köln tätig gewesen war. Gemeinsam legte man 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, persönliches Interview 2002). Rufe nach einem eigenständigen Theater waren in der türkischen Gemeinde, wie ich am Beispiel Örens erläuterte, schon seit geraumer Zeit zu hören gewesen. Nicht zuletzt dank des Schaubühnen-Projektes besaß das türkische Theater nun aber eine solche öffentliche Präsenz, dass plötzlich einige Türen offenstanden.

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 Vereins für soziale und kulturelle Arbeit.³⁴ Diese Organisation, deren Vorsitz Turgay übernahm und bis zum heutigen Tag innehat, begreift sich als interkulturelle Vermittlungsstelle und arbeitet überwiegend mit drogenabhängigen türkischen Jugendlichen. 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, ansonsten im künstlerischen Bereich aber weitgehend eigenständig entscheiden kann (Arman, persönliches Interview 2002). Dennoch trat hier Kunst von Beginn an in eine enge Verbindung mit sozial-politischen Fragestellungen. So betont Turgay, dass

33 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.

34 Der *Odak*-Verein unterhält eine Webseite, die über seine Zielsetzungen aufklärt; sie nennt als Gründungsjahr 1981; bei Prinzing, deren Artikel auf einem Interview mit Arman basiert, ist hingegen zu lesen, dass der Verein 1983 von Berufsschauspielern und Laiendarstellern gegründet wurde. In meinem Interview nannte Arman wiederum das Jahr 1984. Es ist auffällig, dass türkische Künstler und Organisationen exakten Jahreszahlen nicht stets die größte Bedeutung zumessen, was die Dokumentation z.T. beträchtlich erschwert. Şinasi Dikmen hat diese »Jahreszahl-Problematik« in »Mein Geburtstag« satirisch verarbeitet (erschieden in *Knoblauchkind* S. 26–39).

Theater für ihn nicht nur eine Kunstform, sondern insbesondere auch »ein soziales, pädagogisches und ein politisches Instrument« darstelle (Tiyatrom S. 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«, S. 23) Eine solche Funktionalisierung von Theater als soziale, beziehungsweise kulturelle Institution mag im Kontext der damaligen Verhältnisse und Lebensumstände der türkischen Minorität begreiflich sein; immerhin gab es zu Beginn der achtziger Jahre für die etwa 150.000 Berliner Türken ein nur geringes und recht belangloses türkisches Kulturangebot. Dennoch sollte sich diese selbst auferlegte Beschränkung eines türkischsprachigen Theaters mit spezifisch türkischen Themen zunehmend als problematisch erweisen und das *Tiyatrom* über die Jahre immer wieder ins Kreuzfeuer der Kritik bringen.

Am 8. Oktober 1984 war es so weit: Das *Tiyatrom* (Mein Theater)³⁵ 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 einem daran anschließenden oktaederförmigen Saalbau mit einem 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.³⁶ Atays bäuerlichem Lustspiel folgten bereits im Folgejahr 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 daran kam es zu Unstimmigkeiten innerhalb 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 etwa 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 (vgl. persönliches Interview 2002). Dies gelang jedoch zunächst nur bedingt: Stücke bekannter türkischer Autoren, die in der Türkei Theatersäle füllten, erreichten hier nur eine 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

35 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 auch die zweite Variante zulässig. Pazarkaya erklärt dies aus dem persönlichen Bezug jedes Beteiligten heraus: »Das ist das Theater eines jeden einzelnen Türken in Berlin. Wenn das 150.000 oder 200.000 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.« (Persönliches Interview 2004)

36 Ich danke der Theaterleitung des *Tiyatroms* für diese Angaben.

die osmanische Obrigkeit organisierte, zum Volkshelden avancierte und schließlich hingerichtet wurde (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 24).

Trotz des Erfolges dieser Produktion konnte man sich am *Tiyatrom* allerdings 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 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 künstlerisch recht anspruchsvoller Produktionen blieben die Zuschauer jedoch im Großen und Ganzen offenbar aus (vgl. ebd. S. 24).

An diesem Punkt stellt sich die Frage nach dem türkischen Publikum des *Tiyatroms*. Es wäre grundfalsch, bei den Türken in Berlin 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 seine Kritiker zufrieden zu stellen, 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. S. 25)

Zusätzlich erschwerte 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, der Ukraine und Russland ging, erreichte das Interesse an türkischer Kultur einen absoluten Tiefpunkt.³⁷ Eine der Konsequenzen für das *Tiyatrom* war, dass der Kultursenat die Fördergelder drastisch reduzierte (vgl. Arman, persönliches Interview 2002). 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 sein sollte. Das Resultat war »Hochzeit in Kreuzberg«, das am *Tiyatrom* noch im selben Jahr unter Engins Eigenregie inszeniert wurde. Dieses Stück über das Leben und die Gebräuche der Berliner Türken, welches sich zudem auch mit der Generationsfrage befasst, war das bis dato

37 Vgl. Zafer Şenocaks Artikel »Deutsche werden – Türken bleiben« in dem von ihm und Claus Leggewie herausgegebenen Band *Deutsche Türken – Das Ende der Geduld* (1993), der als Reaktion auf die problematische Situation türkischer Migranten im Anschluss an die deutsche Wiedervereinigung zu verstehen ist (siehe das Vorwort, bes. S. 8).

bestbesuchte Stück des *Tiyatroms* und erhielt eine Reihe von Tourneeangeboten. Trotzdem wurde auch hier erneut Kritik laut, diesmal von Seiten intellektueller Türken, die die Anspruchslosigkeit des Stückes bemängelten (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 25).

Auf der Suche nach neuen Strategien und Formen verpflichtete das *Tiyatrom* zu Beginn der 1990er Jahre erstmals einen deutschen Intendanten. Unter Regie von Ralf Milde, der, wie ich im nächsten Kapitel ausführe, bereits dem türkisch-deutschen *Kabarett Knobli-Bonbon* zu Ruhm und Ehren verholfen und verschiedene Theater im In- und Ausland künstlerisch betreut hatte, gelang ein weiteres theatralisches Glanzlicht: Milde adaptierte die Sittenkomödie »Der Diener zweier Herren« von Carlo Goldoni (1703–1793) und setzte die Handlung aus dem Venedig des 18. Jahrhunderts in die Berliner Gegenwart und war unter dem Titel »Der Türke zweier Herren« zweisprachig als Parabel gegen die Ausländerfeindlichkeit konzipiert (vgl. ebd. S. 26). Bereits nach zwei weiteren Stücken endete jedoch 1994 auch diese Zusammenarbeit. Milde hatte als Deutscher keinen rechten Zugang zur 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. (Persönliches Interview 2003)

Besonders interessant erscheinen mir Milde's Bemerkungen über seinen deutschen Anspruch ans türkische Theater. Er erwähnt, dass seitens des *Tiyatroms* durchaus die Ambition bestanden habe, in den Reihen der großen Berliner Theaterhäuser mitzuspielen, doch nach seiner Einschätzung stand dem neben finanziellen und personellen Einschränkungen vor allem die Unprofessionalität der Beteiligten im Weg. Neben einer allgemeinen Disziplinlosigkeit fällt darunter, wie er weiterhin berichtet, auch die unbedingte Gruppenloyalität, die es ihm unmöglich gemacht habe, gegen einen »türkischen Kollegen« vorzugehen, selbst wenn dieser im Unrecht war, beziehungsweise miserable Arbeit leistete. Milde wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, ob das *Tiyatrom* einen wirklichen Kulturanspruch habe oder ob es nicht doch hauptsächlich »eine soziale Arbeitsbeschaffungsmaßnahme« darstelle und somit »eine Art Alibifunktion sowohl für den *Odak* Verein als auch für die Berliner Kulturverwaltung« besitze (ebd.). Damit spricht er einen Vorwurf an, der, wie ich noch darstellen werde, besonders in den letzten

Jahren verstärkt gegen das *Tiyatrom* erhoben wurde.³⁸ 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 zumindest problematisch. Trotzdem wirft diese Außenperspektive Licht auf durchaus heikle Aspekte des *Tiyatroms*, darunter nicht zuletzt die von Milde bemerkten familien- oder clanähnlichen Strukturen innerhalb des Theaters, die jede Einflussnahme durch außenstehende Personen erschwerten und es ihm unmöglich machten, das Theater (nach seinen Vorstellungen) zu verändern.

Laut Arman, der in der Zwischenzeit als Schauspieler abgetreten war, um sich ganz der Organisation des *Tiyatroms* zu widmen, wurde die ökonomische Situation des Theaters spätestens ab 1993 prekär (vgl. persönliches Interview 2002). Die Rettung kam in Form von Kinderstücken – und in der Person Meray Ülgen. Zur Realisation von Einzelprojekten war dieser schon ab den frühen neunziger Jahren zeitweilig ans *Tiyatrom* zurückgekehrt; gegen Mitte 1995 übernahm er schließlich auf Anfrage Turgays die künstlerische Leitung des Theaters (vgl. Ülgen, eigenes Interview 2002). Mit ihm 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 äußerst schwierigen Aufgabe: Nach Eigenbekunden hatte er das *Tiyatrom* als »ein totes Theater« übernommen (ebd.); es galt nun, dieses komplett zu reformieren und ihm wieder Leben einzuhauchen. 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 darauf 1996 das feste Ensemble ab; neben ihm blieb nur Arman als organisatorischer Leiter mit fester Anstellung am *Tiyatrom* (vgl. 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 aber 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 1980er 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 (vgl. Arman, persönliches Interview 2002).³⁹

38 Neben Baykul verwendeten etwa auch Bademsoy und Yolcu in meinen Interviews den Begriff »Alibifunktion« in Bezug auf das *Tiyatrom* und/oder den Berliner Kultursenat.

39 Aus dieser Gruppe gingen in der Folge einige Schauspieler hervor, die inzwischen im Berliner Raum und darüber hinaus bekannt sind, so etwa İdil Üner, die v.a. durch ihre Arbeit mit dem Filmmacher

Kinderstücke gab es am *Tiyatrom* natürlich nicht erst seit Ülgens Rückkehr; auch ging man nach 1993 (beziehungsweise 1995) keineswegs plötzlich dazu über, nur noch Produktionen für ein junges Publikum zu veranstalten. Tatsächlich hatten Kinderproduktionen seit der Gründung des Theaters einen beträchtlichen Teil seines Spielplans ausgemacht, und das Verhältnis zwischen Erwachsenen- und Kinderstücken blieb auch weiterhin recht ausgeglichen: Bis 1993 hatte das *Tiyatrom* 13 eigene Kinder- und 16 Erwachsenenstücke inszeniert; in den fünf Jahren zwischen 1994 und 1999 kamen weitere elf Kinder- und 16 Erwachsenenstücke hinzu (vgl. *Tiyatrom* S. 38–45). Dieser im Vergleich zu deutschen Bühnen hohe Anteil von Kinderproduktionen, der auch beim Kölner *Arkadaş Theater* auffällt, hat spezifisch türkische Hintergründe: Wie ich in Kapitel 2 ansprach, legte Atatürk viel Wert auf den pädagogischen Aspekt des Theaters; daraufhin bemühte sich Ertuğrul ab Beginn der 1930er Jahre intensiv um die Schaffung eines staatssubventionierten Kindertheaters, das in der Folge zu einem wichtigen Teil des türkischen Theaters wurde (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 167). Auf die Bedeutung von Kinderproduktionen besonders 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. (Persönliches Interview 2004)

Die oft stark ausgeprägte didaktische Orientierung der Stücke erklärt sich also aus einer sozialpädagogischen Funktion des Kindertheaters. Die Sozialisierung und kulturelle Erziehung beinhalten dabei stets auch einen sprachlichen Aspekt, da die junge Generation von Zuschauern, an die sich dieses Theater richtet, maßgeblich in einem deutschen Kontext heranwuchs. Dabei ist die ästhetische Bewertung der einzelnen Stücke, wie Pazarkaya einräumt, »wieder eine andere Frage« (ebd.). Wie ich aufzeigen 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 oft mit mehreren Klassen zugleich eine Vorstellung besuchen, könnte man hier (zumindest seit etwa Mitte der 1990er Jahre) eventuell 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 varmış – bir yokmuş/Es war einmal – es war keinmal« kam 1995 erstmals ein halbwegs orientalisches Märchen auf den Spielplan des *Tiyatroms*. Und damit stieß man genau in eine Marktlücke. Arman erläutert: »Natürlich hatten wir da auch keine Konkurrenz. Niemand

Fatih Akin Beachtung fand. Vgl. hierzu auch Tayfun Bademsoys Zitat zu Beginn dieses Kapitels (»die Türken haben erzwungen, dass sie endlich wahrgenommen werden«).

konnte türkische Märchen so wie wir auf die Bühne bringen. Für uns mit unserer türkischen oder orientalischen Mentalität war das eben einfacher.« (Persönliches Interview 2002) Mit Märchen und Erzählungen aus dem Themenbereich von 1001 Nacht, zunächst ausnahmslos aus Ülgen's 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. Laut Programmheft erzählt es 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. Im Rahmen des Stückes kommt es nicht zu einer Vermischung der zwei unterschiedlichen Erzählungen, sondern sie werden eine nach der anderen vorgestellt, 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 »Keloğlan/ Der Taugenichts« folgen, beides Weiterentwicklungen seiner früheren Schaubühnenstücke. 1997 führte er mit Carlo Fermigioni's »Schneewittchen« ein weiteres Kinderstück auf, um sich im Anschluss daran auf Produktionen für ein erwachsenes Publikum 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 Kırk Haramiler« (Ali Baba und die 40 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 »Aladin'in Sihirli Lambası« (Aladins Wunderlampe) an.⁴⁰

Kinderproduktionen sind nach Auskunft von Arman am *Tiyatrom* generell zweisprachig gehalten, wobei die deutsche Sprache mit etwa 80 Prozent überwiegt. Da sich das Zielpublikum vornehmlich aus Schulklassen zusammensetzt, finden die Produktionen für gewöhnlich am Spätvormittag statt. Dazu gehören 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 man singt gemeinsam türkisch-deutsche Lieder, welche die Kinder bereits während der Aufführung erlernt 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

40 Ich danke Yekta Arman für eine Liste neuerer Stücke des *Tiyatroms*, welche er mir am 21. Februar 2004 per E-Mail zusandte.

den Kulturen die Rolle einer Brücke spielen.« (Persönliches Interview 2002) In diesem Kontext sind auch die Workshops zu sehen, die Arman regelmäßig überwiegend mit türkischen Jugendlichen veranstaltet. Die Stücke, die dabei etappenweise entstehen, sind in deutscher Sprache gehalten und stehen somit auch im Dienst 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, die in der Spielzeit 2002/03 auf dem Spielplan des *Tiyatroms* stand, bemerkte.⁴¹ 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 zuletzt 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 Klamauk und Situationskomik, wirkte mitunter allzu textlastig und bot kaum Interaktionsmöglichkeiten für die jungen Zuschauer. Auch waren die türkischen Passagen, 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 in dieser Vorstellung nicht statt.

Freilich darf diese nur teils gelungene Produktion nicht als repräsentativ fürs türkisch-deutsche Kindertheater allgemein gelten. Wie sich bereits bei Ülgen's beiden Stücken gezeigt hat (und wie ich später noch weiter erläutern werde), finden sich durchaus auch 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 Taners »Gözlerimi Kapatırım 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 gelingt es ihm, als Besitzer einer Zeitungsredaktion geschickt eigene Betrugereien auf seinen 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 nie gegen die Mächtigen zur Wehr gesetzt hat. Er warnt die Zuschauer davor, die gleichen

41 Ich besuchte die Aufführung am 9. Dezember 2002 im *Tiyatrom*.

Fehler zu begehen wie er selbst. Obgleich das Stück in der Türkei des frühen 20. Jahrhunderts spielt, ist die Parabel allgemeingültig gehalten und auch die Charaktere sind auf eine 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 öfter auch Gastproduktionen von hauptsächlich türkischen Gruppen und Projekten statt, welche sogar zum Teil aus eigener Kasse mitfinanziert wurden. So führte Yalçın 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.⁴² 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 etwa im Rahmen des *Diyalog TheaterFestes* in Berlin, das ich später vorstellen werde. Am *Tiyatrom* arbeite man, wie Arman mitteilt, in letzter Zeit »mit einer breiten Perspektive«: Zum einen habe man die Zusammenarbeit mit der Städtischen Bühne in Istanbul vertieft, zum anderen öffne man sich aber auch immer mehr dem deutschen Kontext (persönliches Interview 2002). 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 Görünüş«) unter Regie von Barış Eren, die ab April 2002 auf dem Programm stand; daneben fand auch İdil Üners Inszenierung von Terry Johnsons »Histeri« (Premiere Februar 2003) Anklang. Neben diesen Theateraktivitäten veröffentlicht das *Tiyatrom* außerdem seit Frühjahr 2001 eine eigene Theater-Zeitschrift. Wie bereits deren Titel *Tiyatro Bülteni* erkennen lässt, sind die Artikel und Interviews überwiegend in türkischer Sprache gehalten; es finden sich darunter jedoch auch einige deutschsprachige Texte.

Im Oktober 2004 feiert das *Tiyatrom* sein 20-jähriges Bestehen, doch anders als im Jubiläumsjahr 1999 wird der Enthusiasmus diesmal wohl 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

42 Dies lässt sich zumindest aus verschiedenen Interviews und Gesprächen schlussfolgern: Offenbar ging es darum, einen engen Freund Turgays unterzubringen, wie Ülgen im Interview andeutete.

Form abgeschafft werden solle, da es weniger unter einem künstlerischen als einem sozialpädagogischen 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)⁴³ 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« 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 auch Fischers Worte deutlich, dass grundlegende Änderungen am *Tiyatrom* anstehen – und dies in einem Ausmaß, 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 ebd.) Dabei hatte er selbst maßgeblich durch seine Publikationen zur 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 anspruchslos oder zu volkstümlich oder aber zu pädagogisch und übermäßig auf Kinderstücke fixiert. Dies lag zwar einerseits an der von Türkoğlu attestierten Verbindung von Sozial- und Kulturpolitik im *Odak*-Verein; andererseits waren diese Vorwürfe aber zum Teil auch ein direktes Resultat der Heterogenität und internen Gespaltenheit der türkischen Gemeinde selbst. Trotz seiner insgesamt ziemlich 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, freilich vor allem 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 1980er Jahren auf Internationalisierung und Transkulturalität hindeuteten, erst sehr spät erkannt, beziehungsweise blieben allzu lang unberücksichtigt. Von einer Bühne der verschiedenen Kulturen war das *Tiyatrom* 2003 jedenfalls denkbar weit entfernt.

43 In derselben Ausgabe behandelt auch Rolf Lautenschlägers Beitrag »Geschlossene Gesellschaft« das *Tiyatrom*.

Besonderen Unmut erregte die finanzielle Bevorzugung des *Tiyatroms* durch den Berliner Kultursenat. Yolcu etwa erwähnt, 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 (persönliches Interview 2002). Diese Worte erinnern an Mildes Kritik, der in diesem Zusammenhang 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.« (Persönliches Interview 2002) 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. (Persönliches Interview 2002)

Gewiss schwingt bei solchen Aussagen ein hohes Maß an Frustration mit, da sich Yolcu (ebenso wie zahlreiche andere Berliner Theatermacher türkischer Herkunft) bei seinen eigenen Projekten meist mit minimalen Förderungen zufriedengeben musste. Dennoch weist diese weit verbreitete Unzufriedenheit in Reihen der geringfügig subventionierten Off-Theatergruppen auch auf einen Missstand hin, der wieder einmal 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 Statuserhalt fixiert scheinen. Und schließlich ruft Yolcus Unzufriedenheit auch Erdems Artikel »Schluss mit dem ›Türkenbonus!‹« aus dem Jahr 1989 in Erinnerung, den ich zu Beginn von Kapitel 1 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 Worte Fischers, dass das *Tiyatrom* nicht mit den gleichen Maßstäben zu messen sei, da es als Schnittstelle zwischen den Kulturen fungiere, darauf hin, dass ignorant-abwertende Haltungen zur türkischen Kultur weiterhin durchaus an der Tagesordnung sind.

Das Motiv der Frustration wäre sicherlich auch für Baykul anzuführen, dessen bereits zitierter »Mafia-Artikel« aus dem Jahr 2001 einen 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.⁴⁴ Baykul machte es daraufhin zu seiner Mission, das *Tiyatrom* bei jeder sich bietenden Gelegenheit heftig 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. Bei solch massiver Kritik scheint dessen Konsequenz nicht unberechtigt; doch 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 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.⁴⁵

Das Berliner *Tiyatrom* nimmt als bis heute einziges beständig gefördertes Theaterprojekt in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung unter den türkischen Theatern in der BRD ein. Die Möglichkeiten, die diese Fördersicherheit in der Vergangenheit bot, konnten aber trotz vieler Bemühungen nicht optimal genutzt werden. Als hinderlich erwiesen sich verschiedene 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 selbst im Weg. (b) Das Verhältnis zwischen Kunst- und Organisationsbereich war oft gestört; unter anderem lag dies daran, dass viele der Beteiligten ihre Stärke im visionären Bereich sehen und bürokratische Arbeit geringschätzen. (c) Sprach- und Kulturpflege mögen legitime Beweggründe für soziale Aktivitäten sein, können aber, wenn sie zu stark im Vordergrund stehen, die künstlerische Qualität eines Theaterprojektes beeinträchtigen. (d) Eine zeitgemäße Erneuerung kam nicht zustande; oft kostete das Ringen um Statuserhalt Kraft, die dann nicht 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 Kriterien türkische Theaterarbeit in Deutschland zu messen sei. Mögliche Vorbehalte gegen Mildes »deutschen Anspruch« brachte ich bereits vor; doch auch Fischers Aussage, dass das *Tiyatrom* nicht mit den gleichen Qualitätsmaßstäben zu messen sei wie ein deutsches Theater, hat meines Erachtens zwei Seiten: Diese Haltung wäre berechtigt, wenn darin eine Sensibilität für fremde Traditionen zum Ausdruck käme; als Freibrief für Kunst ohne Niveau sollte sie, so verstehe ich Yolcus Kritik, nicht herhalten dürfen. Gewisse einheitliche Maßstäbe müssten vorhanden sein, und daher sollte der Kultursenat auch im Fall des *Tiyatroms* »eine Kontrollfunktion übernehmen, was er im Fall deutscher Theatergruppen auch tut«. (Yolcu, persönliches Interview 2002) Yolcu schlägt ein mit Experten besetztes Komitee vor, zu dem, um einseitige Urteile zu vermeiden und der Vielfalt der Kulturen Berlins (und Deutsch-

44 Ich berufe mich auf ein Gespräch, das ich am 20. Januar 2003 mit Inge Hildebrandt, der zuständigen Mitarbeiterin des Berliner Kultursenats, führte. Daneben erwähnten auch Arman und Ülgen in Gesprächen diesen Vorfall.

45 Arman teilte mir dies in einer E-Mail vom 21. Februar 2004 mit.

lands) gerecht zu werden, auch Mitglieder türkischer (beziehungsweise nichtdeutscher) Herkunft zählen sollten.

Diese Debatte ist, wie die jüngsten Ereignisse ums *Tiyatrom* belegen, derzeit in vollem Gang und betrifft neben dem *Tiyatrom* auch andere Berliner Theaterprojekte. Ich werde an diese Ausführungen gegen Ende dieses Kapitels anschließen; erst sei aber ein Blick über die Berliner Grenzen geworfen: Hier gehe ich zunächst auf ein Projekt Emine Sevgi Özdamars ein, das nur peripher mit der türkischen Theaterszene in Deutschland verbunden war, und betrachte danach in mehr Detail die Entwicklung zentraler türkischer Theatergruppen in der Bundesrepublik.

3.4 Karagöz kommt nach Deutschland

Emine Sevgi Özdamar ist heute vor allem als Autorin von Prosawerken bekannt, doch lang vor ihrem Erfolg als Schriftstellerin war sie Schauspielerin, Dramatikerin und Regisseurin. Allerdings griff sie, ähnlich wie Yüksel Pazarkaya, der nach seinen frühen Theaterprojekten nur noch in der Peripherie des institutionalisierten türkischen Theaters in Deutschland zu verorten ist, nur am Anfang direkt in die Entwicklung der türkisch-deutschen Theaterszene ein. Trotzdem können beide als die wichtigsten türkischstämmigen Dramatiker gelten, deren Werke auf vielfältige Weise türkische und deutsche Theatertraditionen miteinander verweben. Wie keine andere schließt Özdamars Bühnenlaufbahn dabei Institutionen sowohl in der Türkei als auch in Deutschland mit ein. Diese außergewöhnliche Karriere zwischen zwei Kulturkontexten finden einen frühen künstlerischen Ausdruck in ihrer kabarettistisch-grotesken Komödie »Karagöz in Alamania« aus dem Jahr 1982, die 1986 als erstes deutschsprachiges Stück einer türkisch-deutschen Autorin an einer bedeutenden deutschen Theaterbühne inszeniert wurde und sich in formaler, inhaltlicher und sprachlicher Hinsicht als Symbiose türkischer und deutscher Theatertraditionen charakterisieren lässt.⁴⁶

Neben einer beschreibenden Analyse des Stückes befasse ich mich vor allem mit seiner problematischen Rezeption seitens deutscher Kritiker. »Karagöz in Alamania« bietet sich dafür bestens an, da 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 *Kabarett Knobi-Bonbons* erregte vergleichbares Aufsehen. Özdamar nahm mit ihrem Stück (ebenso wie Pazarkaya in »Ohne Bahnhof«) eine Tendenz vorweg, die sich in der türkisch-deutschen Theaterszene ab Ende der achtziger Jahre

46 Noch vor Özdamars »Karagöz« kam Nezihe Meriç (1925–2009) »Sevdican« (übersetzt als »Tor zur Hoffnung«) 1984 und 1985 an etablierten deutschen Theatern zur Aufführung. Meriç schrieb dieses Ein-Personen-Stück für Dilek Türker, die in den sechziger Jahren an den Istanbuler Städtischen Bühnen mit dem Theater begonnen hatte, in den frühen achtziger Jahren aber in Köln lebte und dort weiter Theater spielen wollte. Türker schlug das Projekt dem kommunalen Theater in Nordrhein-Westfalen vor. Ein deutscher Regisseur inszenierte es mit ihr daraufhin in einer türkischen und einer deutschen Version. Obwohl Türker kein Deutsch konnte, lernte sie die Rolle mit viel Geschick auswendig und führte das Stück in der Folge erfolgreich über 300-mal deutschlandweit auf (vgl. Pazarkaya, persönliches Interview 2004).

immer stärker durchsetzen sollte: die konsequente Hinwendung zur deutschen Sprache. Wie ich in Kapitel 4 ausführen werde, leisteten im Kabarett-Bereich Şinasi Dikmen und Muhsin Omurca ähnliche Vorarbeit. Ohne die zentralen Impulse dieser Künstler der ersten Generation, die alle auf ihre Weise über das Medium der Sprache kreativen Widerstand gegen die kulturelle Vereinnahmung durch die Mehrheitsgesellschaft leisteten, wäre Feridun Zaimoğlu »Kanak Sprak« als das Idiom des Aufbegehrens späterer türkischstämmiger Generationen undenkbar gewesen. Insofern weist dieser Abschnitt über das nächste Kapitel hinweg bis auf das Resümee dieser Arbeit voraus.

Emine Sevgi Özdamar ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts die wohl prominenteste in der BRD lebende und auf Deutsch schreibende Autorin ausländischer Herkunft. Ihre herausragende Stellung wird schon dadurch unterstrichen, dass sie im Januar 2002 neben den beiden Superstars der deutschen Literatur, Christa Wolf und Nobelpreisträger Günter Grass, als dritte Autorin zu einer Lesung ins Kanzleramt geladen wurde (vgl. Wittstock und L. Müller). Außerdem lässt sich Özdamars Bedeutung auch an der Beachtung messen, die ihren Werken seitens der Kritik und der Medien entgegengebracht wird. Zwei Höhepunkte bildeten dabei 1991 der Ingeborg-Bachmann-Preis, den sie als erste Autorin nicht-deutscher Herkunft erhielt, und der Kleist-Preis, den ihr 2004 verliehen wurde.⁴⁷ Özdamar hat sich seit Beginn der 1990er Jahre besonders durch ihre Erzählbände einen Namen gemacht.⁴⁸ In ihren Publikationen setzt sie sich in einer eigenwillig bildlichen Sprache modellhaft mit Lebenssituationen zwischen verschiedenen Kulturen auseinander. Obgleich ihre Prominenz größtenteils auf ihren mittlerweile drei 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 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 vor allem aus der Brecht-Schule, darunter Benno Besson, Claus Peymann und Matthias Langhoff. Da diese Laufbahn (nicht nur) für eine türkisch-deutsche Künstlerin außerordentlich ist, sei ihre Theaterbiografie in mehr Detail vorgestellt.⁴⁹

47 Für Özdamars weitere Auszeichnungen vgl. die Broschüre der Robert-Bosch-Stiftung *Viele Kulturen – eine Sprache. Adelbert-von-Chamisso-Preisträgerinnen und –Preisträger 1985–2001* aus dem Jahr 2001 (S. 61).

48 1990 veröffentlichte sie *Mutterzunge: Erzählungen* und ließ dieser Publikation zwei Jahre darauf ihren viel beachteten Erstlingsroman *Das Leben ist eine Karawanserei: hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* folgen, für welchen sie den Bachmann-Preis erhielt. Im Jahr 1998 publizierte sie als eigenständigen Nachfolgeroman *Die Brücke vom Goldenen Horn*, und 2001 erschien mit *Der Hof im Spiegel: Erzählungen* wieder eine Sammlung von Geschichten und Aufsätzen. Im Jahr 2003 fand Özdamars Romantrilogie mit *Seltsame Sterne starren zur Erde: Wedding – Pankow 1976/77* ihren Abschluss.

49 Ich stütze mich in meinen Darstellungen auf David Horrocks und Eva Kolinskys Artikel über das Karagöz-Stück (S. 45f.), Kader Konuk Monografie *Identitäten im Prozess* (S. 83), bibliografische Angaben des Verlages Kiepenheuer & Witsch sowie auf mein persönliches Interview mit Özdamar aus dem Jahr 2002.

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 Alan, 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: »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 ans 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, persönliches Interview 2002) Da Özdamar sich als Mitglied der türkischen Arbeiterpartei politisch engagierte, geriet sie auch 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 entsinnt 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 dies 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 Özdamar in der zunehmend restriktiven Umgebung keine Entfaltungsmöglichkeiten 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 *Volkshöhne* in Heiner Müllers Stück »Die Bauern«. Danach wurde sie zunächst von Matthias Langhoff und dann 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 in dieser Zeit an der Universität Sorbonne eingeschrieben. Dort war man von ihren Szenenzeichnungen, Programmheften und Theaterplakaten derart 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, wieder unter Langhoff) dazwischen – und bald darauf 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 »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 Erfolg ihrer Prosawerke lebt Özdamar als freie Autorin mit Wohnsitz in Berlin und Düsseldorf. An dramatischen Texten liegen bisher der Theatermonolog »Karriere einer Putzfrau – Erinnerungen an Deutschland« vor, den sie kurz nach »Karagöz« fertigstellte. 1991 erschien »Keloğlan in Alamania« und 2002 ihr bislang letztes Stück »Noahi«. Özdamar verfasste all diese Texte auf Deutsch; ihr einziges türkischsprachiges Stück entstand Mitte der achtziger Jahre und trägt den Titel »Hamlet Ahmet« (ebd.). Neben ihrer schriftstellerischen Arbeit zog es Özdamar auch immer wieder zum Schauspiel, so in der Theatersaison 1993/1994, als sie in Anton Pawlowitsch Tschechows »Drei Schwestern« auftrat, und 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 allerdings ihr zweiter Beruf als Schriftstellerin durchgesetzt. Die Arbeit an Projekten sowohl in deutscher als auch in türkischer Sprache sowie zahllose Lesereisen haben bis auf weiteres Özdamars eigene Schauspielerei in den Hintergrund gedrängt. Zwar wäre sie einer Rückkehr auf die Bühne nicht abgeneigt, doch im Großen und Ganzen scheint ihre aktive Bühnenlaufbahn sich allmählich dem Ende zuzuneigen, nicht zuletzt da Matthias Langhoff, dem sich Özdamar sehr verbunden fühlt und den sie oft liebevoll »meinen Regisseur« nennt, sich weitgehend aus dem Geschäft zurückgezogen hat.

Hinzuzufügen bleibt, dass Özdamar im Laufe der Zeit auch in Kino- und Fernsehfilmen mitwirkte, darunter in *Yasemin* (BRD 1987/88, R: Hark Bohm), *Happy Birthday, Türke* (BRD 1991, R: Doris Dörrie), *Tödliche Rettung* (BRD 1998, R: Matti Geschonnek) und zuletzt *Die Reise in die Nacht* (BRD 1998, R: Matti Geschonnek). 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 sie das Projekt wegen Terminkonflikten absagen – die Lesereise für ihr soeben erschienenenes Buch *Seltsame Sterne starren zur Erde* nahm zu viel Zeit in Anspruch.

Özdamar ist die wohl einzige türkisch-deutsche SchauspielerIn, die unabhängig voneinander sowohl in der Türkei als auch in Deutschland auf bedeutenden Theaterbühnen auftrat. Ihre Bühnenlaufbahn versinnbildlicht in gewissem Sinne den Charakter

des türkischen Theaters als einer Kunstform zwischen ›Ost und West‹.⁵⁰ 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, war Özdamar zu Beginn der 1980er Jahre zeitweise am Türkenprojekt der *Berliner Schaubühne* beteiligt. 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 behandeln sollte, und führte zu diesem Zweck Gespräche mit türkischen Migranten (vgl. Ülgen, persönliches Interview 2002). 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 fertigstellte. Özdamar selbst nannte als Inspiration häufig den Brief eines ihr unbekanntes Gastarbeiters.⁵¹ Die Aufführung entstand, wie schon angesprochen wurde, als Auftragsarbeit für das *Schauspielhaus Bochum*, doch verhinderten zunächst widrige Umstände eine Inszenierung. Nach einer Reihe erfolgloser Anläufe kam es schließlich am 26. April 1986 am *Schauspielhaus Frankfurt* unter Özdamars eigener Regie zur Premiere des Stückes.

Die Positionierung von »Karagöz in Alamania« im Zwischenbereich zweier 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 Deutschland selbst statt, wie Özdamar ausdrücklich betont, sondern, so eine Regieanweisung, »vor der Tür des Perlenlandes« (S. 14). Diese Tür öffnet und schließt sich, nimmt Menschen an oder lehnt sie ab, lässt sie ein und spuckt sie später wieder aus. Man würde Deutschland nicht sehen in ihrem Stück, merkt die Autorin an, 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?« (Persönliches Interview 2002)

Sprachlich steckt das Stück im Stil von *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992) voller direkter Übertragungen türkischer Idiome. Özdamar spricht von »Metaphern, perfekt übersetzt, aber total unverständlich, absichtlich unverständlich« (ebd.). Es gibt Passagen in Gastarbeiterdeutsch, dazu türkische Textstellen ohne jede Verständnishilfe, an einer Stelle sogar eine mit deutschen Behördenbegriffen durchsetzte türkische Rede (vgl. S. 26). Als Beispiel für die verfremdende Übertragung türkischer Elemente in die deutsche Sprache sei die Angangsszene 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:

50 Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kapitel 2.

51 Vgl. etwa Horrock/Kolinskys Interview mit Özdamar in deren Sammelband *Turkish Culture in German Society Today* aus dem Jahr 1996 (S. 45–54; hier S. 46ff.)

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?« (S. 2)

Man kann diese Passage in Bezug auf die intendierte Sprachverfremdung lesen; daneben weist Özdamar aber 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!‹« (Persönliches Interview 2002)

Nach diesem Auftakt, der in Rätselform die Kunde des reichen, fernen Deutschlands ins 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 dort an der deutschen Arbeitervermittlungsstelle von einem dubiosen Doktor Mabuse untersucht und für tauglich befunden wurde, nach Deutschland macht. Im Verlauf des Stücks begegnen den beiden Protagonisten in etwa 25 Szenen gut 80 Nebencharaktere, darunter auch Tiere und unbelebte Gegenstände. Leitmotive wie etwa der Apfelbaum erzeugen zwar ein vages Gefühl der Kohärenz, doch im Großen und Ganzen 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 beispielsweise 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), jammert er in den typischen umgangssprachlichen Reimpaaren des traditionellen Schattentheaters (S. 8).

Das Verhältnis zwischen Karagöz und Şemsettin entspricht in etwa dem zwischen den beiden 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 sie wirkt weniger überlegen. Der Esel Şemsettin wiederum ist die gebildete Gegenfigur von Karagöz, ohne dabei jedoch das Belehrende 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«, 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 (persönliches Interview 2002).⁵² Während Karagöz zumeist einfache Sätze in einer bodenständigen Sprache äußert, spricht Şemsettin zum Teil in Sokrates-Zitaten und – türkischen sozialen

52 In Özdamars »Karagöz in Alamania« finden sich verschiedentlich Bezüge zu Nasrettin Hoca Geschichten, so etwa in der Geschichte eines Fußballspielers (S. 26f.). Daneben lassen sich im Stück wohl auch Anklänge einer weiteren Figur der türkischen Volkstradition ausmachen, nämlich des Keloğlan, der ebenfalls oft mit einem Esel anzutreffen ist (und in Özdamar nächstem Theaterstück als Protagonist auftreten sollte).

Diskursen jener Tage folgend – marxistischen Parolen. Wie im Schattenspiel üblich disputieren die zwei 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 Typenhafte reduziert; 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 und einem Amerikaner, um nur einige zu nennen. Doch auch Grabsteine, Tote und ein Löwe bevölkern das Stück. Abgesehen von den beiden Protagonisten gibt es nur eine einzige Figur, die wiederholt auftritt: Karagöz' Frau Ümmü, von der noch die Rede sein wird. Auf dem Transitweg zwischen Deutschland und der Türkei treffen Karagöz und Şemsettin auf teilweise auf faszinierende Zwittergestalten, in Aussehen und Sprache vom Leben zwischen den 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.« 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?« Schließlich erscheinen noch ein »junger deutscher Mann in Beschneidungstracht und seine blond gefärbte türkische Frau« (alles S. 40). All dies sind Sinnbilder einer orientierungslos gewordenen Hybridität.

Das Drama umfasst ein ganzes Lebensalter. Karagöz, der den vielsagenden Nachnamen »Schicksallos« trägt, 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, das die Selbstentfremdung einer ganzen Generation von Gastarbeitern ausdrückt: »Eine Gastarbeiterfamilie fährt rückwärts nach Deutschland.« (S. 52) Zwar hat sich die Fremde für Karagöz bezahlt gemacht – nachdem er anfangs mittellos dastand, ist er längst zum »Dorfkönig« aufgestiegen (vgl. S. 36) –, doch hat er seinen sozialen Aufstieg mit mentaler Zermürbung und kultureller Schizophrenie bezahlt.⁵³

In ihrer Monografie *Schreiben als Selbstbehauptung* (1996) weist Annette Wierschke auf einen heiklen Aspekt dieser Darstellung 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

53 In diesem Zusammenhang mag Karagöz' Nachname bedeutsam sein. Dieser Name wird im Text nur auf Deutsch genannt (vgl. S. 13). 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. Karagöz' Schicksal, also seine Migration nach Deutschland, wäre demnach bereits als »glücklos« vorgezeichnet. Noch vielsagender wäre der Begriff im Falle von Karagöz' Gattin, da *kismet* auf Frauen bezogen »Glück in der Ehe« bedeuten kann. Gemäß ihrem angenommenen Familiennamen ist Ümmü durchweg als »unglücklich« gezeichnet.

versteht, aber auch als marxistische Kritik am kapitalistischen System verstanden werden.« (S. 205) Dass Özdamar zweites beabsichtigte, werde dabei nicht unbedingt deutlich, da dem deutschen Publikum jegliches 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. S. 207) Damit aber laufe Özdamars sozialkritische Intention Gefahr, gar nicht erst als solche 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 fristen und wird noch dazu von ihrem Mann misshandelt. An einer Stelle wendet sie sich an einen Zuschauer und klagt ihm ihr Leid: »[W]enn *Karagöz* für Auto Übersünden 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.« (S. 24f.) Man sieht Ümmü häufig 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« (S. 205).

Bevor ich auf die Reaktionen deutscher Kritiker zu Özdamars Inszenierung des Stückes eingehe, in denen eben das eintrat, vor dem Wierschke (Jahre später) warnte, scheinen mir einige kritische Ergänzungen angebracht. Wierschke erwähnt zu Recht, dass Özdamar in ihrem Stück Klischees überzeichnet; hier ist, wie ich in Kapitel 4 ausführen werde, eine gewisse Nähe zum Kabarett unverkennbar. Doch in der gleichen Weise, wie sich etwa Şinasi Dikmen klischeehafte Präsentationen von Türken erlauben kann, da dies im Rahmen des Kabarett auf eine in der Bundesrepublik heimische sozialkritische Tradition verweist und sich über sie legitimiert (und für ein deutsches Publikum verständlich wird), sollte auch im Fall von »*Karagöz in Alamania*« der Bezug auf eine einheimische Tradition auffallen: nämlich auf das Brecht-Theater, 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 damals auch die bekannte Schauspielerin 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. (Persönliches Interview 2002)

Demirkans begründete ihre ablehnende Haltung also mit dem Argument, das auch Wierschke anführte: die Figuren seien unkritisch und klischeehaft – in Demirkans Worten: folkloristisch – gezeichnet.⁵⁴ Bezüglich des Folklore-Vorwurfes sei auf Kapitel 2.3 verwiesen, wo ich darlegte, dass im modernen türkischen Drama die Verwendung folkloristischer Elemente weit verbreitet ist, ohne dass man es deshalb notwendigerweise selbst als folkloristisch klassifizieren könnte. Im Fall von Özdamars Stück ließe sich ebenso argumentieren. Wohl aber besitzt ihr Karagöz – und darauf scheint mir Demirkans Kritik an der Darstellung der türkischen Arbeiterklasse letztlich hinauszulaufen – einen ausgeprägt burlesken Charakter. 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 also 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 im türkischen Theater oft nah beisammen, und auch für Özdamar scheint ein burlesker Held kein Widerspruch in sich zu sein. Ein Bezug, den sie 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; Özdamars kritische Intention ist aber entweder zu subtil oder – wie im Kontext des türkischen Schattenspielertradition ebenso gut anzunehmen ist – zu offensichtlich, um in jedem Fall bemerkt zu werden. Demirkan als westlich ausgebildeter Schauspieler fehlte diese Verbindung offenbar. Bevor ich vor diesem Hintergrund auf die Inszenierung zu sprechen komme, sei zunächst die Linie der Rezeption weiterverfolgt.

In einem Artikel, den Özdamar im Februar 1992 für *Die Zeit* verfasste, beschreibt sie verschiedene Eindrücke und Erfahrungen während der Vorbereitung und Inszenierung

54 Demirkan bestätigte dies in einem Gespräch, das ich mit ihr am 16. Februar 2003 in Köln führte.

ihres Stücks, von denen eine Episode hervorgehoben sei: Hier schildert sie, 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 Stücks erleichtern sollten – ohne diese Aktion allerdings im Vorfeld mit Özdamar 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«)

Özdamar erwähnt diesen 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 dann: »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 weiterhin ihrer Überzeugung Ausdruck, dass der Intendant damals nur die besten Absichten gehegt hätte: »Rühle wollte mir bestimmt helfen. Er mochte meine Arbeit.« (Persönliches Interview 2002)

Wenn man etwaige ironische Untertöne überhört, so erweckt Özdamars Beschreibung des Vorfalls fast 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 auf die Sprünge zu verhelfen. Özdamar erwähnt den experimentellen Charakter der Inszenierung sowie ihr Anliegen, die existentielle Fremdheit der türkischen Gastarbeiter adäquat in Szene zu setzen, was mitunter zu chaotischen Zuständen auf der Bühne geführt hätte (vgl. ebd.). So betrachtet, scheint Rühles Sorge nicht ganz unverständlich. Und doch 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. (S. 67f.)

Ich halte diese Kritik durchaus für gerechtfertigt: Der Intendant stand offenbar unter dem Eindruck, das deutsche Publikum vor Özdamars Theaterstück zumindest warnen zu müssen, um spätere negative Reaktionen (die er deutlich antizipierte) bereits im Vorfeld einzudämmen. Man könnte behaupten, dass es Rühle um eine Art Schadensbegrenzung ging. Dabei muss betont werden, dass diese vorangestellte Erklärungshilfe seitens der Theaterleitung der Intention der Inszenierung völlig zuwiderlief. Özdamar 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. (Persönliches Interview 2002)

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 überhaupt nicht begriffen hatte. Die gälte besonders, falls er, wie Horrocks/Krause anmerken, einen Dualismus zwischen türkischen und deutschen kulturellen Traditionen etablieren wollte. Rühles eigene Position ist im Handzettel übrigens nicht ohne Weiteres bestimmbar: 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 Stich- oder Schlagworte 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 teils 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 Theaterstücks. So fiel es ihnen umso leichter, das Stück als einen Fehlversuch abschreiben. Es ist auffällig, wie oberflächlich die meisten Beschreibungen sind, beziehungsweise wie unwesentlich sie über die Rühles Stichworte hinausgehen. Nur in den allerwenigsten Fällen sind Bemühungen zu erkennen, das Stück einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen, einmal ganz zu schweigen von einer kritisch fundierten Analyse. Konfrontiert mit einer Aufführung, die ihren vorgefertigten Erwartungen und Leitmaßstäben nicht entsprach, reagierte die Mehrzahl der Kritiker verstört bis verärgert und applaudierte Rühle für seinen Rettungsversuch. Nicht selten zeugt der Ton der Kritiken dabei von einem Überlegenheitsgefühl der eigenen kulturellen Traditionen und gesellschaftli-

chen Werte. Dies sei an exemplarischen Textauszügen dokumentiert. Dabei handelt es sich samt und sonders um Reaktionen auf die Premiere des Stücks vom 6. Mai 1986:⁵⁵

»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 einer »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« erkennt: »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.« (»Gut gemeintes Laien-Theater«) Gerade die letzte Bemerkung zeugt von einer herablassenden Haltung gegenüber ausländischen Künstlern, 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 (vgl. Zweig), gewiss nicht die Rede sein. Anders als die *Bild-Zeitung* widmete *Die Welt* der Aufführung einen langen, dabei aber 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 süffisanten-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.

Die Deutlichkeit dieser ideologisch-restriktiven Darstellung sollte eigentlich jeden Kommentar erübrigen; trotzdem sei auf die augenfällige Kontrastierung von deutschem Tief-

55 Ich danke Barbara Christ vom *Verlag der Autoren* für die Zusendung dieser Rezensionen aus deutschen Zeitungen und Zeitschriften.

gang und türkischer Belanglosigkeit sowie auf die nahezu rassistischen Ressentiments der letzten Zeilen hingewiesen.

Um an dieser Stelle nicht den Eindruck entstehen zu lassen, dass eine Übereinstimmung unter den Kritikern geherrscht habe, die auf ein qualitativ minderwertiges Stück, beziehungsweise auf eine misslungene Aufführung verweist, seien zwei Rezensionen angeführt, die zumindest im Ansatz 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 nur 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-hergerissen-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«)

Mögen Tantow auch die vielfältigen Andeutungen und Verweise im Stück auf die Tradition des türkischen Schattentheaters entgangen sein, so bemüht er sich doch zumindest um kritische Distanz und Objektivität, was ihn vor den oberflächlichen Rezensionen der übrigen Kritiker auszeichnet. Und seine Klassifizierung einer »Dramaturgie der Orientierungslosigkeit« trifft den Nagel auf den Kopf, indem sie Özdamars Absicht gerecht wird, das Publikum in ihrem Stück mit Fremdheit zu konfrontieren. Denn nur in der Fremdheit könne, wie ich sie bereits zitierte, »die wahre Begegnung« zwischen Deutschen und türkischen Gastarbeitern stattfinden.

»Karagöz in Alamania« mag wenig gemein haben mit traditionellen Bühnenpräsentationen mit übersichtlichem Aufbau, geradliniger Handlung und klar gezeichneten Charakteren; sicherlich ist es aber nicht weniger »zugänglich« als andere Theaterstücke zeitgenössischer Autoren wie etwa Heiner Müller, Peter Handke oder Elfriede Jelinek. Was die Theaterleitung und viele Kritiker gleichermaßen zu irritieren schien, waren bestimmte türkische – oder als »türkisch« vermutete – Elemente in der Inszenierung sowie Özdamars kulturelle Herkunft, die sie, wenn nicht gleich disqualifizierte, so doch wenigstens suspekt machte. Denn, um provokant mit Şinasi Dikmen zu fragen: »Seit

wann verstehen die Türken etwas von Dichtung? Vielleicht seit sie in Deutschland sind!« (*Knoblauchkind*, S. 85) Eine derartige 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 engen Warte dieses Kritikers nicht gut gehen, konnte nicht einmal in einem richtigen Stück, sondern höchstens einer »Szenenfolge oder Revue« resultieren.⁵⁶

Abgesehen von den bereits angesprochenen inhaltlichen und motivischen Merkmalen, welcher künstlerisch-dramaturgischen und sprachlichen Mittel bediente sich Özdamar nun eigentlich in der Inszenierung, die die deutsche Kritik derart bestürzten? In ihrer Eigendarstellung 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 auch nicht gehen kann, und davon, was mit der Heimatkultur und der Muttersprache geschieht, wenn man zu häufig durch diese Tür geht. Genau diese Aspekte fanden auch in Özdamars Bühnenrealisation Ausdruck, was seitens der Kritik als »chaotische Zustände« reflektiert wurde. Wie die Rezensionen veranschaulichten, beschränkten sich die meisten Kritiker darauf, ihrer Befremdung Ausdruck zu verleihen; kaum einer machte sich die Mühe, die Hintergründe des Stückes 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

56 Wie so häufig wiederholte sich die Geschichte auch hier. Fünf Jahre nach diesem Vorfall, der die Ignoranz und Voreingenommenheit deutscher Kritiker entlarvte, wogte erneut eine peinliche Debatte um Özdamar, in der sich die Kritik ebenso bloßstellte: Als Özdamar nämlich 1991 mit einem Exzerpt aus ihrem damals noch unveröffentlichten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* am Ingeborg-Bachmann-Preis Wettbewerb teilnahm, kam es zu ähnlich herablassenden und ausgrenzenden Reaktionen von Seiten einiger Juroren und nach der Preisverleihung an Özdamar auch durch die Presse. Karen Jankowsky leistet in ihrem Artikel »German« Literature Contested« von 1997 eine Aufarbeitung dieser Debatte und argumentiert, dass der deutschen Kritik schlichtweg das passende Instrumentarium – will heißen: erweiterte Bewertungskategorien – fehle, um einem interkulturellen Text wie *Karawanserei* überhaupt gerecht werden zu können. Sie beklagt, dass sich die Urteile der Kritiker in »orientalizing platitudes« erschöpften, und befindet: »The superficial interpretations of Özdamar's text reflect a lack of preparation on the part of the critics for reading inclusively« (S. 270f.). Die Rückständigkeit deutscher Literaturkritiker sei auf deren anhaltenden Widerstand gegen jede Erweiterung des Kanons zurückzuführen. Jankowsky fordert die Kritiker auf, ihr binäres Oppositionsdenken zu hinterfragen und in einen multikulturellen Dialog zu treten.

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.⁵⁷

Gemäß dieser Beschreibung verwandelte Özdamar die Bühne also in 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, welche sich gleichsam selbst preisgab.⁵⁸ Die Nähe zu Brechts Epischem Theater ist hier besonders deutlich. Es war Özdamars Absicht, mittels der Verfremdungstechnik konventionelle Sichtweisen – hier in Bezug auf das Gastarbeiterbild – zu durchbrechen und dadurch beim Zuschauer Lernprozesse zu initiieren. Ihr »Karagöz« ist in diesem Sinne trotz aller komischen Elemente und trotz seines schwer verständlichen Sprachwitzes ein sozialkritisches Stück. Gleichzeitig griff sie auch auf Praktiken des Orta Oyunu zurück, wo – dies ist einer der Berührungspunkte zwischen Brecht und dieser traditionellen türkischen Theaterform – die Theaterarbeit ebenfalls offen sichtbar vonstatten ging. Özdamars Dramaturgie der Orientierungslosigkeit besaß, wie ihre Beschreibung zudem andeutet, auch eine sprachliche Komponente. Ich möchte diesen Aspekt abschließend genauer betrachten, da Özdamars kreativer Sprachgebrauch und ihre Technik der Überführung türkischer Kulturtraditionen – was Demirkan als »folkloristisch« auslegte – eng miteinander verwoben sind. Beides trifft sich in der Figur des Karagöz, des Grenzgängers und Provokateurs des traditionellen türkischen Theaters, der sich in Özdamars Stück nach Deutschland aufmacht, dort aber nur »Alamania« vorfindet.

Özdamar verfasst ihre Werke fast ausschließlich in deutscher Sprache, und auch ihr »Karagöz«-Stück, das nicht lang nach ihrer zweiten Ankunft in Deutschland entstand, bildet hier keine Ausnahme. Dabei war es sicherlich kein Zufall, dass sie sich ausgerechnet der Figur des Karagöz bediente. In ihrem Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* aus dem Jahr 1992 nimmt die Erzählerin, Özdamars Alter Ego, 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... (S. 157)

Sprachliche Vielfalt (Dialekte, Soziolekte, Akzente), Sprachspiele und Sprachverfremdung jeder Art sind, wie ich in Kapitel 2.2 darstellte, kennzeichnend für die Karagöz-Tradition. Özdamar hebt diesen Aspekt hervor, wenn sie anmerkt, dass jeder hier nach seiner eigenen Zunge spreche. Sie erläutert: »Das Schöne ist, dass es in Karagöz und auch in Orta Oyunu um Missverstehen geht. Da sind verschiedene Nationalitäten vertreten

57 Diese Beschreibung gab mit Özdamar in unserem Telefongespräch vom 28. Februar 2001.

58 Heiner Müller war zu Özdamars Zeit an der *Volksbühne* dort als Dramaturg angestellt. Sie hospitierte, wie bereits erwähnt, unter anderem in seinem Stück »Die Bauern«. Daraus entstand eine langjährige Verbindung.

– Juden, Türken, Kurden, Griechen aus der Türkei – und die kommen alle zusammen und verstehen einander nicht. Und durch dieses Missverstehen entwickelt sich eine Szene.« (Persönliches Interview 2002) Insbesondere die Karagöz-Figur ist in der türkischen Theatertradition als disruptiver Sprachspieler angelegt, indem sie es sich in ihrer scheinbaren Naivität leisten kann, herrschende Ordnungen zu hinterfragen. Diese Eigenschaft oder dieses Potential führt Özdamars Protagonist gleichsam in seinem Gepäck mit sich.

Sprachvariationen sind zentrale Elemente in »Karagöz in Alamania«. Schon dieser frühe Text weist all jene sprachlichen Merkmale auf, die in den 1990er Jahren Özdamars literarischen Ruhm begründen sollten. Doch waren die Reaktionen auf ihren eigenwilligen Schreibstil zunächst von Irritation und Unverständnis geprägt; ich verweise hier vor allem auf den Rezensenten, der, ohne dies kritisch zu reflektieren, gebrochenes Deutsch mit misslungenem Theater gleichsetzte. Die Kulturwissenschaftlerin Umut Erel schildert die Praxis deutscher Kritiker, sprachliche Unregelmäßigkeiten einseitig als »fehlerhaft« zu ahnden, folgendermaßen:

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. (S. 182f.)

Entgegen dieser Einschätzung, die jeden ungewohnten Sprachgebrauch seitens 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« als eine künstlerische Ausdrucksform. Sie drückt dies wie folgt 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.« (Persönliches Interview 2002) Kritiker sprechen in diesem Zusammenhang inzwischen anerkennend von Özdamars »excellent but flawed mastery of German« (Bird S. 159) und attestieren ihrer Sprache eine »transformative Dynamik« (Konuk S. 85), die es vermag, »Bilder aus den Zwischenwelten von Sprachen« zu entfesseln (ebd. S. 90). Zur Erläuterung ihrer Sprachintention im Karagöz-Stück ist eine Episode aus den späten 1970er Jahren bedeutsam, welche 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. (Özdamar, »Living and Writing«, S. 47)

An anderer Stelle ergänzt sie: »Und ich habe Fehler deswegen auch als Kunstform benutzt und damit gespielt, z.B. in *Karagöz*.« (Zit. in Wierschke S. 267) Es ist also eine neue, völlig andere deutsche Sprache, die Özdamar unter Gastarbeitern auszumachen glaubt, eine Sprache mit poetischen Qualitäten, die sie in ihrer eigenen Kunst einfangen und auf diese Weise in den alltäglichen Sprachgebrauch eine Priesse Fremdheit hineinschuggeln 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) In ihrer Monografie *Identitäten im Prozess* (2001) illustriert die Literaturwissenschaftlerin Kader Konuk Özdamars besonderen Sprachduktus wie folgt:

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. (S. 91)

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 von ihrer Wanderschaft nicht unberührt. Wie die Erzählerin in ihrer Geschichte »Großvaterzunge« bemerkt: »Bis diese Wörter in deinem Land aufgestanden und zu meinem Land gelaufen sind, haben sie sich unterwegs etwas verändert.« (*Mutterzunge*, S. 27) Özdamars künstlerischer Ausdruck, so ließe sich resümieren, trägt ins deutsche Idiom gleichsam ein türkisches Sprachgefühl, eine ›Akzentuierung‹ hinein, hybridisiert es dadurch und entfremdet es 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 »Karagöz in Alamanien« anhand der Titelfigur auch auf einer symbolischen Ebene.⁵⁹ Özdamars Protagonist lässt sich in diesem Sinne selbst als ein entwurzelt kulturelles Zeichen deuten, das im Verlauf seiner Migration von einem Kulturkontext in den anderen seine Bedeutung verändert, ohne sich dabei allerdings den neuen Gegebenheiten ganz anzupassen. Während diese Figur in der Türkei für eine bestimmte Theatertradition mit ihrer eigenen Philosophie, Ästhetik und Theaterpraxis stand, die den Zuschauern bekannt war und ihnen einen Interpretationskontext vorgab, fällt dieser erklärende Rahmen in deutscher Umgebung nicht nur weg, sondern

59 Hier sollte Erwähnung finden, dass in Özdamars Inszenierung die Rolle des Şemsettin mit einem Deutschen, dem Fassbinder-Schauspieler Volker Spengler, besetzt war. Den Karagöz dagegen übernahm Tuncel Kurtiz, der schon am Schaubühnen-Projekt mitgewirkt hatte. Diese Konstellation eröffnet interessante Darstellungsmöglichkeiten, auch wenn erwähnt werden muss, dass diese Rollenverteilung (philosophischer Deutsche und eher emotional agierender Türke) auch gewisse Klischeebilder bedient, wie sie im Kabarett in Überzeichnung präsentiert und reflektiert werden.

wird dazu noch von einer anderen, einheimischen Tradition ersetzt: der des Kasperle-Theaters. Diese bietet zwar gewisse Parallelen (da der deutsche Kasper oder auch Hanswurst ebenso ein subversives Potential besitzt und mit der Sprache spielt), doch als eine ›orientalische‹ Variante der deutschen Spielform lässt sich Özdamars Karagöz trotzdem nicht begreifen.⁶⁰ Einerseits ist so ein Wissen um die türkische Tradition des Schattenspiels für das Verständnis der Figur unerlässlich; andererseits ist es jedoch ebenso wichtig, diesen Bezugsrahmen nicht absolut zu setzen. Denn wie Özdamar hat auch ihr Karagöz einen weiten Weg hinter sich, trägt zwar weiterhin die Spuren seiner Herkunft, doch ist zugleich auch der Einschränkungen enthoben, die ihn in der Türkei festschrieben.⁶¹ So wie Deutschland durch Karagöz zu ›Alamania‹ wird, bleibt in ihrer Adaption auch Karagöz nicht die alte Schattenfigur. Denn im Umgang mit kulturellen Traditionen ist Özdamar weder ehrfürchtig noch kleinlich: »Das ist mein Bruder und mit dem kann ich ja dann machen, was ich will.« (Persönliches Interview 2002)⁶²

Zu Beginn dieses Abschnitts erwähnte ich mit Feridun Zaimoğlu die nächsten Generationen türkischstämmiger Künstler in der BRD und verwies in diesem Kontext auf den großen Einfluss, den Özdamar auf die weitere Entwicklung der türkisch-deutschen Kunst ausübte. Abschließend möchte ich auf diesen Punkt zurückkommen, zumal Özdamar selbst bis heute aktiv ist und diese Entwicklung somit nicht nur anregte, sondern sie auch weiterhin mitgestaltet. Dabei wird die Abfolge der Generationen, die mich in dieser Studie durchgehend beschäftigt, in ihren Dramen geradezu programmatisch durchgespielt.

Von Özdamar liegen bislang drei deutschsprachige Dramen, »Karagöz in Alamania« (1982), »Keloğlan in Alamania« (1991) und »Noahi« (2002) sowie unter dem Titel »Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland« (1990) eine Theaterszene vor. Zwischen den einzelnen Dramen liegen jeweils etwa zehn Jahre, und wie bei Özdamars Erzähltexten ist auch hier die kontinuierliche Weiterentwicklung eines Themas erkennbar: Während »Karagöz in Alamania« (ebenso wie »Erinnerungen einer Putzfrau« aus Sicht einer weiblichen Protagonistin) in den achtziger Jahren die Zerrissenheit der frühen Gastarbeiter zwischen zwei Ländern, Kulturen und Sprachen dramatisiert, behandelt »Keloğlan in Alamania« im darauf folgenden Jahrzehnt die Lebenssituation der zweiten Generation, deren Entfremdung von den Eltern und ihren problematischen rechtlichen

60 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 v.a. 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).

61 Dass die Migration nach Deutschland für Özdamar eine sprachliche/künstlerische Befreiung bedeutete, führte sie unter anderem 1999 in ihrer Dankrede zur Verleihung des Chamisso-Preises aus. In den 1970er 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«, S. 128ff.).

62 Allerdings beziehen sich diese Worte auf Keloğlan, den Protagonisten ihres zweiten Dramas aus dem Jahr 1991, mit dem Özdamar ein vergleichbar ›geschwisterliches‹ Verhältnis pflegt.

Status innerhalb der deutschen Gesellschaft. In dem abermals ein Jahrzehnt später erschienenen Kinderstück »Noahi« verlagert sich die Handlung ganz von Fragen der sprachlichen und kulturellen Integration weg; auch der deutsche gesellschaftliche Kontext ist hier nicht weiter thematisiert (was sich bereits im fehlenden »in Alamania« im Titel andeutet). Da die Protagonisten aber zwei Kinder sind, liegt ein Bezug zur dritten, nunmehr »akklimatisierten« Türkengeneration in Deutschland nahe. Die Darstellung in den drei Dramen trägt somit, wie ich argumentieren möchte, in ihrer Abfolge Özdamars Drei-Generationen-These Rechnung, welche sie verschiedentlich ausführte, so auch in dem Interview, das ich 2002 mit ihr führte:

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.

Laut Özdamar war der Blick der frühen Gastarbeitergeneration 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 miteinander übereinstimmten und dass Deutschland ihnen 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. In einem Gespräch erzählte Özdamar mir die gleiche Geschichte in einer Variante, die sich direkt auf Künstler bezog:

Bis aus den Generationen Künstler herauskommen, dauert es eine Zeit. Das ist ein Prozess. Die erste Generation kommt ins Land, will aber immer zurück, Jahr für Jahr. Sie arbeitet hier und ist trotzdem verbunden mit ihrem Dorf. Danach kommt die zweite Generation. Sie kämpft darum zu vergessen, woher sie gekommen ist. Und die dritte Generation will sich dann wieder erinnern, woher sie gekommen ist, und stellt Fragen und leistet archäologische Arbeit – und in dem Moment kommen Künstler raus. Das dauert seine Zeit.⁶³

Dies bedeutet freilich nicht, dass die ersten zwei Generationen keine Künstler hervorgebracht hätten – Özdamar und Pazarkaya selbst bieten hier die besten Gegenbeispiele; und doch ist Özdamars Generationenthese insofern nicht von der Hand zu weisen, als sie

63 Özdamar gab mir diese Beschreibung in unserem Telefongespräch vom 28. Februar 2001. Vgl. hierzu auch Pazarkaya, der Mitte der achtziger Jahre anmerkte, dass türkische Künstler (wie er selbst) es sich bislang nicht hätten leisten können, auf einen Brotberuf zu verzichten und sich allein durch ihre Kunst zu ernähren (»Die Fremde« S. 100ff.).

zur Erklärung beiträgt, warum die türkisch-deutsche Kunstszene seit Mitte der neunziger Jahre einen derartigen Aufschwung erlebt: Das Jahr 1995 brachte einen Durchbruch im Bereich der Literatur, unter anderem mit Publikationen von Feridun Zaimoğlu, Selim Özdoğan und Kemal Kurt, und besonders Zaimoğlus *Kanak Sprak* wurde zum Manifesto einer ganzen Generation; die Jahre 1996/1997 wiederum stehen, wie ich in Kapitel 4 zeigen werde, für einen grundlegenden Wandel im Kabarett; 1998 wurde zum Jahr des türkisch-deutschen Films mit Produktionen von Fatih Akin, Kutlug Ataman und Hussi Kutlucan (vgl. Göktürk S. 16); und auch im Theater vollzogen sich, wie bereits angedeutet und wie ich gleich noch weiter ausführen werde, in den vergangenen Jahren weitreichende Neuerungen.

Die zweite Hälfte der 1990er Jahre war somit eine Periode, als die türkisch-deutsche Kunstszene, teils angetrieben durch eine neue Generation, »zu sich selbst« zu finden und neue Themen und Formen zu erforschen begann, und dadurch restriktive Klassifizierungen wie »Gastarbeiter-Literatur« endgültig überwinden konnte. Diese Entwicklung verweist nicht zuletzt auch auf einen Wandel in der deutschen Rezeptionshaltung.

3.5 Jenseits von Berlin

Türkische Theaterprojekte entstanden ab Mitte der 1970er Jahre ebenso wie in Berlin auch in den meisten anderen deutschen Städten mit einem hohen türkischen Bevölkerungsanteil. 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.« (S. 135) Er erwähnte eine Reihe von Gruppen, von denen stellvertretend folgende genannt seien: das *Münih Halk Tiyatrosu* (Münchener Volkstheater), 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. S. 136f.). Da außer im Fall des *Tiyatrosu* nie eine kontinuierliche Förderung seitens 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 jedoch einige beachtenswerte Ausnahmen, von denen die drei erfolgreichsten Projekte hier vorgestellt seien: das 1986 gegründete Kölner *Arkadaş Theater*, das *Wupper-Theater*, welches 1991 in Wuppertal seinen Betrieb aufnahm, sowie das noch junge *Theater Ulüm*, das seit 1998 in Ulm residiert. Dazu gehe ich kurz auf Mehmet Fistiks Pantomimenprojekt *Theater das bewegt* ein, das immerhin schon seit 1976 – und damit länger als alle übrigen hier erwähnten Projekte – seinen Sitz in Köln hat.

3.5.1 Arkadaş Theater Köln

1980 wurde der damals 25-jährige Necati Şahin zum neuen Vorsitzenden des Türkischen Lehrervereins in Köln ernannt. Şahin war 1973 als ausgebildeter Lehrer nach Deutschland gekommen, hatte eine Zeit lang an einer deutschen Schule türkische Kinder unterrichtet, um dann Ende der siebziger Jahre an der Kölner Universität Soziologie und

Pädagogik zu studieren. Als Leiter des Lehrervereins, einer der aktivsten Organisationen ihrer Art in der BRD, gab Şahin ab 1982 eine türkisch-deutsche Zeitschrift namens *Arkadaş* (Freund) heraus und beschloss zwei Jahre darauf, unter dem gleichen Namen ein türkisches Theater zu gründen. Eine Vereinsschrift aus dem Jahr 1988 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*, S. 2.)

Zunächst bemühte sich Şahin um eine Kooperation mit etablierten Kölner Bühnen; da diese aber keine Gelder zur Verfügung hatten, um eine weitere Gruppe zu finanzieren, und weil es im Anschluss ans gescheiterte Projekt an der *Berliner Schaubühne* 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 Meray Ülgen für sein Vorhaben zu gewinnen. Gegen Ende 1985 siedelte dieser von Berlin nach Köln über, wo er im Mai 1986 zusammen mit Şahin das *Arkadaş Theater* eröffnete. Anders als das *Tiyatrom* besaß dieses Theater zunächst keine feste Bühne, sondern war bis ins Jahr 1997 ganz als Tourneebetrieb organisiert; darüber hinaus erhielt es auch nie 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.« (Persönliches Interview 2003)

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 Kontext 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«*, S. 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. (persönliches Interview 2003)

Diese Traditionen sollten insbesondere 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 auch nur annähernd in die deutsche Gesellschaft integriert zu sein. Daneben – und dies drückt schon der Name des *Arkadaş Theaters* aus – steht aber 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«, S. 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 Theaters, »entschied man sich für die Spielformen des Volkstheaters, des Musicals und die des Kabarettts«, da hierdurch ein breites Publikum angesprochen würde und gleichzeitig auch ein unmittelbarer Bezug zum Tagesgeschehen herstellbar sei.⁶⁴ Diese frühen Ziele des *Arkadaş Theaters* sind in etwa denen des *Tiyatroms* vergleichbar. Auch verlief die Entwicklung beider Theater wenigstens bis in die frühen neunziger Jahre hinein recht parallel. Freilich war das *Arkadaş* von Beginn an weit mehr als das *Tiyatrom* auf Erfolg beim Publikum angewiesen, da ihm keinerlei institutionelle Förderung zur Verfügung stand. Doch machte die Truppe diesen Nachteil mit umso größerem Engagement und Ideenreichtum wett. Zur besseren Veranschaulichung des *Arkadaş Theaters* seien einige seiner wichtigen Produktionen vorgestellt.⁶⁵

Als Eröffnungstück kam am 4. Mai 1986 »Demokrasi Gemisi« (Ein Schiff namens Demokratie) zur Aufführung. Ausgehend vom traditionellen türkischen Schattenspiel hatte Aziz Nesin (1915–1995) dieses Stück 1984 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 entfaltet 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 türkischen Schattenspiel allgemein üblich, kommt es hier zu vielen Missverständnissen und absichtlichen Verständigungsproblemen, die es den Charakteren ermöglichen, in pseudo-naiver Manier Kritik ans Publikum zu bringen. Der Angriffspunkt der Satire ist die bedingungslose Übernahme einer demokratischen Ordnung nach amerikanischem Muster in der türkischen Republik der 1950er Jahre. Karagöz erhält den Auftrag, das Schiff »Demokrati«, 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; zuletzt strandet das orientierungslos treibende Schiff an einer Müllhalde am Goldenen Horn.

Das unter Ülgens Regie mit elf Schauspielern realisierte Stück wurde von der türkischen Öffentlichkeit begeistert aufgenommen. Tourneen führten das *Arkadaş Theater* durch ganz Deutschland und 1987 gemeinsam mit Ülgens zweiter Produktion, Haldun Taners »Gözlerimi Kapatırım Vasifemi Yaparım« (Ich schließe meine Augen und tue meine

64 Zit. aus einer Informationsschrift des *Arkadaş Theaters* ohne Jahresangabe (erhalten im Frühjahr 2003), S. 4.

65 Für eine komplette Produktionschronologie der Stücke von 1986 bis 1999 vgl. Sappelt S. 287.

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 nur an Wochenende und Feiertagen auftreten konnten. Erschwerend kam außerdem hinzu, dass dem Theater vor allem in den ersten Jahren weder technische Mittel noch adäquate Räumlichkeiten zur Verfügung standen und einige Schauspieler nur begrenzte Aufenthaltsgenehmigungen besaßen, was sich negativ auf die Planung der Stücke auswirkte (vgl. Arkadaş Theater, *Zwei Jahre*, S. 5).

Gemäß der doppelten Zielsetzung des *Arkadaş Theaters*, die kulturelle Identität der türkischen Migranten zu erhalten und zur Verständigung zwischen den Kulturen beizutragen, bestand, ähnlich wie beim *Tiyatroms*, ein beträchtlicher Teil der Produktionen 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 frühzeitig, verstärkt aber 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. (Persönliches Interview 2003)

Ein exemplarisches frühes Stück Şahins, das gegen 1993 zunächst auf Türkisch entstand und daraufhin auch ins Deutsche übertragen wurde, ist »Hilfe! Die Menschen kommen!«. Es trägt den Untertitel »Ein Umweltstück für Kinder und Erwachsene« und spielt ganz in der Tierwelt; Menschen treten hier nur als äußere Bedrohung auf. Die Tiere sind kindhaft vermenschlicht gezeichnet, denn die jungen Zuschauer sollen sich, wie das Programmheft erläutert, »in den Tieren wiederfinden.« Şahin präzisiert dies in einer Regieanweisung: »Das Stück muss mit den Augen eines Kindes gesehen werden.« (»Menschen kommen«, S. 1) Dies zeigt, wie wichtig ihm eine einfühlsame Umsetzung seines Dramas ist. 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 Theaterstück ist als unterhaltsame Lektion konzipiert, welche 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 ein jäher Lärm in die Naturidylle. Entsetzt fliehen die Tiere vor einem Mann mit Motorsäge und Waffen, der beginnt, den Wald abzuholzen und nebenher eine Leopardmutter 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 sagemumwobenen »Tierland« zu begeben, in dem es keine Men-

schen geben soll, macht sich das Leopardbaby Coco auf die Suche nach der verlorenen Mutter. Auf seinem Weg schließen sich ihm verschiedene Tiere an, darunter der russische Bär Kocaoğlan, der bislang als Tanzbär eines Zigeuners durchs Land gezogen war. Letztlich bleiben jedoch beide Suchen erfolglos: Coco kann seine Mutter nicht finden, da diese längst ihr Schicksal ereilt hat, 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 ans 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 bessere Zukunft.

Obgleich das Stück streckenweise einen Hang zur Sentimentalität aufweist, erzählt es eine packende Geschichte, die, untermalt von traurigen Liedern und drolligen Tierballetteinlagen, das junge Publikum sogleich ihren Bann zu ziehen vermag. Der unmittelbare Kontakt zwischen Tieren und Kindern ist von Beginn 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 ihrer jeweils eigenen Sprache und bemerken über die Kinder: »Die sprechen anders als wir.« (S. 1) Nach einer Weile erkennt man in ihnen aber Verwandte und nimmt sie freudig auf, obgleich die ungläubige Frage aufkommt, wie man denn seine Muttersprache vergessen könne. Das darauf veranstaltete Willkommenskonzert der Tiere ist wie alle übrigen Gesangseinlagen wenigstens in zwei Sprachen gehalten. Gewöhnlich folgt auf die türkische eine deutsche Version, oft schließen sich daran aber noch Passagen in anderen Sprachen an. In einer Regieanweisung heißt es etwa: »auf Türkisch, Griechisch, Italienisch, Russisch, Französisch, Englisch, Kurdisch, Gorillisch.« (S. 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.« S. 9), doch bald verflüchtigen sich Fehler und Akzent, und die Kommunikation geht ohne weitere Probleme vonstatten. Obwohl nur kurz angedeutet, verweisen solche Szenen auf die grundsätzliche Verschiedenheit jener Lebewesen, die gemeinsam generalisierend als ›Tiere‹ bezeichnet werden. Sie alle 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 doch auch Menschen, die letztlich selbst nicht mehr sind als ›Tiere‹, begreifen können.

Trotz dieser didaktischen Haltung steht in Şahins Parabel die Erzählung im Vordergrund. Die Handlung ist in sich schlüssig und ›kindgerecht‹ aufgebaut; das Thema ist insofern Kulturen übergreifend, als es sich nicht auf den deutschen oder türkischen Kontext beschränkt. Tierfabeln existieren in den verschiedensten kulturellen Traditionen, auch hier kann also kaum von einem türkischen Fokus des Stückes die Rede sein. Vielmehr geht es um Verständigung und Kooperation im Allgemeinen. Sprachliche Unterschiede werden zwar angedeutet, aber schnell überkommen – zuletzt sitzen alle Tiere und Zu-

schauer im selben Boot. »Hilfe! Die Menschen kommen!« wurde jahrelang mit viel Erfolg überwiegend an Schulen aufgeführt.

Neben Stücken dieser Art brachte Şahin oft auch 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 erlernen 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 sollte.

Ein weiterer thematischer Schwerpunkt des *Arkadaş Theaters* liegt auf Projekten, die sich kritisch mit zeitgenössischen Ereignissen und soziokulturellen Strömungen auseinandersetzen. In diesem Kontext ist das *Putzfrauen-Kabarett* zu nennen, das seit 1990 unter Leitung von Rainer Hannemann im näheren Umkreis Kölns, teils aber auch weit darüber hinaus beachtliche Erfolge feiert. Auf dieses Projekt, das neben den Kinderstücken die Haupteinnahmequelle des Theaters darstellt, gehe ich in Kapitel 4 ein. Neben Kabarettprogrammen entstanden am *Arkadaş* aber auch Theaterstücke, die direkt auf Zeitgeschehnisse Bezug nahmen. Das erfolgreichste darunter ist Ali Jalalys »Barfuß Nackt Herz in der Hand«, das nach dem Brandanschlag von Solingen entstand und 1998 zur Uraufführung gelangte. Der Behandlung des Stücks vorangestellt sei eine kurze Chronik der Ereignisse der 1990er Jahre, die Jalaly veranlassten, sein Stück zu schreiben.

Die zunehmende Fremdenfeindlichkeit in der BRD, die sich bereits im vorherigen Jahrzehnt abgezeichnet hatte, eskalierte in den frühen neunziger Jahren im Zuge der Wiedervereinigung beider deutschen Staaten. Während zwischen 1987 und 1990 jährlich im Durchschnitt etwa 200 fremdenfeindlich motivierte Straftaten registriert wurden, erhöhte sich diese Zahl 1991 auf 2427 und im Folgejahr sogar auf 6336, von denen die Pogrome in Hoyerswerda (September 1991), Rostock (August 1992), Mölln (November 1992) und schließlich Solingen (Mai 1993) das größte Aufsehen erregten (vgl. Terkessidis, *Migranten*, S. 35).⁶⁶ Ob bei Attacken in Diskotheken, in Straßenbahnen und auf offener Straße oder bei Ausschreitungen gegen Asylantenlager – eine Blutspur 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 versteckte, teils 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.⁶⁷ Auch seinem Nachfolger Schönbohm mangelte es nicht selten am nötigen Feingefühl, so etwa 1998, als er in der *taz* bemerkte: »Es gibt

66 Diese Zahlen variieren in anderen Statistiken beträchtlich, doch ist der Zuwachs an Straftaten bei allen ähnlich frappierend.

67 Diese Angaben nach: Arbeitsbereich Interkulturelle Erziehungswissenschaft an der Freien Universität Berlin.

Gebiete in der Stadt, in denen man sich nicht als Deutscher unter Deutschen fühlt.« (Zit. in ebd. S. 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«,⁶⁸ und der *Focus* zog auf seiner Titelseite vom 28. Juli 1997 mit dem Titel »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 fahnschwingenden und teils 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.« (Zit. in ebd. S. 35)

Eine maßgebliche Episode ereignete sich 1998 in München, als an einem türkischen Jugendlichen, aus Datenschutzgründen »Mehmet« genannt, ein Exempel statuiert wurde. Dieser Sohn türkischer Eltern, selbst in Deutschland geboren und aufgewachsen, doch ohne deutsche Staatsangehörigkeit, war noch vor Erreichen der Straffähigkeit mit 14 Jahren vielfach straffällig geworden. Schließlich schob ihn die bayerische Landesregierung unter fadenscheinigen Begründungen in die Türkei ab. Dieses Vorgehen 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« lösbar seien (vgl. hierzu Henning).

Dabei waren Türken keineswegs die einzigen Opfer. Doch als äußerlich auffälligste⁶⁹ und »am schwersten zu integrierende« Minderheit (vgl. Königseder S. 2) 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 1990er Jahre zahlenmäßig überwiegen. Das Ereignis, das sich am nachdrücklichsten im kollektiven deutschen Gedächtnis festgesetzt hat, ist das Solinger Pogrom vom 29. Mai 1993, als drei türkische Mädchen und zwei Frauen unter tragischen Umständen bei einem Brandanschlag 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 ist hier als Ereignis beschrieben, 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 Straßen-

68 Siehe hierzu auch meine Ausführungen in Kapitel 1.1.2.

69 Abgesehen von Menschen afrikanischer Herkunft, die aber zahlenmäßig längst nicht so stark vertreten waren.

kehrer, von Arbeitskollegen geschätzt. Ali ist ein einfacher Mann ohne besondere Bildung und sicher auch keiner jener über-integrierten Türken, die häufig deutsche Kabarettbühnen bevölkern. Er hat seine Eigenarten, verschrobene Ansichten und kleinen Schwächen – doch diese sind es gerade auch, die ihn menschlich machen. Ans Publikum gewandt berichtet er von deutschen Sitten, die ihn befremden, so etwa die Mode für Mädchen – »Allah ist gegen Jeans für Mädchen« (S. 24) – oder die religiöse ›Unreinheit‹ deutscher Männer. So setzte er durch, dass ein Arbeitskollege, der seine Tochter Meriam heiraten will, sich zuerst beschneiden lässt (S. 21ff.). Auf die Tragödie, die sein Leben veränderte, kommt er erst spät, und auch dann nur ganz nebenbei zu sprechen. Als er am Ostersonntag nach der Abendschicht zu seinem Haus zurückkehrte, sei dieses plötzlich verschwunden gewesen, vielleicht »spazieren« gegangen, wie er bemerkt: »Immer mein Haus da. 15 Jahre da. Aber mein Haus jetzt nicht mehr da.« (S. 28) Kleine Jungen – »Kinder mit Glatze« nennt Ali sie früher im Stück (S. 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 Stücks. Ali erzählt mit einer Mischung aus Heiterkeit und naiver Gutgläubigkeit, die amüsant erscheint und doch zugleich weit betroffener macht, als es Klagen oder schmerzvolle Verbitterung tun könnten. In einem monologischen Rückblick voller Kontraste führt er das Publikum so durch ein Wechselbad von Gefühlen. Bestürzende Ereignisse kommen zur Sprache, doch Ali erzählt, ohne anzuklagen oder sich in Hasstiraden gegen die Mörder zu ergeben. Es ist seine Unvoreingenommenheit und seine »Haltung von Freundlichkeit« (Knopf), die betroffen machen, 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 gleichsam 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 etwa, als seine Frau im brennenden Haus um Hilfe ruft, ihren Grammatikfehler, da sie ja sonst keiner 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.« (S. 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 abrupt 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 es 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.«⁷⁰

Wie erwähnt war das *Arkadaş Theater* bis 1997 als Tournee-Betrieb organisiert; seither besitzt es aber als eine der wenigen freien Theatergruppen Deutschlands eine eigene feste Bühne mit 150 Sitzplätzen, dazu ein Café und ein Foyer, das für Ausstellungen genutzt wird. Mit der Eröffnung des Theaterhauses 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 aufgegeben hatte, um sich mit ganzer Kraft der Theaterarbeit zu widmen, 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.« (Persönliches Interview 2003) Dieser Wandel kam freilich nicht über Nacht. Trotz eines deutlichen türkischen Übergewichtes hatte die Gruppe stets auch Mitglieder anderer Nationalitäten, wie etwa 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 neueren Eigendarstellung vom März 2003: »Das Arkadaş Theater versteht sich [...] als ein Forum, wo die Berührungsängste und Vorurteile gegenüber Andersdenkenden abgebaut und darüber hinaus die Koexistenz zahlreicher verschiedener Kulturformen verwirklicht werden sollen.« (Offizielle Webseite) Die Bühne des *Arkadaş Theaters* steht zudem auch anderen Gruppen offen, eine Entscheidung, die nicht nur dem multikulturellen Gedanken Rechnung trägt, sondern daneben auch finanzielle Vorteile birgt.

Gerade wirtschaftlich hatte man sich bei der Übernahme eines festen Theaterhauses auf unsicheren Boden begeben. Die finanziellen Belastungen waren schon im Vorfeld

70 Ignatz Bubis' Grußwort vom 29. Mai 1999, vor dem Jalaly-Text ohne Seitenangabe abgedruckt. – In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Stück zu erwähnen, das 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 Alınoçuk 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. hierzu Ritter S. 155–79), versetzt diese aber ins Deutschland der frühen 1990er 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 riesigen 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 der unbedingt Liebende an seinem eigenen 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.

gewaltig. Şahin hatte den Schritt gründlich erwogen und jahrelang Ausschau nach einer geeigneten (das heißt vor allem erschwinglichen) Bühne gehalten. Als er hörte, dass das *Urania-Theater* aus Finanznot seine Pforten schließen würde, zögerte er keinen Augenblick, obwohl 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 4.500 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* überwiegend aus eigenen Tournee-Ersparnissen und mit Hilfe privater Förderer. Im Nachhinein gestand die Stadt dem Theater zwar doch einen Etat von 60.000 Mark zu, doch war dies immer noch ein vergleichsweise geringer Betrag für ein professionelles Theater (vgl. ebd.). Die Renovierarbeiten am heruntergekommenen Gebäude nahmen die etwa 30 Mitglieder selbst in die Hand – und probten gleichzeitig das Programm für die kommende Spielzeit. Die Eröffnung war für Mai vorgesehen, musste aber aus akutem Geldmangel mehrmals verschoben werden; erst im November war es schließlich so weit. 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 ein kluger Schritt war, dieses Haus zu übernehmen, denn unsere Arbeit wurde damit schwieriger, die Ausgaben höher.« (Persönliches Interview 2003) Allein an Fixkosten bezahle man monatlich um die 7.000 Euro.

Daneben kam es auch zu Schwierigkeiten 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 solche Fälle von Misstrauen bis hin zu offener Animosität setzte sich auch an anderen Behörden und teilweise 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 so lange okay bist, wie du ein lieber Ausländer bist. Sobald du aber als Ausländer die deutsche Kultur-Arena betrittst, gibt es Spannungen und Neid. (Persönliches Interview 2003)

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 sprach voller Begeisterung 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 Wahlkölnler schließlich auch offiziell Leiter des *Arkadaş Theaters*, das sich inzwischen zusätzlich auch »Bühne der Kulturen« nennt. Anders als einige Kollegen in Berlin scheint Şahin erkannt zu haben, dass er das Steuerruder nicht für alle Zeiten selbst in der Hand halten kann: Er hat den Weg freigegeben für die nächste Künstlergeneration – was allerdings nicht bedeuten soll, dass er dem *Arkadaş* ganz den Rücken gekehrt hat. Vielmehr bereitet er nun in Kollaboration 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 Theater* hat sich also auch in dieser Hinsicht zu einem internationalen Theater mit multikultureller Ausrichtung weiterentwickelt.

3.5.2 Wupper-Theater

Ülgen hatte sich am *Arkadaş Theater* zunächst für die künstlerischen und Şahin für die organisatorischen und bürokratischen Belange verantwortlich gezeichnet. Als Şahin sich immer mehr in Ülgens Bereiche einzumischen begann, kam es zwischen beiden zum Zerwürfnis. Ülgen kehrte darauf mit einigen ähnlich Denkenden dem *Arkadaş* den Rücken und gründete mit ihnen 1991 ein eigenes Theater mit Sitz im nahegelegenen Wuppertal (vgl. Ülgen, persönliches Interview 2002). Obwohl drei der vier Gründer türkischer Herkunft waren – neben Ülgen waren dies die Schauspieler Lilay und Vedat Erincin sowie, die Bühnen- und Kostümbildnerin Barbara Krott als einzige Deutsche – hatte das *Wupper-Theater* von Beginn an eine stark multikulturelle Ausrichtung. Wie aus der Eigen Darstellung der Gruppe hervorgeht, versteht sie sich als ein »interkulturelles Theater mit türkischen Wurzeln«; aufgeführt werden überwiegend Theaterstücke aus der »Schnittstelle Vorderer Orient/Mitteleuropa« (offizielle Webseite).

Das *Wupper-Theater* besitzt bis heute keine eigene Bühne, hat jedoch verschiedene Stammspielstätten in Wuppertal und geht ansonsten besonders im westdeutschen Raum auf Tournee. In seinen ersten Jahren erhielt das Projekt kaum Fördergelder und konnte sich lange nicht einmal einen festen Proberaum leisten; nachdem sich die Gruppe aber ab Mitte der 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, etwa 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 20 Produktionen, darunter acht Kinderstücke, welche, fast ausnahmslos von den Gruppenmitgliedern selbst verfasst, zu meist zweisprachig sind und (nach Muster der besprochenen Ülgen-Stücke) eine starke transkulturelle Komponente beinhalten. Laut Krott habe sich über die Jahre im Bereich der Kinderstücke konzeptuell wenig verändert; was damals beim Publikum ankam, finde auch heute noch Gefallen. So stand etwa Ülgen »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 das Publikum hier im Laufe der Zeit gewandelt habe: »Die zweite und die dritte Generation sprechen 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 bespreche in der Folge zunächst Ülgen's Kinderstück unter dem Aspekt der Inszenierung eines interkulturellen Monologs und vermittele danach abschließend einen kurzen Überblick der bislang am *Wupper-Theater* gespielten Stücke für ein erwachsenes Publikum.

»Der Wolf, die Lämmer und die Geißlein« erzählt in Anlehnung an das Märchen »Der Wolf und die sieben Geißlein« sowie an sein türkisches Pendant »Ayşe Fatma Kuzular« die Geschichte der deutschen Familie Geiß und der türkischen Familie Schaf, die am Rande einer Großstadt als Nachbarn leben, »sich wegen sprachlicher Probleme jedoch nicht gut verständigen können«. (Zit. aus der Beschreibung vom Oktober 2002)⁷¹ Damit ist die übergreifende Thematik des Theaterstückes bereits angesprochen: Es geht darum, einander verstehen zu lernen – ein Prozess, der in dem Stück auf thematischer und sprachlicher (und dazu auch 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. Ülgen's Drama ist Lehrtheater im Brecht'schen Sinne: So wie sich dieser »lustvolles Lernen« auf der Bühne vorstellt, verbindet das Stück meisterhaft Lehre mit Vergnügen; denn nur, wenn es seinen Zuschauer vergnügt, kann nach Brecht Lehrtheater einen Lernprozess in Gang setzen.⁷²

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

71 Damals kam das Stück im Rahmen des *Diyalog TheaterFestes* in Berlin unter Ülgen's Regie zur Aufführung. Das Infoschreiben der Gruppe für Schulen etc. bringt die Thematik 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.«

72 Vgl. hierzu meine Ausführungen zu Brecht in Kapitel 2.2.3.

Wolf versucht daraufhin wiederholt, die Kinder zu übertölpeln; als es ihm schließlich gelingt, verschlingt er sie. Die Mutter kehrt wieder, findet den vollgefressenen Bösewicht schlafend vor, schneidet ihm den Bauch auf und legt ihm statt 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. Dabei vollzieht sich keine simple Überführung, sondern eine Verdopplung mit leichten, doch deutlichen Abwandlungen: Zur Geiß gesellt sich ein Schaf, beide blöken bezaubernd aber beständig aneinander vorbei. Der Wolf als die äußere Bedrohung beherrscht hingegen beide Sprachen und springt 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?⁷³

Es fällt auf, dass der Wolf hier die Verschiedenheit zwischen Geiß und Schaf auf sprachlicher 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 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, voneinander getrennt durch einen breiten Vorhang, aus dem der Wolf hervorspringt und hinter dem er auch wieder verschwindet. Während so anfangs alle Kommunikationsansätze 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 gleichsam 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 ans Publikum, sich stets vor solchen Bösewichten in Acht zu nehmen.

Anders als etwa Yekta Armans »Kapitän Sindbad« integriert und aktiviert Ülgen's 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 seiner Kenntnis der 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 durchweg so eingeführt, dass die Kinder

73 Ülgen's Stück liegt als unveröffentlichtes Bühnenmanuskript ohne Seitenangabe vor. Daher beziehe ich mich darauf ohne Quellenverweis. Ich danke Ülgen, der mir das Manuskript zur Verfügung stellte.

mehr und schneller verstehen als die Charaktere auf der Bühne. So werden sie zu Dolmetschern zwischen Schafen und Geißlein und zu eifrigen Mitstreitern gegen den Wolf. Dass die Lehre bei allem Spaß und Vergnügen nicht zu kurz kommt, dafür sorgen Verfremdungseffekte, so etwa eine Rahmenhandlung, in 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 Akteuren 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«, 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 allgemein – 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 entwickeltes kabarettistisches Gastarbeiterprogramm unter dem Titel »Über die Kunst, ein gutes Zigarettenbörek zu machen« zur Aufführung. Es folgten Stücke aus unterschiedlichen Kulturkontexten, von denen einige besonders erwähnenswerte Projekte kurz vorgestellt seien:

1995 kam es unter Ülgens Regie zur deutschen Uraufführung von Hanif Kureishis »Borderline« (Über Grenzen, 1981). Kureishi, Sohn einer Engländerin und eines Pakistani, setzt sich hier wie in seinem späteren Erfolgsstück »My Beautiful Laundrette« aus dem Jahr 1985 mit dem Dilemma indisch-pakistanischer Einwanderer in England auseinander. Das Stück, das Konflikte zwischen Einwanderern und Einheimischen zeigt, 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 Kollaboration mit Doğan Soymer verfasst hatte und nun auf die kleineren Dimensionen des *Wupper-Theaters* umschrieb. In Anlehnung an Brechts »Mutter Courage und ihre Kinder« (1939) erzählt diese episch-dramatische Gastarbeiter-Ballade die Geschichte einer türkischen Mutter, die mit ihren zwei Kindern nach Deutschland kommt, hier verschiedenen Fährnissen ausgesetzt ist und schließlich nach dem Verlust ihrer Kinder einsam zurückbleibt.

1998 hatte mit Güngör Dilmens »Canlı Maymun Lokantası« (Das lebendige Affen Restaurant), ein Stück über ein amerikanisches Ehepaar, das seine Flitterwochen in Hongkong verbringt, im Wuppertaler Restaurant *Bosporus* Premiere. Als das Paar in einem Restaurant die lokale Spezialität Affenhirn bestellt, der Affe aber entläuft, bietet sich ein armer chinesischer Poet, Vater von 18 Kindern, für eine entsprechende Bezahlung selbst als Ersatz an. Dilmens Stück thematisiert die menschenverachtende Konfrontation zwischen verschiedenen Kulturen der ›Ersten‹ und ›Dritten‹ 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 gleichen 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 14-jähriges 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 der Beschreibungen dürfte aus dieser Liste ersichtlich sein, wie vielfältig das *Wupper-Theaters* sein Programm über die Jahre gestaltete. Während die Kinderstücke stets gut besucht waren, bargen die Erwachsenenstücke jedoch oft 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 (vgl. Wupper-Theater, offizielle Webseite).

3.5.3 Theater Ulüm

Ein außergewöhnliches Projekt entstand Ende der 1990er 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.« (Persönliches Interview 2003) Zumindest der künstlerische Erfolg gibt den Beteiligten bislang Recht: Seit seiner 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 später 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 bis heute in aller Munde ist: Der Journalist Heinz Koch, inzwischen einer der Leiter des *Theater Neu-Ulm*, 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 über 30-mal auf Türkisch zur Aufführung gebracht wurde – kam man zusammen, und doch sollten die über 30 Mitglieder über Jahrzehnte hinweg das kulturelle Leben der türkischen Gemeinde Ulms prägen: Immer wieder schlossen sich Teile der Gruppe 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 Kabarettis bei. Einige der einstigen *El-Ele*-Mitglieder waren sogar knapp 20 Jahre später noch an der Gründung des *Theater Ulüm* beteiligt.

Für den damals 15-jährigen 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 Kunstschaffenden 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 10.000 Mark. Durdu dazu: »Wenn ich heute daran denke, dass allein die Lichtanlage 10.000 Mark gekostet hat, ohne Ton, nur das Licht – das war ein Witz!« (persönliches Interview 2003) Unter starker Eigenbeteiligung sowie mit Hilfe öffentlich subventionierter Arbeitsplätze (sogenannter ABM-Stellen), auf die man als gemeinnütziger Verein Anspruch hatte, begannen die Restaurationsarbeiten. Das Resultat dieses Engagements: Das kleine Theaterhaus in der Oberen Donaubastion mit 92 Sitzplätzen macht das *Theater Ulüm* zum einzigen türkischen Theater in Süddeutschland mit eigener Spielstätte.

Daneben gelangen Durdu schon 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 eigens für sie geschriebene Originalstücke 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.« (Persönliches Interview 2003) Gemäß der von ihnen selbst vorgenommenen Klassifizierung können die Projekte der

Ulmer damit 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 Migranten-Kabarett, da hier wie dort der aktuelle Zeitbezug, eine satirische Behandlung von Alltagsproblemen (vorrangig von 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 und sie eher versöhnlich-humorvoll als attackierend ist – ein Merkmal, das freilich auch manche Migranten-Kabarets kennzeichnet, wie ich in Kapitel 4 weiter ausführen 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 (ebd.) und nennt damit weitere Bezüge zu *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 schließlich 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 Ülüm, offizielle Webseite). Die einzelnen Teile beschreiben auf humorvolle Weise Konflikte innerhalb der Familie und vor allem mit dem deutschen Umfeld.

Der erste Teil der Familienchronik porträtiert die Zerrissenheit des Ehepaars Daş, das seit einem Vierteljahrhundert in der BRD 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 Deutschkennt-

nisse 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.⁷⁴

Memets Selbstwertgefühl und sein selbstbewusstes Auftreten weist das Stück als ein Produkt der neunziger Jahre aus und steht im Kontrast zu Gastarbeiterporträtiertungen früherer Jahrzehnte, wie etwa in Pazarkayas »Ohne Bahnhof« (1966) und in Özdamars »Karagöz in Alamania« (1982). Zugleich grenzt jedoch dieser Monolog das Stück durch seinen ernsten Ton auch von rein kabarettistischen Darstellungen ab.

Im zweiten Teil (»Memet Daş Vatandaş«) befindet sich die Familie nun im Besitz jenes Papiers, das Migranten zumindest formal zu deutschen Staatsbürgern macht: »Familie, das nix mehr Türken, sondern Deutschen!« 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.⁷⁵ 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 diesmal 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«. ⁷⁶ Anscheinend hat sich Memet nun in Deutschland eingefunden; selbst die leidige Leitkulturdebatte vermag es nicht mehr, ihn zu irritieren: In seinem

74 Engins Stücke liegen in unveröffentlichten Bühnenmanuskripten vor. Ich zitiere nach Informationsmaterialien des *Theater Ulüm*, die neben kurzen Stückbeschreibungen z.T. auch Textauszüge beinhalten, und werde sie in der Folge im Text nicht weiter kennzeichnen. Ich danke Akif Durdu, der mir diese Materialien zur Verfügung stellte.

75 Diese Beschreibung erinnert sehr an Şinasi Dikmens Protagonist und Bühnencharakter. Vergleiche hierzu meine Ausführungen in Kapitel 4.2 und 4.3.

76 *Danış* bedeutet »Beratung«. In den 1960er 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, welche größtenteils aus Türken bestand, die schon besser Deutsch sprachen. Neuankömmlinge 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 hilfreichen Erläuterungen.

türkischen Café gehe es ebenso wenig um solche Fragen wie an seinem Arbeitsplatz in der Fabrik. Daher habe er weder mit Leitkultur noch mit Kultur selbst Probleme. 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. Zuletzt 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, »Hälfte«). Gerade dieses Stück steht meines Erachtens thematisch in großer Nähe zum Migrant-Kabarett etwa eines Şinasi Dikmens.

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 nähergebracht 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 90 Prozent aus Zuschauern türkischer Herkunft, doch seien stets auch Deutsche vertreten. Diese würden 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! (Persönliches Interview 2003)

Die Stücke sind hauptsächlich in türkischer Sprache gehalten, doch gibt es stets auch Passagen in »herrlichem zweisprachigem Kauderwelsch« (Linsenmann, »Hälfte«). Teil 1 und 3 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«, so der Kommentar in einem lokalen Blatt (»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.« (Hofmann)

Alle eingangs genannten Stücke stehen auf dem aktuellen Spielplan der Gruppe (Stand Mai 2004). Jährlich finden so bis zu 100 Aufführungen statt, davon etwa 80 bei Tournée in deutschen Städten und etwa 20 auf eigener Bühne. Die Gruppe erhält geringe Förderungen von Stadt und Land, doch in der Hauptsache finanziert sie sich nach wie vor selbst, was allerdings eine rechte Sisyphus-Arbeit darstellt. Einige Schlagzeilen der *Südwest-Presse* aus dem Jahr 2001 verdeutlichen die Schwierigkeiten der Ulmer Truppe:

»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«. ⁷⁷ Die finanzielle Schieflage 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 nicht drastisch geändert; trotzdem hofft Durdu 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 (vgl. persönliches Interview 2003). 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.

3.5.4 Theater das bewegt

Wie die beschriebenen Projekte bezeugen, haben sich ebenso wie in Berlin auch in anderen deutschen Städten türkische Theatergruppen von Rang herausgebildet. Die Liste ließe sich noch um eine Reihe beachtlicher Projekte ergänzen, darunter das Münchner *Tiyatro Nokta*, das *Theater Tüyo* aus Esslingen (das im März 2000 eine Dramatisierung von Osman Engins satirischem Roman *Kanaken-Ghandi* uraufführte) sowie das kabarettistische Quartett *Theater Türkis* aus Köln, um nur einige wenige zu nennen. Im Rahmen dieser Arbeit soll es 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 15 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, welches 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.

77 Ich benutze für diese Zusammenstellung Kopien von Artikeln, die mir Akif Durdu zur Verfügung stellte.

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 Fıstık, der neben der Regie auch die Rolle des Karagöz übernahm, in einem Interview gegen Ende der 1980er 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 beiden Protagonisten, wobei in der Originalbesetzung eine zusätzliche Spannung dadurch entstand, dass Hacivat (wie in Özdamars Karagöz-Stück) 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 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 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 er 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 Fıstık darüber hinaus auch eine Sommerakademie in der Türkei; und 1997 zog er schließlich in die Eifel und eröffnete dort das *Mimen & Clown-Zentrum Wellemschhof*, wo er seither auch eine Bühne unterhält, auf der monatliche Pantomime-Abende stattfinden.⁷⁸

3.6 Theater als Schauplatz der Kulturen

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

78 Diese Angaben stützen sich auf Informationsbroschüren, die mir Mehmet Fıstık zusandte.

halten, dass grundlegende Entwicklungen und Tendenzen der Berliner Szene im Großen und Ganzen auch für diese Gruppen kennzeichnend sind. Insbesondere ist hier auf die zunehmende sprachliche wie thematische Hinwendung zum deutschen Kontext ab Ende der 1980er Jahre sowie auf die Öffnung zu transkulturell ausgerichteten Projekten vor allem ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre zu verweisen. Das *Arkadaş Theater* nahm innerhalb dieses Abschnitts einen Schwerpunkt ein, da es als bedeutendstes privat geleitetes türkisches Theater in der BRD gelten kann. Seine Entwicklung weist, wie ich gezeigt habe, Ähnlichkeiten mit der des *Tiyatroms* auf; allerdings unterscheiden sich beide Projekte schon dadurch, dass das *Arkadaş Theater* den Wandel zur multikulturellen Bühne besonders ab 1997 mit größerer Zielstrebigkeit verfolgte. Trotzdem sah sich auch dieses Theater oft der Kritik ausgesetzt: Wie seinem Berliner Gegenüber wurde auch ihm ein zu starker Schwerpunkt auf folkloristischen Stücken in türkischer Sprache vorgeworfen.

In diesem Zusammenhang ist die Frage angebracht, ob türkisches »Migranten-Theater« in Deutschland (wenn dieser Begriff heute überhaupt noch Aussagekraft besitzt) tatsächlich ständig aktuelle, sozialkritische, auf die Lebensrealität der BRD bezogene Stücke in deutscher Sprache inszenieren muss. Meines Erachtens sollte es auch 40 Jahre nach den ersten Theaterprojekten türkischer Migranten noch einen Platz geben für die Präsentation der in der Türkei beheimateten Theatertraditionen, und dies durchaus auch in türkischer Sprache. Die Frage des Publikums ist hier insofern wichtig, 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 künstlerische Belange in den Hintergrund drängen, wie dies in der Vergangenheit in einzelnen Fällen geschah. Dann können sich, wie viele der beschriebenen Projekte bezeugen, die unterschiedlichen kulturellen Kontexte und Tradition gegenseitig befruchten und zur Vielfalt des Theaterangebots in der BRD beisteuern.

Damit dies in einem breiteren Rahmen als bisher geschehen kann, 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 Einzelfälle von Kooperationsbereitschaft zu verzeichnen. Yüksel 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.« (Persönliches Interview 2003) Diese Aussage lässt sich gerade an Pazarkayas eigener Person gut verdeutlichen: Obwohl dieser international anerkannte Dramatiker, dessen Stücke von türkischen Staatstheatern inszeniert und auf Tournee sogar bis nach Deutschland gebracht werden, bereits seit über 45 Jahren in der BRD heimisch ist, wurde er nie von einem deutschen Theater eingeladen, ein Stück für eine Inszenierung beizutragen. Und das gilt für die meisten anderen türkischstämmigen Künstler ebenso, mit Ausnahme höchstens von Renan Demirkan, Emine Sevgi Özdamar und Feridun 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 Mög-

lichkeit, 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 Hausdramaturg angestellt. Diese Künstler stellen jedoch Ausnahmefälle dar; zudem haben sie auch nur wenig mit der türkischen Theaterszene in Deutschland zu schaffen.

Die »institutionelle Beständigkeit« des türkischen Theaters in Deutschland, die Aras Ören schon 1981 beschwor (»Auf der Suche«, S. 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 Schattendasein 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 Jahrzehnten 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.

3.6.1 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 Gruppen können davon freilich nicht profitieren, da es dieser Bühne nicht um die Integration einheimischer Migrantengruppen 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 einen Platz in dieser Studie einräume und es als ein exemplarisches Modell präsentiere, begründet sich damit, dass einer seiner Schwerpunkte die Kooperation mit dem Türkischen Staatstheater darstellt. Dank seiner faszinierenden Projekte hat diese Zusammenarbeit über die Jahre enorm zum Verständnis und kulturellen Austausch zwischen Deutschland und der Türkei beigetragen. So nennt die türkische Theaterwissenschaftlerin Zehra Ipşiroğlu das *Theater an der Ruhr* auch ganz zu Recht »eine positive Ausnahme« im ansonsten miserablen Kulturaustausch zwischen beiden Staaten (S. 82).

Im Jahr 1980 gründete der Italiener Roberto Ciulli, der bereits seit Mitte der sechziger Jahre als Regisseur und Leiter verschiedener deutscher Theater unter anderem in Göttingen und Köln auf sich aufmerksam gemacht hatte, gemeinsam mit dem deutschen 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.⁷⁹

Von Beginn an war das Theater dem Gedanken der Förderung kultureller Identitäten und der internationalen Kooperation verpflichtet. Aus dieser Arbeit entwickelte sich nach und nach der Plan, das *Theater an der Ruhr* in »eine transnational, mehrsprachige Theaterinstitution« zu überführen. Im Jahr 2000 hatte es weltweit bereits in 25 Ländern und rund 160 Städten gastiert und über 50 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.

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 S. 84) Dass türkische Migranten inzwischen in der BRD 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 filtriert 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 S. 9)

Man mag mit Ciullis Beschreibung des türkischen Theaters in der BRD übereinstimmen oder nicht, doch es war wohl vor allem die Verschiedenheit der Theatersysteme, die ihn als Künstler faszinierte, und er wollte den spezifischen Beitrag, den das türkische Theater seiner Ansicht nach für das europäische Theater leisten konnte, so »ursprünglich« und unvermischt wie möglich präsentieren. Darüber hinaus war ihm auch daran gelegen, das Theater als Bestandteil der zeitgenössischen Kultur jenes Landes ins Blickfeld deutscher Rezensenten zu rücken. Ciulli dazu: »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?« (Ebd. S. 10) Ciulli wollte, so eine Kritikerin, »das türkische Theater als modernes europäisches Theater bekannt machen und der subtil fremdenfeindlichen Ausgrenzung der

79 Meine Ausführungen zum *Theater an der Ruhr* stützen sich, soweit nicht anders gekennzeichnet, auf Materialien und Broschüren, die mir das Theater im April 2003 zusandte; diese beinhalten Angaben zu seiner Geschichte, Stückbeschreibungen und eine Pressespiegel-Auswahl. Daneben sei auf die detaillierte Theater-Webseite verwiesen.

orientalischen Kultur entgegenwirken« (Morgenrath S. 85). Daneben ging es Ciulli nach eigener Aussage aber auch darum, durch das Projekt das Theater in der Türkei selbst 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.« (Ciulli S. 10)

Im März 1987 reiste das *Theater an der Ruhr* mit Unterstützung des Goethe-Instituts 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 7. bis zum 16. 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 eine Reihe privater Organisationen (vgl. *Dergi* S. 12). Das Stück, das der Regisseur Raik Alnıaçık zu diesem Anlass auswählte, war Pazarkayas »Mediha«, eine Übertragung des antiken Medea-Mythos auf die Situation der türkischen Gastarbeiter in der BRD, das bis zu diesem Zeitpunkt in Ankara bereits über 50 erfolgreiche Aufführungen erlebt hatte (vgl. Alnıaçık S. 5).

Für Pazarkaya bedeutete die *Mediha*-Produktion die Rückkehr als Dramatiker nach einer fast 20-jährigen Pause.⁸⁰ 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 aber bekam Alnıaçık, damals Generalintendant des türkischen Staatstheaters, das Stück in die Hände und war so begeistert davon, dass er es sofort ins Programm nahm und die neue *Bühne Şinasi* in Ankara damit eröffnete (vgl. ebd. S. 5). Abgesehen von seiner Publikumswirksamkeit eignete sich das Stück auch thematisch für das Tour-Vorhaben. Alnıaçık betont den Bezug des Stückes zur Situation von Türken in der Türkei wie auch in der BRD:

Das Stück handelt sowohl von der türkischen Gesellschaft als auch von unseren Landsleuten 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. (Ebd. S. 5)

Ein weiterer Grund war gewiss, dass *Mediha* als Adaption von Euripides' *Medea*-Tragödie zum einen deutlich an westliche Theatertraditionen anknüpft, zum anderen aber auch Elemente des türkischen Theaters, so etwa des Dorfdramas, benutzt und so die Viel-

80 Das Stück ist in Pazarkayas eigener deutscher »Rohübersetzung« (so nannte er sie im Vorgespräch zu unserem Interview im Februar 2003) in der Sonderausgabe von *Dergi* abgedruckt (S. 11–34).

schichtigkeit des modernen türkischen Theaters 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. (S. 10)

Euripides' »Medea« gehört bis heute zu den meistgespielten Stücken der Antike. Über die Jahrhunderte entstanden viele Übertragungen, darunter 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 exklusiv in Deutschland 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 BRD, ohne dabei die Geschlechterproblematik, welche auch bei Euripides zentral ist, in den Hintergrund zu drängen.

In Euripides' Drama entsteht die Ausweglosigkeit der Situation Medeas aus ihrer sozialen Position 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 und auch als Fremde: »Was kann einem Menschen in der Fremde noch widerfahren? Was soll mir noch als Frau widerfahren?« (Pazarkaya, »Mediha«, S. 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 Yaşamamas« (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.

Auf offizielle Einladung 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 sogar zum ehrenamtlichen künstlerischen Berater des Türkischen Staatstheaters ernannt. Daneben regte das Seminar auch die Zusammenarbeit weiter an und ermutigte zu Bühnensexperimenten. 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 S. 84).

Den Höhepunkt und vorläufigen Abschluss des außergewöhnlichen Austauschs 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 Beckett'scher Ausweglosigkeit über die völlige Entfremdung zwischen den Menschen, geht der Frage nach, ob im Kontext der Moderne eine vitale Existenz überhaupt noch möglich sei. Ciulli projizierte diese ursprünglich im Chicago des Jahres 1912 angesiedelte Geschichte über den Kampf zweier Männer und den Untergang einer Familie aufs Zusammenleben zwischen Türken und Deutschen. Getragen von einem stark körperbetonten Spiel entfalteten sich vor einem tief-schwarzen, mit Großstadtmüll und Kraftsportgeräten ausgestatteten Raum Endzeitvisionen über Unmoral und den unaufhaltsamen Verfall der Menschheit. Ein zentraler Aspekt dieses Theaterexperiments 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* bemerkte 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.« Ciulli instrumentalisierte demnach Zweisprachigkeit zum einen als Ausdruck fundamentaler Entfremdung; zum anderen verwies die Darstellung von Kommunikationsschwierigkeiten 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 der BRD 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.

3.6.2 Diyalog TheaterFest

Wie bereits früher in diesem Kapitel erwähnt, geht das *Diyalog TheaterFest* auf das im Jahr 1983 gegründete *Berlin Aile Tiyatrosu* zurück, das unter dem Namen *Türkisches Kulturensemble* ab 1995 jährliche Theaterfestivals zu veranstalten begann. Zunächst geschah dies hauptsächlich unter Beteiligung türkischer Ensembles, doch besonders in den letzten Jahren hat sich das *Diyalog TheaterFest* zunehmend zu einem internationalen Migranten-Festival entwickelt. Wie am Namen ersichtlich, will dieses Festival »ein Ort vielfältiger Kommunikation für alle Theater- und Kulturinteressierte« sein (offizielle Webseite). Zum einen soll so 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 TheaterFest* 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.« (Persönliches Interview 2002) Zwar war Yolcu ebenso wie viele andere Berliner Theaterbetreibende türkischer Herkunft in der Vergangenheit zeitweilig mit dem *Tiyatrom* assoziiert, doch inzwischen steht er dem Theater kritisch gegenüber. Er habe gemerkt, dass dessen Konzept »schon veraltet« und »nicht mehr zu Berlin [gehörig]« sei. Dabei richtet sich seine Kritik insbesondere gegen den hohen Stellenwert, den das *Tiyatrom* weiterhin 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 unter vielen Sprachen. Türkisch wird etwa dann gesprochen, wenn das Istanbuler Staatstheater, mit dem Yolcu seit Jahren eng kollaboriert, 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 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. Das ist uns sehr wichtig. (Ebd.)

Da der Auftritt des Türkischen Staatstheaters von Erfolg gekrönt war und es auch im Jahr 2003 zu einer Fortsetzung der Zusammenarbeit kam, darf man zuversichtlich sein, dass sich hier die ersten Schritte hin zur Öffnung einer deutschen Bühne vollzogen haben. Nach Yolcu ist zudem ein zunehmendes Interesse seitens 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 30 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 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.⁸¹

Im Jahr 2001 umfasste das Programmangebot unter anderem das *Şehir Tiyatroları* aus Istanbul mit einem musikalischen Jugendstück mit 46 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*, eine mehrsprachige Bearbeitung des Antigone-Stückes, traditionelles türkisches Schattentheater, dazu Tanzveranstaltungen, Konzerte und Lesungen. Die Besucherzahl lag pro Veranstaltung im Durchschnitt bei ansehnlichen 170 Zuschauern. Im Folgejahr gastierte, wie 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 Konzerte, Lesungen und Dokumentarfilme.

Während das *Diyalog TheaterFest* damit einerseits 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

81 Auf der der offiziellen Webseite des *Diyalog TheaterFests* sind verschiedene Programmhefte mit ausführlichen Beschreibungen einsehbar.

das Festival vom Berliner Kultursenat und dem Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg finanzielle Unterstützung, doch geschieht dies – wie es 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 je nach Herkunft der teilnehmenden Gruppen Vertreter ausländischer Nationen (etwa aus Italien, Spanien, Türkei oder Japan). Und auch das *Ballhaus Naunynstraße* unterstützt *Diyalog* seit Jahren, etwa 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 Lauf dieses Kapitels oft genug Erwähnung. Daher sei hier abschließend exemplarisch für andere Bundesländer ein Blick auf die Förderrichtlinien der Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur geworfen und in Bezug vor allem zum *Diyalog TheaterFest* und dem *Tiyatrom* gesetzt.

3.7 Resümee: Die Berliner Fördermisere

Gemäß einer Eigendarstellung fördert der Berliner Senat seit 1979 kulturelle Aktivitäten von »Mitbürgern ausländischer Herkunft«. ⁸² Bis 1989 kamen im Wesentlichen Vertreter der früheren Anwerbeländer mit einem Schwerpunkt auf türkischen Kulturaktivitäten in den Genuss dieser Förderungsmaßnahmen. Damit ein Beitrag 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 1992 Richtlinien zur Vergabe von Zuschüssen, die den Prozess besser strukturieren und Förderziele klarer definieren sollten. Unter dem Programm »Kulturelle Aktivitäten von Bürgern und Bürgerinnen ausländischer Herkunft« werden seither Projekte gefördert, 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. Dabei sollen vor allem 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. Grund-

82 Ich stütze mich hier und in der Folge auf ein Merkblatt zur Projektförderung 2003 der Berliner Senatsverwaltung, das mir Inge Hildebrandt am 17. Januar 2003 zusandte, und auf ein persönliches Gespräch mit Frau Hildebrandt, das am 20. Januar 2003 im Berliner Kultursenat stattfand.

sätzlich geht es dem Förderungsprogramm sowohl um die Erhaltung der Eigenkultur der Migranten als auch um deren Integration in »das gesamtstädtische kulturelle Leben«.

Wie mir Inge Hildebrandt, ihres Zeichens »Sachbereiterin von Projektförderungen im Bereich der Kulturaktivitäten von Bürgerinnen/Bürgern ausländischer Herkunft« der Berliner Senatsverwaltung, in einem persönlichen Gespräch mitteilte, stellt die Unterstützung des *Tiyatroms*, des einzigen kontinuierlich geförderten Migranten-Theaters Deutschlands, hier einen Schwerpunkt dar und nimmt gleichzeitig auch eine Sonderstellung ein. Es handle sich dabei um eine institutionelle Förderung, basierend auf einer politischen Entscheidung aus den frühen 1980er Jahren. Damals wäre auf Antrag entschieden worden, dass die türkische Gemeinde eine eigene Theaterspielstätte erhalten sollte. Verwirklicht werden konnte dieses Projekt, da dem Kultursenat damals größere Finanzmittel zur Verfügung gestanden hätten. Die Bedeutung des *Tiyatroms* liegt Hildebrandts Einschätzung nach heute vor allem im Bereich der Jugendarbeit. Zugleich räumte sie aber ein, dass es 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; im Augenblick läge allerdings noch einiges im Argen. Hildebrandt verwies hier auf die gereizte Atmosphäre innerhalb der türkischen Künstlergemeinde, die sich übermäßig von Animositäten treiben ließe. Ein interner Dialog sei daher so gut wie unmöglich geworden, Versuche endeten für gewöhnlich im Eklat. In diesem Kontext wies sie die Kritik verschiedener türkisch-deutscher Künstler zurück, dass 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 falschen Voraussetzungen aus, da die Mittel zur Förderung des *Tiyatroms* an dieses spezifische Projekt gebunden seien: Fiele diese 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 Vielfalt verstanden, zu der sie mit ihren Kunstprodukten beitragen können. Am Beispiel des *Diyalog TheaterFestes* wird jedoch deutlich, wie eine grundsätzlich begrüßte Öffnung von Migrantenprojekten trotzdem bürokratische Probleme bezüglich der institutionellen Förderung hervorrufen kann. Gerade im Hinblick auf solch 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 trotz allem zur Schau gestellten guten Willen eine wirkliche Modernisierung der Förderrichtlinien weiterhin nicht erfolgt ist. So ist es nicht verwunderlich, wenn auch Sappelt noch im Jahr 2000 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. (S. 283)

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

Diese Betrachtung der deutschen Fördermisere migrantischer Kunst schließt den Kreis, den ich am Anfang dieses Kapitels mit Pazarkayas Replik auf Stenzaly begann. 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 vor allem in Kapitel 2 darstellte, gerade im Bereich des modernen Theaters kein strikter Gegensatz von türkischen und deutschen Theaterformen 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 traditionellen Osmanenbildes einer kulturlosen Kriegernation oder in Form des zeitgenössischen Bildes eines ebenso kulturlosen Gastarbeiters, die ich in Kapitel 1 vorstellte.

Generalisieren lässt sich also nicht, wohl aber sind bezüglich der Situation des türkisch-deutschen Theaters folgende zwei Tendenzen erkennbar: (a) Es hat sich im Lauf der Zeit dem deutschen Kulturkontext zunehmend geöffnet; eine vergleichbare Entwicklung ist auf deutscher Seite nur sehr bedingt zu verzeichnen. (b) Wegen der unzureichend erfolgten Institutionalisierung findet türkisch-deutsches Theater bis heute überwiegend in der freien Szene (Off-Szene) statt, und auch hier nur in einer Schatten- oder Randzone. 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 an der Zeit, dass dies auch von der deutschen

Öffentlichkeit in einem größeren Rahmen wahrgenommen und von den deutschen Institutionen (Kulturämtern und Theater) konsequenter gefördert würde.

4. Die Geschichte des türkisch-deutschen Kabarett 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. (Yüksel Pazarkaya)¹

4.1 Einleitung: Themen und Entwicklungen

Das Kabarett nimmt, wie bereits erwähnt, 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. Teils aus diesem Grund, daneben aber auch wegen seiner intensiven Bezugnahme aufs aktuelle Zeitgeschehen in der Bundesrepublik, fand das türkisch-deutsche Kabarett einen weit 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

¹ In seinem Artikel »Zwei Länder im Herzen – Türkische, deutsche oder deutschtürkische Kultur?« aus dem Jahr 1999 (S. 77).

erkennen; außerdem besitzt Minoritätskunst im Allgemeinen oft eine politische Komponente, indem sie etwa zur Situation der Minderheiten Stellung bezieht, und auch dadurch, dass sie sich innerhalb der Kunstszene der Mehrheitsgesellschaft zu behaupten versucht.² Dies mag erklären, warum türkisch-deutsches Theater gerade in jenen Fällen, da es auf die soziale Situation von Türken in Deutschland Bezug nimmt (wie es etwa das *Theater Ulüm tut*), mitunter kabarettistische Züge trägt.

Während frühe türkische Theaterprojekte in Deutschland bereits in den 1960er Jahren entstanden, datieren die Anfänge des türkisch-deutschen Kabarett gerade einmal 20 Jahre zurück. Seine Entwicklung ist bis heute eng mit seinen beiden Gründervätern verbunden: 1985 starteten Şinasi Dikmen und Muhsin Omurca mit dem legendären *Kabarett Knobi-Bonbon* (kurz: *Knobis*) das erste Migranten-Kabarett der BRD und tourten im Anschluss zwölf Jahre lang mit enormem Erfolg durch ganz Deutschland, bis sich ihre Wege schließlich im Jahr 1997 trennten. Seither haben sich die beiden Künstler als Solisten einen Namen gemacht, und Dikmen betreibt darüber hinaus in Frankfurt a.M. mit dem *Kabarett Änderungsschneiderei* (kurz: *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 Bundesrepublik kaum Präsenz besaßen, einen Platz in der deutschen Kulturszene zu erobern, sondern sie ebneten durch ihre ›Pionierarbeit‹ auch vielen anderen Kabarettisten türkischer Herkunft den Weg auf die Kleinkunsthöhne. Besonders seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre floriert eine türkisch-deutsche Kabarett-/Comedy-Szene mit Medienstars wie Serdar Somuncu, Django Asül, Kaya Yanar und Bülent Ceylan – eine Entwicklung, die ohne Dikmen und Omurca unvorstellbar gewesen wäre.

Bereits im Debütprogramm des *Knobis* – 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 dabei um die Koexistenz von Türken und Deutschen, um wechselseitige Stereotypisierungen, um gesellschaftliche Diskriminierung und um Probleme der Integration. Ebenfalls schon angelegt war die kritische Auseinandersetzung mit kulturell fixierten Geschlechterbildern: In den 1990er 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

2 Vgl. hierzu Gilles Deleuze und Felix Guattari, die in ihrer Einleitung zu *Kafka. Für eine kleine Literatur* (1975) im Bereich der Literatur ausführen, dass ein politischer Charakter allgemein kennzeichnend für Minoritäten-Kunst ist. Eine »kleine Literatur« ist für sie die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient. Solch eine Literatur ist v.a. charakterisiert durch ihre »Deterritorialisierung«, d.h., durch eine Bewegung vom Zentrum weg an die Ränder. Anwendung auf die Werke türkisch-deutscher Autoren finden Deleuze/Guattaris Theorien etwa in Teraokas »Gastarbeiterliteratur: The Other Speaks Back« (1987) und in Şeyhans *Writing Outside the Nation* (2001, bes. S. 23–30).

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 seitens einiger Kabarettisten türkischer Herkunft die Tendenz bemerkbar, 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 Neo-nazi-Gegenwart auseinandersetzen. Dieser gewagte Vorstoß in innerdeutsche Themen und Fragestellungen, der im Bereich der Literatur bei Autoren wie Feridun Zaimoğlu und insbesondere Zafer Şenocak Parallelen findet, stellt eine neue Phase in der Entwicklung des türkisch-deutschen Kabarets dar.

Bevor ich mich den Projekten, Gruppen und Künstlern selbst zuwende, seien vorab einige Hintergründe und grundlegende Entwicklungen des türkisch-deutschen Kabarets skizziert. Im Allgemeinen ist festzustellen, dass sich kabarettistische Veranstaltungen türkischstämmiger Künstler fast ausnahmslos an der deutschen Form des politisch-satirischen Kabarets orientieren. Wie in Kapitel 2 erwähnt, besitzt die Türkei keine eigene nationale Kabarett-Tradition; die ersten Kabarets entstanden dort erst Ende der 1960er Jahren nach deutschem Vorbild. Als primärer Bezugspunkt des Kabarets türkischstämmiger Migranten ist hier daher ein Abriss der deutschen Kabarettgeschichte angebracht.

Die Anfänge des deutschen Kabarets reichen bis ganz zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurück.³ Inspiriert durch das Pariser *Chat noir* entstand ab 1901 vor allem in Berlin und München eine vielfältige Szene, die literarisches Kabarett ebenso wie Variété-Shows umfasste und zur Weimarer Zeit zu großem Formenreichtum erblühte. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten kam es zu strenger 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 S. 88ff.).

Nach dem Weltkrieg startete das deutsche Kabarett einen energischen Neuanfang. Die Besatzungsmächte befürworteten ausdrücklich »die Eröffnung neuer Kabarets, im Sinne einer demokratischen Selbstbetätigung der Deutschen«, wenn auch zunächst nur unter Überwachung von Theater-Kontroll-Offizieren (Hippen S. 33). 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, al-

3 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 v.a. auf drei Textquellen, auf die ich an dieser Stelle weiterführend verweisen möchte: der von 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. v.a. Peter Jelavichs Artikel »Satire under Socialism« (2000).

so 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 1960er Jahren drängte im Kabarett eine neue, gesellschaftskritische Generation an die Front, und viele 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 S. 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 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 bleiben sollte.

Dem Politikabarett der sechziger Jahre ging aber schon beim Wechsel ins nächste Jahrzehnt 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 (vgl. Hippen S. 42). Der Zeitgeist der siebziger Jahre forderte es eher amüsant als kritisch, dabei durchaus mit einer schrillen Note: Ulk vermischte sich mit Politik (oder ersetzte diese komplett) und sorgte 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 Kabarets. Da Türken in der Bundesrepublik aber auch knapp 25 Jahre nach Abschluss des Arbeitsabkommens noch soziale Außenseiter ohne politische Stimme waren, fanden bei ihnen zuerst nur politisch-satirische Formen des Kabarets Zuspuch.

Ab Anfang der 1990er 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 anspruchsvolles Politikabarett immer mehr in den Hintergrund drängte (vgl. Thomann und 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 Jahre erfasste diese Tendenz auch das türkisch-deutsche Kabarett. Nachdem bereits zuvor einige deutschstämmige 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 langsam nachzulassen, was teils mit der angespannten Weltlage (Kriege, Terroranschläge etc.), daneben aber auch mit der immer problematischeren ökonomischen Situation in der BRD zusammenhängen mag.

Folgende das Kabarett kennzeichnende Merkmale lassen sich festhalten: Im Kabarett treten für gewöhnlich ins Klischeehafte überzeichnete Typen (anstelle ›runder‹ Charak-

tere) auf, und es besitzt in der Regel keine geschlossene künstlerische Form. Statt einer durchgehenden Handlung bietet es eine Abfolge von Sketchen, die meist nur durch einzelne Motive oder auch – doch selbst dies ist nicht zwingend – durch ein übergreifendes Thema miteinander verbunden sind. Folglich kennt das Kabarett keine Entwicklungen wie das herkömmliche Theater, sondern nur Situationshöhepunkte. Kabarett stellt in diesem Sinne kein Ganzes, sondern einzelne Teile dar; es ist gleichsam ein Provisorium und setzt eine interpretatorische 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 etwa im Fall des Epischen Theaters, eine aktive Zuschauerhaltung einfordert. Der Brecht'sche Verfremdungseffekt findet sich auch auf der Kabarettbühne allenthalben, wird hier jedoch vorwiegend als Mittel der Belustigung eingesetzt (vgl. Hippen S. 167 und S. 189).

Die Parallelen zu traditionellen türkischen Theaterformen sind in dieser Übersicht der Merkmale des deutschen Kabarets offenkundig. Wie in Kapitel 2.2 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 beider Genres, was ebenso für die Meddah-Kunst zutrifft, die traditionell oft 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 hier hinzugefügt, dass Şensoys oder Musfik Kenters erwähnte Solo-Auftritte durchaus mit denen Serdar Somuncus vergleichbar sind, welche später in diesem Kapitel besprochen werden. Womöglich besitzt die Türkei einfach deshalb 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 1960er Jahren so leicht in der Türkei Fuß fassen konnte. Und es begründet auch, warum sich gerade das politisch-satirische Kabarett Künstlern türkischer Herkunft förmlich anbot. Auf die konkreten Elemente der türkischen Theatertraditionen in Projekten dieser Künstler werde ich an gegebener Stelle aufmerksam machen und diese am Kapitelende in einer Übersicht zusammenfassen.

Bezüglich allgemeiner Tendenzen des türkisch-deutschen Kabarets ist festzustellen: Lässt man die Ethno-Comedy der letzten Jahre außer Betracht, so veränderte sich die Darstellungsweise des türkischen Migranten-Kabarets über die Jahre nur sehr geringfügig. Wie im politisch-kritischen Kabarett üblich, bedienen sich türkisch-deutschen Kabarettisten der Stilmittel der Satire (wie der Ironie und der klischeehaften Überzeichnung) sowie 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 »in Verschiebungen und Verrückungen – vor allem in Hinblick auf Prozesse der Identitätsbildung« (»Kabarett«, S. 297). Ein weiteres kennzeichnendes

Merkmal des türkisch-deutschen Kabarets ist seine doppelte Schlagrichtung: Einerseits werden Missstände der deutschen Gesellschaft, andererseits jedoch stets auch Schwachstellen türkischer Traditionen unter die Lupe genommen. Es ist unerlässlich für die Künstler, hier ein kritisches Gleichgewicht 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 1990er 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 angesehenen Berufsgruppen und Charaktere mit höherem sozialen Status (wie den Akademiker, den Hausbesitzer, 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 Bühne betreten hat; doch auch die älteren Jahrgänge präsentieren inzwischen ein erweitertes Repertoire an Bühnencharakteren.

Relativ neu ist außerdem die Tendenz, statt einzelner, nur lose miteinander verbundener Sketche (Nummernkabarett) in stärkerem Maße Programme mit durchgehender Handlung zu präsentieren (ProgrammKabarett), was eine weitere Annäherung zum Migranten-Theater zur Folge hat.⁴ 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 im vorherigen Jahrzehnt abgezeichnet hatte.

Der folgende Abschnitt bietet einen chronologischen Abriss der Geschichte des türkisch-deutschen Kabarets anhand zentraler Gruppen und Projekte. Mein Fokus liegt dabei auf Strategien der Selbstpräsentation. Ich untersuche, welcher Türkenbilder und Motive sich die einzelnen Künstler bedienen und wie sie diese je nach 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 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.

4.2 Dikmens frühe Integrations-Satiren

Bereits mehrere Jahre vor der ersten Gruppengründung nimmt die Geschichte des türkisch-deutschen Kabarets ihren Ausgangspunkt im literarischen Bereich, und zwar in der sogenannten Gastarbeiter- oder auch Migranten-Satire. Zweifellos ist hier als zentrale Figur Şinasi Dikmen zu nennen, der sich bereits ab 1979 daran machte, seine Ein-

4 Zur Unterscheidung von Nummern- und Handlungsprogrammen im Kabarett vgl. Hippen S. 140.

drücke 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.⁵ Dennoch ist er insofern von Bedeutung, als seine Werke durchaus einen thematischen Einfluss auf türkisch-deutsche Kabarettprojekte ausgeübt haben mögen. Dafür seien zwei Gründe hervorgehoben:

(a) Anders als Dikmen publiziert Engin regelmäßig bis zum heutigen Tag. 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 Nachfolgegenerationen der türkischen Migranten in Deutschland auseinander. Das Ergebnis ist in etwa mit den Stücken seines Namensvettern Aydin Engin am *Theater Ulüm* vergleichbar (siehe Kapitel 3.5).

Festzuhalten sei hier, dass sowohl Dikmen als auch Engin in der Satire das geeignete Medium sehen, sich mit der Diskriminierung von Ausländern in der BRD auseinanderzusetzen, 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 Kontext eine konsequente Entwicklung dar.

»Kabarett ist szenische Darstellung von Satire. Satire ist die künstlerische Ausformung von Kritik.« Diese Definition des Kabarettisten Werner Schneyder aus dem Jahr 1978 (zit. in Budzinski S. 19) 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 in der Provinz Samsun (Türkei) geboren, zog 1972 nach Ulm, wo er bis Ende der 1980er Jahre als Krankenpfleger tätig war. Ab Ende der siebziger Jahre begann er, Satiren in deutscher Sprache zu verfassen, die er bald darauf in zwei Bänden veröffentlichte: *Wir werden das Knoblauchkind schon schaukeln* (1983) und *Der andere Türke* (1986).⁶ Fast 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 allgemein menschlichen Schwächen in allen literarischen Gattungen zu finden, bezweckt, mit

5 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 kam sein erster Roman *Kanaken-Ghandi* heraus, der inzwischen als Drehbuch verarbeitet wurde. Zuletzt erschien von ihm *Oberkanakengeil* (2001).

6 1995 brachte Dikmen mit *Hurra, ich lebe in Deutschland* Satiren einen weiteren Satireband heraus, in dem er überwiegend alte Texte in Überarbeitung neu auflegte.

Mitteln der aggressiv-ironischen und karikierenden Übertreibung eine verkehrte Welt aufzuzeigen und die Deformation von Mensch und Gesellschaft bloßzustellen (vgl. Arens S. 164f.). Sie handelt aus dem moralischen Anspruch heraus, die Welt verbessern zu wollen (vgl. Butzinski/Hippen S. 344). In Dikmens Fall dient die Satire außerdem auch dazu, ein 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 [...] 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«, S. 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 meist in einem lamentierenden 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.« (»Das erste türkische Kabarett«, S. 117f.) Da in seinen eigenen Texten durchweg ein humoriger 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!« (Persönliches Interview 2002)

Als Schriftsteller (wie auch als Kabarettist) geht es Dikmen darum, durch »eine überspitzte satirische Polarisierung der Fremd- und Eigenbilder« (Arens S. 158) ein Missverhältnis in der Gesellschaft zu demaskieren und alltägliche Sehgewohnheiten durch das Stilmittel der Verfremdung zu erhellen (vgl. Frederking S. 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 Umkippeffekten, er verkehrt Klischees und vertauscht die Rollen. Seine Integrations-Satiren machen sich die im Rezipienten bereits vorhan-

denen 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. (»Narrwort«, S. 105f.)

Dikmens Erzählungen beschreiben Situationen aus dem türkisch-deutschen Alltag, wobei Fragen der Integration, Identität und Diskriminierung im Mittelpunkt stehen. In diesem Sinn können sie 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 gleichzeitig Mechanismen der kulturellen Ausgrenzung. Damit leistet er im Sinne von Homi Bhabha kulturellen Widerstand (vgl. S. 162). Dabei ist es ein besonderes Merkmal seiner Texte, dass sie Kritik nie 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«, S. 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 zu 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« (das heißt dem deutschen Klischeebild entsprechender) Türke 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 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*, S. 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 über alle rationalen Argumentationen erhaben ist. Die Wirkungskraft solcher Festschreibungen ist enorm: Obgleich Dikmens Erzähler in zitierter 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. S. 8) Von existentialistischen Anspielungen 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 oberflächlich-klischeehaften Einschätzungen ergibt man sich zuletzt dem Bild, das sich die Deutschen vom Türken machen, verinnerlicht nach und nach die autoritäre Außen-sicht 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. S. 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. S. 71) Wie schon am scheinbar naiven, tatsächlich aber höchst sarkastischen Ton dieser Zeilen deutlich wird, attackieren Dikmens Texte solche 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 zentral. Jedoch unterscheidet sich die Mehrzahl seiner Erzählerfiguren von der, welcher wir in »Wer ist ein Türke?« begegneten. Für gewöhnlich entspricht Dikmens Erzähler jener Figur in »Der andere Türke«, die 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 selbst wie eine übersteigerte Karikatur des »perfekten« Deutschen wirkt. Dieser Erzähler behauptet stolz, ganz anders als die übrigen Türken in Deutschland zu sein und wiederholt vergnügt Vorurteile gegen seine Landsleute, indem er etwa bestätigt, dass er als Türke nicht logisch sein könne, wie alle Südländer eine überschäumende Fantasie besäße und zu Übertreibungen neige (vgl. *Knoblauchkind*, S. 106f.). Oder aber er schwärmt selbst angesichts widrigster Umstände noch vom deutschen Märchenland, in dem die Arbeit so angenehm und einfach sei, dass sie »sogar von einem klugen Kind« erledigt werden könne (ebd. S. 20). Karl May gilt diesem Erzähler als »der beste Türkekenner unter den deutschen Schriftstellern« (*Der andere Türke*, S. 61); die Episode »Tagesablauf eines Türken«, welche Mays Enkelkindern gewidmet ist, gleicht allerdings weniger einer soziologischen Studie (wie der Titel es vermuten ließe) denn einer Tiersendung. Mit Lust übersteigert Dikmen hier Klischees und Irrkonzeptionen

ins Maßlose, so etwa wenn er seinen Erzähler behaupten lässt, dass Türken zumeist im Kopfstand schliefen (ebd. S. 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. S. 76)

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

Zusammenfassend sei 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 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 teils gänzlich entmenschlicht dargestellt wird. Dies liegt einerseits in einer entwürdigenden Gesetzgebung begründet, andererseits ist aber auch die deutsche Bevölkerung oft 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 all diese Begebenheiten auf einfältig-komische Weise, wobei gerade diese Naivität des Erzählers zu den stärksten Waffen der Dikmen'schen 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, die bei ihm oft durch die häufige Wiederholung derselben Aussage äußert, oder 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*, S. 25) Daneben verwendet der Autor auch mit

Vorliebe völlig absurde, teils ins Grotteske übersteigerte Bilder wie den im Kopfstand schlafenden Türken oder die gejodelte türkische Volksmusik des Dr. Ihsan (vgl. *Der andere Türke*, S. 46). Gerade dieses 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 für das türkisch-deutsche Kabarett wichtig ist.

4.3 Kabarett Knobi-Bonbon: Pioniere des Migranten-Kabarett

Şinasi Dikmens Hinwendung zum Kabarett vollzog sich, wie erwähnt, in den Jahren zwischen seinen zwei Buchpublikationen. Als Fernsehgast in Dieter 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 Schlagkraft seiner Texte überzeugen können. Über das Kabarett hoffte er nun, ein größeres Publikum zu erreichen: »Die visuelle Kunst hat mehr Wirkung als das Lesen.« (»Das erste türkische Kabarett«, S. 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. S. 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 Bundesrepublik. Ebenfalls gegen Mitte der 1980er Jahre formierten sich, wie ich in Kapitel 3 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 forderten 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 das findet Ausdruck in diesen Worten, mit denen sich Dikmen 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.« (Persönliches Interview 2002) Und so gründete er im Jahr 1985 gemeinsam mit dem Karikaturisten Muhsin Omurca und unterstützt vom 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 *Theater Ulm* kennen gelernt, wo er (wie Ülgen an der *Berliner Schaubühne*) für die Türkenrolle in Botho Strauß' »Groß und klein« besetzt worden war. Omurca, 1960 in Bursa (Türkei) geboren, hielt sich seit 1979 in Deutschland auf. Als ihm Anfang

der achtziger Jahre der Durchbruch als Karikaturist gelang,⁷ 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 Hildebrandt hatte 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.« (Ebd.)

Diese Notlösung erwies sich als Volltreffer: Das Publikum war begeistert, und die *Knobis* schwammen daraufhin bis zu ihrer Trennung im Jahr 1997 zwölf Jahre lang auf einer Welle des Erfolges. Es gibt verschiedene Gründe für den in einem solchen Ausmaß kaum zu erwartenden Triumph: Migranten-Kabarett war in Deutschland ein absolutes Novum und stieß quasi in eine Marktlücke hinein. Wie Milde anmerkt, der als Regisseur und künstlerischer Berater wesentlich zum Erfolg des Duos beitrug, besaßen die *Knobis* in einer Zeit zunehmender Gewalttaten gegen Ausländer zudem 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.« (Persönliches Interview 2003) Vor allem aber erklärt sich der Erfolg der beiden Darsteller aus ihrem Auftreten selbst. Denn trotz mangelnder Bühnenerfahrung entwickelten sie sich dank ihres besonderen Gespürs für Satire und Ironie – nicht umsonst war Dikmen Satiriker und Omurca Karikaturist – 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 wichtig: Zum einen war das Projekt anfangs von einer Aura des Ungewohnten und Spektakulären umgeben, was sicher dazu beitrug, dem *Kabarett Knobis-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 bald neben der hohen Qualität der Skripte auch solide schauspielerische Leistungen die Grundlage für den andauernden Erfolg der *Knobis*. Milde bringt auf den Punkt, wie zentral dieser Schritt zum künstlerischen Anspruch war: »Es gibt immer solche Debatten, dass man von der Mitleidsnummer runterkommen müsse, diese Nummer: Geben wir mal den Türken ein Theater, damit sie auch

7 Im Anschluss an einen Ausstellungs-Eklat, als eine seiner Zeichnungen den Zorn des russischen Kulturattachés erregten, hatte *Die Südwestpresse* Omurca die Zusammenarbeit angeboten (vgl. Omurca, persönliches Interview 2003).

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 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 wahres Traumteam: »Sie waren zusammen wie Pat und Patachon – eine wirklich ausgezeichnete Kombination.« (Ebd.) Darstellerisch wie auch visuell ergänzten sich der erfahrene 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 Türken – in ihren Bann. Bereits das erste Programm stellte jene beiden Charaktere vor, die im Lauf der Jahre zum Markenzeichen der *Knobis* werden sollten: der simple, dabei selbstbewusste Straßenkehrer Ahmet und der überintegrierte, Mächtiger-Intellektuelle 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 Intelligenterere, der Witzigere im Spiel. (Ebd.)

In dieser Konstellation klingen durchaus auch Bezüge zum Schattentheater (wie auch zu 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 Kabarets 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 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 aber auch mit subtilen Zuschreibungen, etwa wenn Şinasi feststellt: »Wenn die Deutschen sich unterhalten, reden sie immer aneinander vorbei.«⁸ Dass in diesem geläufigen Klischee Anklänge ans Schattentheater mitschwingen, welche die Deutschen zu typenhaft-leblosen Figuren reduzieren, dürfte freilich kaum ein Zuschauer bemerkt haben. Anders als bei

8 Dikmen: »Vorsicht, frisch integriert!«, abgedruckt in *Der andere Türke*, S. 79–102 (hier S. 89); in der Folge nur mit Seitenzahl zitiert.

Özdamar (siehe Kapitel 3.4), dies sei zuletzt 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 übertriebene Anpassung, beziehungsweise übersteigertes Normenbewusstsein von deutscher wie auch von türkischer Seite. Das deutsche (Miss-)Verständnis von Integration als kultureller Assimilation bot sich förmlich einer satirischen Behandlung an; tatsächlich erhält das türkisch-deutsche Kabarett seine Themen bis zum heutigen Tage fast durchweg von dieser fragwürdigen Perspektive. Wie sich die *Knobis* des Themas annahmen, sei anhand ihres Debüt-Programms »Vorsicht, frisch integriert!« von 1985 kurz erläutert.

Schon die Eingangsszene stellt die beiden Darsteller auf charakteristische Weise vor: Der Straßenkehrer Ahmet ist gerade im Begriff, eine Mittagspause einzulegen, als Şinasi, ein adrett gekleideter Türke mit Reisetasche auf der Bühne erscheint. Ahmet warnt ihn auf Türkisch vor einer herumliegenden Bananenschale, doch Şinasi reagiert darauf mit arroganter Herablassung: »Jetzt ist es schon so weit, dass die Türken einen auf der Straße ansprechen.« Er missachtet die Warnung, rutscht aus, kommt zu Fall und empört sich dann 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!« (S. 79) Doch nicht nur Ahmets Sprachwahl, sondern auch dessen Mahlzeit erregt Şinasis Abscheu. Angeekelt wirft er dessen 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 Dienst der Integration, genauer: der Assimilation an deutsche Gebräuche: Mittels einer Knoblauchs-Entziehungskur soll hier gleichsam ein Türke ganz »nach deutschem Geschmack« entstehen.

Zwar entpuppen sich Ahmet und Şinasi bald schon als entfernte Verwandte, doch ihre Haltungen bezüglich Integration könnten konträrer nicht sein: Während Ahmet mit seiner Identität als türkischer Arbeiter in Deutschland offenbar gut zurechtkommt, 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, den dieser »staatlich noch nicht anerkannte Integrationsexperte« (S. 87) eigener Gnaden mit sich führt, erweist sich als eine Art Arzttasche, ein Instrumentarium im Dienst der kulturellen Gesundheit: »Ich reise mit diesem Integrationskoffer durch Deutschland«, verkündet Şinasi, »und integriere alles, was ich in die Finger bekomme.« (S. 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 vorbeiredet. 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 (S. 94).

Ahmet ist zweifelsohne der tiefsinnigere und kritischere von beiden Charakteren. Er ist es, der das restriktive deutsche Konzept von Integration beanstandet und auf diskriminierende Aspekte 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.« (S. 97) Zuletzt sind alle Mühen Şinasis umsonst, und im Gegenzug gelingt es Ahmet sogar, den Möchtegern-Guru Schritt für Schritt an die unterdrückten türkischen Seiten seines Charakters zurückzuführen. Im Verlauf dieses ›Re-Integrationsprozesses‹ wird Şinasis Tragik offenbar: Trotz seines unbändigen Assimilationswillens und der daraus resultierenden Verleugnung aller türkischer Merkmale und Eigenschaften 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« (S. 84) wiederholt nachstellt. Ironischerweise ist es am Ende Şinasi – und nicht etwa der aufmüpfigere und unangepasstere Ahmet – der ein behördliches Schreiben erhält, welches ihn darüber in Kenntnis setzt, dass seine deutsche Aufenthaltsgenehmigung abgelaufen sei und er das Land auf dem schnellstmöglichen Weg zu verlassen habe.

Hier endet die Szene unvermittelt, und die Darsteller beginnen übergangslos, über ihren Auftritt und über das Publikum zu reflektieren, das sich an dieser Stelle sicher fragen wird, ob all dies noch Teil des Bühnenprogramms ist. »Du, wir sind mit ihnen fertig, aber die bleiben immer noch hier sitzen«, bemerkt Omurca kopfschüttelnd, worauf Dikmen die Zuschauer anfährt: »Was glauben Sie denn? Sie können ja nicht bis in die Ewigkeit hier sitzen.« Omurca fügt genervt hinzu: »Merken Sie denn nicht, dass wir Sie nicht mehr brauchen?« (S. 100) Mit diesen 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 Zitat von Max Frisch, »doch es kamen Menschen.« (S. 101) Zunächst erwägen die zwei Darsteller 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!« (S. 102)

»Vorsicht, frisch integriert!« war ein schlagartiger Erfolg: Es war Dikmen und Omurca gelungen, ein komplett neues Thema auf die deutsche Kabarettbühne zu bringen und das überwiegend deutsche Publikum mit ihrer amüsant-verzerrten Darstellung türkischen Lebens in Deutschland zu begeistern. Dass sie dabei sozialpolitische Problemzonen auf durchaus kritische Weise anschnitten, rechtfertigte schon der kabarettisti-

sche 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!« (Persönliches Interview 2003) 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 120 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 im Jahr 1988 »Putsch in Bonn«, erneut mit den bereits bekannten Bühnenfiguren, an deren Konturen hier weiter gefeilt wurde. Der Journalist und Autor Klaus Budzinski gibt dies in seiner Darstellung der deutschen Kabarettgeschichte wie folgt wieder:

Mit ihrer liebenswürdigen Selbstironie erwarben [Dikmen und Omurca] 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. (S. 160)

Budzinski sollte nicht der einzige Kritiker bleiben, der über die Jahre unter Stichworten wie »liebenswürdig« auf eine relative Zahmheit 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 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. (Persönliches Interview 2003)

In »The Walls« von 1990 gelang dieses Unterfangen. Wie schon 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, offizielle Webseite) Doch auch westdeutsche Antirassismus-Kund-

gebungen bekamen mit Sprüchen wie »Wollt ihr die totale Toleranz?« ihr Fett ab. Terkesidis 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 (vgl. »Kabarett«, S. 296). Und im vierten Programm »Der Beschneider von Ulm« aus dem Jahr 1992 verwandelte kulturelle Schizophrenie einen Türken gar in einen Schrecken erregenden Vorhautkiller.

In einem Interview von 1995 anlässlich des Abschlussprogramms »Best of Knobi-Bonbon« bezeichnet Omurca das Projekt im Rückblick als eine Art Fortsetzungskabarett, in dem die Identitätskrise immer präsent war. Er macht dabei 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) Diese Beschreibung verdeutlicht nicht nur das gewachsene Selbstbewusstsein türkisch-deutscher Künstler in den 1990er 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 einen ›Ausländeranteil‹ von bis zu 35 Prozent aufweisen (von bereits eingebürgerten Migranten und Menschen mit biculturellem Hintergrund ganz abgesehen), überhaupt unter Begriffen wie ›deutsche Identität‹ und ›nationale Kultur‹ zu verstehen?

Die gesamten neunziger Jahre hindurch genoss das *Kabarett Knobi-Bonbon* eine ungläubliche 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. Doch forderte die intensive Zusammenarbeit nach und nach ihren Tribut: Im Laufe von zwölf Jahren und über 1.500 gemeinsamen Aufführungen lebte sich das Duo zunehmend auseinander. Gegen Ende eskalierten die persönlichen Diskrepanzen nicht zuletzt an Fragen der Autorschaft. Obwohl Milde anmerkt, dass nur das erste Programm weitgehend aus Dikmens Feder stammte, man danach aber »nicht mehr auseinanderhalten [konnte], wer beim Schreiben welchen Anteil hatte«, gerieten sich die beiden Kabarettisten über diesen Punkt immer heftiger 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 auseinandergebrochen.« (Persönliches Interview 2003)

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 geändert. Die Zeit war, so Milde, einfach reif für etwas Neues. Doch 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.

4.4 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.⁹ Da die Mehrzahl der Türken in Deutschland weiter 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 eine vitale HipHop-Szene, doch diese existierte, wie ich im Resümee zu dieser Studie erläutern werde, quasi im Untergrund, das heißt weitgehend unbemerkt von der deutschen Mehrheitsgesellschaft.¹⁰ Anders stellte sich das im Bereich des politisch-satirischen Kabarett dar, denn hier stand dank der Vorarbeit der *Knobis* auch Künstlern türkischer Herkunft ein Weg an die deutsche Öffentlichkeit offen. Nursel Köse, einer der zentralen Akteure des türkisch-deutschen Frauenkabarett, beschreibt dies wie folgt:

In diesem Land hat man ja kaum eine Möglichkeit, gehört zu werden. Entweder bist du ein Politiker, oder aber 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. (Persönliches Interview 2003)

So überrascht es auch nicht, dass in den frühen neunziger Jahren zwei weitere türkisch-deutsche Kabarettgruppen entstanden; unerwartet war lediglich 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) »Als in Deutschland lebende ausländische Frauen zweifach kompetent«, konnte man an anderer Stelle lesen (»Tanz der Putzfrauen«).

Eine Verbindungslinie zwischen beiden Projekten bestand durch die Schwestern Nursel und Günay Köse, die zunächst zu den Gründungsmitgliedern des *Putzfrauen-Kabarett* gehörten, das 1990 als Teil des *Arkadaş Theaters* in Köln entstand, und zwei

9 Vgl. meine Ausführungen in Kapitel 3 und insbesondere in 3.5.1 im Kontext der Besprechung des Jalaly-Stückes. In Reaktion auf die Gewaltakte gegen Ausländer und v.a. Türken entstand auch Claus Leggewies und Zafer Şenocaks Band *Deutsche Türken – Türk Almanlar. Das Ende der Geduld – Sabrın sonu* aus dem Jahr 1993.

10 Vgl. hierzu insbesondere die materialreiche Studie von Hannes Loh und Murat Güngör. *Fear of a Kanak Planet – HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap* (2002).

Jahre später in Münster 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 inhaltliche Vorlagen bot. Migrantinnen-Kabarett wurde vor dem Hintergrund des eskalierenden Rechtsradikalismus als »völkerverbindende Therapie« (Programmheft des *Arkadaş Theaters*, 1993) angeboten und von vielen deutschen Organisationen und Bühnen ins Programm aufgenommen. Welch hoher Bedarf in den 1990ern an Migrantinnen-Kabarett herrschte, wird schon daran deutlich, dass zwei türkisch-deutsche Frauenensembles mit ähnlichen Namen und vergleichbaren Themen eine neben der anderen bestehen und beide vor ausverkauften Sälen spielen konnten. Wie auch die Namen der Gruppen andeuten, bedienten sich beide Gruppen als zentralem Bild der Figur der türkischen Putzfrau. Welche Bezüge und Intentionen damit verbunden waren, werde ich im Rahmen meiner ausführlicheren Behandlung der *Bodenkosmetikerinnen* erläutern. Vorab sei aber das *Putzfrauen-Kabarett* vorgestellt, dies allerdings nur in groben Zügen, da sich Charakter und Zielsetzungen beider Projekte in vielerlei Hinsicht ähneln.

4.4.1 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 Mitarbeiter des Theaters zusammen und verfassten eine Reihe von Szenen, von denen viele mit Putzfrauen zu tun hatten (vgl. Şahin, persönliches Interview 2003). 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 aber zu Spannungen innerhalb des Theaters und der Kabarettgruppe, da einige der Beteiligten größere künstlerische Freiräume beanspruchten, als die Theaterleitung ihnen zuzubilligen wollte; 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*.¹¹ 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. (Persönliches Interview 2003)

Für Textmanuskript und Inszenierung zeichnete sich der Schriftsteller und Kabarettist Rainer Hannemann, ein Freund Şinasi Dikmens, verantwortlich. Die Szenen entstanden

11 Wohl mit Bezug auf den Titel des Debütprogramm berichtete die Presse von dem Projekt auch häufig unter dem Namen *Die Türkinnen*. Unter den Beteiligten ist jedoch die Bezeichnung *Putzfrauen-Kabarett* gebräuchlicher. – Meine Darstellungen in diesem Abschnitt stützen sich auf eigene Interviews mit Beteiligten (Şahin, Köse und Konuk).

in Zusammenarbeit mit den Gruppenmitgliedern, deren kulturellen Erfahrungshintergrund der kabarettterfahrene Hannemann verarbeitet und 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 einerseits (»Die Würde des Menschen ist unantastbar, die Würde des Türken unauffindbar.«) und mit dem Patriarchat andererseits (»Türkische Ehepaare sind wunschlos glücklich: Die Ehefrau ist wunschlos, der Mann glücklich.«) ab.¹² Das Debütprogramm »Die Türkinnen kommen« wurde die bis dato 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 folgenden Jahren trug das *Putzfrauen-Kabarett* mit seinen Tournee-Einnahmen wesentlich zum Fortbestand des Kölner Theaters bei (vgl. »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. Nicht willens, ihr Dasein weiterhin als türkische Putzfrauen zu fristen, begeben sich die vier Darstellerinnen kurzerhand auf den »Weg zur seelischen Eindeutschung« (oder »Austürkung«, wie sie es ebenfalls nennen). Um sich jedoch »tief ins wahre Deutschtum versenken« zu können, müssen große Opfer gebracht werden, und zwischen Schrebergarten, Gartenzweig und Trachtenkostüm gibt es bald kein Zurück mehr: »Schwestern, wir haben uns auf dem Weg in die totale Integration schon so weit entseelt, enttückt, entgeistert – für eine Umkehr ist es zu spät.« 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, indem sie fortan etwa gegen Kanaken schimpfen oder die alarmierende Überfremdung der deutschen Gesellschaft beklagen. Zuletzt erwägen sie aber doch, mittels Gentechnologie ein multikulturelles Zwitterwesen zu erschaffen, das 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 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 des anderen (türkisch) gegenüber, was das Gewaltsame und Disruptive des Prozesses deutlicher hervorhebt. Ihre türkische Herkunft ermöglichte wie schon den *Knobis* auch den »Putzfrauen« des *Arkadaş*, Themen anzusprechen, die anderen verwehrt blieben. Kein deutscher Kabarettist hätte beispielsweise von »Brandtürken« sprechen können, ohne dass er der Fremdenfeindlichkeit bezichtigt worden wäre. Dennoch gab es auch für das *Putzfrauen-Kabarett* Grenzen des Sagbaren. Nach

12 Alle Stücke liegen als Bühnenmanuskripte ohne Seitenangaben vor. Ich zitiere aus ihnen in der Folge ohne Verweise.

Lale Konuk wurde Kritik etwa in Fällen laut, wenn Vergleiche zwischen Türken und Juden angestellt wurden (Persönliches Interview 2003). 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 wieder mit einem Best-of-Programm unter dem Titel »Scharfe Rosinen« auf.

4.4.2 Die Bodenkosmetikerinnen

Wie bei den übrigen türkisch-deutschen Kabarettprojekten jener Jahre handelte es sich auch bei den *Bodenkosmetikerinnen* um ein Wanderkabarett ohne feste Bühne.¹³ 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 oft drastischer Überzeichnung karikierten sie alltägliche Charaktere und Situationen mit einem besonderen Fokus auf Ausländer- und vor allem Frauenthememen. 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.« (Persönliches Interview 2003) Ein zentraler Aspekt der Programme war dabei, die Erwartungen des mehrheitlich 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 lose durch eine Rahmenhandlung miteinander verbunden waren. Hier war vor allem 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, so beispielsweise in »»Bodenkosmetikerinnen« fegten Vorurteile beiseite« (*Ahlener Volksblatt* vom 1. September 1992) oder in »Staub aufwirbeln statt unter den Teppich kehren« (*Westfalen-Blatt* vom 11. März 1996). 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 jähes Ende bereitet. Die Arbeiterinnen müssen sich vor ihr militärisch in Reih und Glied werfen und gemeinsam das »Gelöbnis der Frau« oder

13 Dies gilt bis zu einem gewissen Grad auch für das *Putzfrauen-Kabarett* des *Arkadaş Theaters*. Zwar besitzt das Theater eine feste Bühne, doch spielt die Gruppe hauptsächlich auf fremden Bühnen.

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* – aufs Servile und Ausnutzbare und steht damit gleichsam als Symbol für alle ausländischen Frauen in Deutschland und vor allem für Türkinnen, die in der deutschen Vorstellung häufig als ungebildetes, unterdrücktes Opfer ihrer Gesellschaft, Religion oder ihres Ehemannes auftreten. Die Literaturwissenschaftlerin Karin Emine Yeşilada beschreibt in ihrem 1997 erschienenen Aufsatz »Die geschundene Suleika«, wie Autorinnen türkischer Herkunft, während sie Zuschreibungen dieser Art vormals noch oft in eigenen Werken reproduziert hatten, in den neunziger Jahren zunehmend gegen das Bild der unterdrückten (und exotisierten) Türkin ankämpften, indem sie selbstbewusste türkische Frauen als Kontrastfiguren zeichneten. Eben dies war 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 jemals wahrgenommen zu werden.¹⁴ Für die Kabarettistinnen stellte dieses potente Symbol der Unterdrückung 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, Nursel Köse zum Beispiel als Architektin und Serpil 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 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

14 Tatsächlich hatten sich Nursel Köses und Özdamars Wege kurz zuvor erstmals 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 Köse hinter ihrer Rolle in *Anam* stand, da es darin um die Emanzipierung der Protagonistin geht, fühlte sich Özdamar, wie sie mir im Anschluss an die Premiere des Theaterstücks am 28. November 2002 gestand, völlig falsch repräsentiert 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.

Deutschen zugelegt. »Mir ist es egal, ob mein Mann blaue Augen hat. Hauptsache, ich kriege keins«, kommentiert sie ihren Ausbruch aus der Opferrolle.¹⁵ 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 am Pissoir und jenseits davon auslassen. In ihren späteren Programmen »Best of Woman oder Hommage an die Frau« und »Die Amazonen« von 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!«

Das Bild der Putzfrau als wehrhafter Amazone korrespondiert mit dem veränderten Text im »Gelöbnis der Frau«. Hier geht es nicht mehr wie im ersten Programm um die 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 schließt mit den Worten: »Glücklich sei diejenige, die sagen kann: Ich bin keine Kuh mehr.«¹⁶

Die darstellerische Bandbreite der Gruppe reichte von subtiler Ironie bis hin zu bis-siger Plakativität. Die Presse reagierte darauf überwiegend mit Begeisterung. So urteilte etwa das *Göttinger Tageblatt* anlässlich des zweiten Programms: »[Die *Bodenkosmetikerinnen*] demonstrieren mit enormem komödiantischem 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 als

15 Die Programme der *Bodenkosmetikerinnen* sind unveröffentlicht. Diese und folgende Zitate stammen aus Nursel Köses Manuskripten (ohne Seitenangaben), die sie mir freundlicherweise zur Verfügung stellte.

16 Hier ist ein Bezug zum auf Mustafa Kemal Atatürk, den Gründer der modernen Türkei, zurückgehenden Staatsbekenntnis »Ne mutlu Türküm diyene« (etwa: »Wie glücklich ist, wer sich ein Türke nennen kann«) erkennbar. Vgl. hierzu auch meine Ausführungen zu Muhsin Omurcas Stück *Tagebuch eines Skinheads in Istanbul* später in diesem Kapitel.

Beispiel angeführt – näherten sich die *Bodenkosmetikerinnen* dabei bewusst den Grenzen des sogenannten ›guten Geschmacks‹. Ab und an schossen sie auch über ihr Ziel hinaus, so etwa wenn sie zu rabiät gegen Männer skandierten oder Anspielungen auf den Nationalsozialismus allzu direkt wurden. Wenn beispielsweise 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 deutsche 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 Teilnehmerinnen nichts Geringeres als die deutsche Staatsangehörigkeit; durchs Programm führt ein dickbäuchig-selbstherrlicher Moderator, der von einer ebenso 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 zuletzt resigniert von der Bühne.¹⁷

Die Szene ›Vorsichtsmaßnahmen‹ aus dem gleichnamigen zweiten Programm der *Bodenkosmetikerinnen* vertieft die kritische Bestandsaufnahme der Medien. Diesmal 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 vertreten wie japanische Mafiosi und polnische Autoknacker – und zuletzt gar ›die leicht entflammbare türkische Frau.‹ Der Realbezug liegt auf der

17 In diesem Sketch finden sich Anklänge ans erste Programm der *Knobis*, ›Vorsicht, frisch integriert!‹: Die Figur der hyperintegrierten Türkin erinnert an die Bühnenpersona Dikmens, die dafür ebenso wenig von seiner deutschen Umgebung belohnt wird.

Hand: Der Sketch entstand im Anschluss an die Brandanschläge rechtsradikaler Gruppen auf von Türken bewohnte Häuser in verschiedenen deutschen Städten wie etwa in Solingen. Geradezu empörend erscheint, 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 aktiv oder passiv am Geschehen beteiligt war. In der Folge empfiehlt die Polizei allen Ausländern und besonders den 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 Dokumenten in der gefüllten Badewanne zu nächtigen. Die Szene schließt mit einer Art Modenschau, in der eine türkische Familie feuerfeste Kleidung vorführt, die den neuen Kleidungsvorschriften für Ausländer entspricht. Die Stoffe, so die Moderatorin der Sendung, seien feuerabweisend und atmungsaktiv – und »selbstverständlich auch allergien- und türkengetestet.«

Wie an diesen Beschreibungen deutlich wird, schreckten 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 aber 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 exzellentes Beispiel bietet hier der bereits angekündigte Sketch »Gravierende Probleme«, den ich nun abschließend in mehr Detail vorstellen will.

Die Szene spielt in der Praxis einer deutschen Psychologin und schildert ein Gespräch zwischen ihr und ihrer türkischen Putzfrau, die den vielsagenden Namen Sünnetsizoğlu trägt. Dieser Name, der sich mit »unbeschnittener Junge« oder auch »Sohn eines Unbeschnittenen« übersetzen 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 hat ergehen lassen.

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 poetisch und zugleich grausam explizit: »Wo der Ehemann schlägt, blühen die Blumen«, entgegnet die Putzfrau mit einem abgewandelten türkischen Sprichwort. 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 und erläutert ihr »laut dozierend«, so die Regieanweisung, die Komplikationen des Ödipuskomplexes, der in Verbindung mit Kastrationsangst kleine Knaben 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.« Die Belehrungen der Therapeutin kulminieren schließlich in ihrem Ratschlag an die misshandelte Türkin, ein deutsches Frauenhaus aufzusuchen.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Frau Sünnetsizoğlu den Vortrag laut Regieanweisung mit einer Mischung aus Irritation und Belustigung über sich ergehen lassen; an dieser Stelle erwacht sie jedoch aus ihrer Passivität und ergreift selbst die Initiative, indem sie nun ihrerseits die Therapeutin auf die Patientenbank drückt. Damit 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 aufgezungen. Obgleich dieses Einschreiten sicherlich mit den besten Intentionen geschah, vollzog es sich doch aus einer Position der kulturellen Überlegenheit heraus. Ausgehend vom Klischeebild der türkischen Frau als hilflosem Opfer hatte die deutsche Therapeutin keinen Augenblick lang daran gezweifelt, dass die Putzfrau ihrer Anleitung bedürfe.

Frau Sünnetsizoğlu selbst scheint ihr Eheproblem allerdings weit weniger »gravierend« zu empfinden als die Therapeutin. Dass sie just an dieser Stelle aus der Rolle der passiv-stummen 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 aber auch aus anderen Gründen aus: Frau Sünnetsizoğlu hat Kinder, um die sie sich kümmern muss, und selbst ihr Ehemann wäre, wie sie die Deutsche wissen lässt, allein hilflos und verloren. Weit sinnvoller als ein Frauenhaus erschiene ihr da ein Familienhaus, »wo wir alle hingehen könnten«.

Aufschlussreich sind die Reaktionen der Therapeutin auf die Ausführungen ihrer Putzfrau: Einerseits stimmt sie unter Hypnose deren kritischen Bemerkungen ohne jede Einschränkung zu, was die Unzulänglichkeit ihrer früheren Ratschläge offenkundig werden lässt; andererseits erleidet sie, derart zur Patientin reduziert, bald schon einen Nervenzusammenbruch. Den Auslöser bietet ein vielsagendes sprachliches Missverständnis zwischen den beiden Frauen: Bereits zuvor hatte die Türkin den Namen »Freud« mit dem Begriff »Freund« verwechselt und war von der Therapeutin belehrt worden, dass es sich hierbei um den »großen Vater der Psychologie« handle. »Aaaah, ...er ist wie unser Allah also«, hatte sie darauf bezeichnenderweise geantwortet und damit das Grundthema der Szene, die allgewaltige Kontrolle des Patriarchats, untermauert. Als die Türkin nun erneut auf den vermeintlichen Freund der Therapeutin anspielt, beginnt diese zu weinen und offenbart damit ihre eigenen »gravierenden« Beziehungsprobleme. 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 Freud'schen Übervater, dessen Präsenz den ersten Teil der Szene bestimmte.

Das Projekt der *Bodenkosmetikerinnen* hatte über die gesamten neunziger Jahre Bestand. Doch ab Mitte des Jahrzehnts, als seichte Comedy Shows zunehmend das politisch-satirische Kabarett in den Hintergrund zu drängen begannen, wurde es auch für die Bo-

denkosmetikerinnen 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 vollberuflich oder gar nicht zu betreiben. Doch abgesehen von Nursel Köse, die bereits 1995 den Schritt in die Professionalität vollzogen hatte, schreckten die Ensemblemitglieder davor zurück, ihre ›bürgerlichen‹ Berufe aufzugeben. Und in dieser Situation selbst auf unpolitische Comedy umzusatteln, lehnten die *Bodenkosmetikerinnen* einheitlich ab: »Wir wollten unseren Inhalten treu bleiben. Auf diese Comedy-Schiene wollten wir nicht geraten.« (Köse, persönliches Interview 2003)

Die Auflösung des *Kabarett Knobi-Bonbon* und der *Bodenkosmetikerinnen* deuten auf eine Phase des Umbruchs im türkisch-deutschen Kabarett in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre hin. Über ein Jahrzehnt lang war die politisch-kritische Tradition des deutschen Nachkriegskabarets für das Migranten-Kabarett bestimmend gewesen. Nun drängte mit der Comedy-Welle auch eine neue Generation türkischstämmiger Künstler (und mit ihnen die sogenannte Ethno-Comedy) in den Vordergrund. Dies läutete zwar nicht gleich das Ende des herkömmlichen türkisch-deutschen Kabarets ein, doch sahen sich deren Protagonisten gezwungen, neue Formen und zum Teil auch neue Themen zu finden. Diese ›experimentelle‹ Phase dauert bis zum heutigen Tag an und hat der deutschen Kabarettszene bislang eine Fülle innovativer Projekte beschert.¹⁸

4.5 Sedat Pamuk: Der frühe Solist

Insgesamt fällt auf, dass seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre 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 schon einen frühen Solisten. Sedat Pamuks Entscheidung, Einmannshows zu veranstalten, mag neben dieser Entwicklung im deutschen Kabarett auch die bereits erwähnte Popularität des Monodramas im türkischen Theater beeinflusst haben. In diesem Sinne könnte man ihn 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 in die Bundesrepublik übersiedelte.¹⁹ 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. Den Weg auf die Kabarettbühne beschreibt er selbst im Programmheft seines zweiten Stückes »Gastarbeitslos«, das er seit 1990 unter ständiger Aktualisierung auf-

18 Einen guten 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).

19 Bei den Angaben zu Pamuks Leben und Projekten halte ich mich im Wesentlichen an eine Eigenbeschreibung, die er mir freundlicherweise zusammen mit einigen Szenenausschnitten zusandte.

führt, kurz und bündig so: »Los: Gastarbeitslos. Diagnose: Gast-Ritis. Rezept: Kabaretttherapie.«

Pamuks Programme setzen sich aus einer Reihe kurzer Sketche zusammen, die fast ausnahmslos um das Thema Integration kreisen. Wie die bereits behandelten Gruppen hält er durch pointierte Dialoge in nachgestellten Alltagsszenen Deutschen wie Türken gleichermaßen einen Spiegel vor, ohne jemanden dabei zu direkt an den Pranger zu stellen. So erlaubt 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 20 Jahren endlich seine Doktorarbeit über Migranten abgeschlossen hat, mit dem Erzähler nur Gastarbeiterdeutsch. »Du nix lernen Hochdeutsch«, hatte er schon vor langem festgelegt. »Ich lernen Gastarbeiter Deutsch, du brauchen Hilfe? Mir kommen.« Zwar lernte der Erzähler heimlich auch Hochdeutsch, spricht aber mit seinem Sozialarbeiter nach wie vor in gebrochenem Gastarbeiterkauerwelsch, da dieser geradezu darauf versessen zu sein scheint, 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 wahrt er lieber den Schein und gibt vor, hin und wieder in Schwierigkeiten zu stecken, damit der Sozialarbeiter sich weiter nützlich und in seiner Funktion als Sozialarbeiter bestätigt fühlen kann.

Man merkt schon: Hier hat nicht der Türke, sondern vielmehr sein deutsches Gegenüber Probleme. Pamuk macht dies gleich noch deutlicher: »Gastarbeiter und Sozialarbeiter haben was Gemeinsames«, lässt er seinen Bühnencharakter erklären: »Identitätskrise.« Die große Umkehrung vollzieht sich ganz am Ende des Sketches. Da beschwert sich der Türke über seine Landsleute, die über die Jahre allzu selbstständig geworden seien, ohne sich dabei um die Gefühle ihrer Sozialarbeiter zu kümmern. Er selbst betreue dagegen seinen Sozialarbeiter nach wie vor, denn: »Wir haben in Deutschland nicht nur Rechte, sondern auch Pflichten.« Gnadenlos dreht Pamuk hier den Spieß um und relativiert ähnlich 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 Kapitel 1.1.2 ausführte, unter deutschen Autoren und Dramatikern bis weit in die achtziger Jahre hinein einer besonderen Beliebtheit erfreute.

Ogleich Pamuk bis heute als Kabarettist auftritt und seine Solo-Karriere damit nun bald schon 20 Jahre andauert, ist es um seine Person relativ ruhig. Anders als Dikmen und Omurca, die auch als Solisten viel Aufsehen erregen, findet man Pamuk recht 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.

4.6 Şinasi Dikmens Kabarett Änderungsschneiderei

[M]an 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. (Emine Sevgi Özdamar)²⁰

Auf die Frage, wie es zum Ende des *Kabarett Knobi-Bonbon* kam, stellte Omurca fest: »Wir hatten uns im satirischen Bereich auseinandergeliebt. Jeder wollte seine eigenen Ideen durchsetzen und das hat nicht funktioniert.« (Persönliches Interview 2003) Eine dieser Differenzen 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 entzweite, 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 a.M. 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 solcher 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 ganz nach eigenen Vorstellungen gestaltetes Theaterhaus 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 laut Dikmen neben finanziellen Gründen auch deshalb nötig war, um die Bühne für bekannte Kabarettisten attraktiver zu machen (vgl. persönliches Interview 2002).

Als Dikmen 1997 nach Frankfurt zog, tat er dies, wie er schelmisch anmerkt, weil die Stadt »kabarettistische Entwicklungshilfe gebrauchen« könne (zit. in Paul). Seine Aufmerksamkeit war dabei besonders auf ein deutsches Publikum gerichtet. Dikmen berichtet, wie einige seiner »Landsleute« die Bühne anfangs für sich zu vereinnahmen suchten: »Türkische Intellektuelle wollten gleich nach der Eröffnung mein Haus zum türkischen Kulturinstitut machen.« (Zit. in Gülfirat, »Şinasi Dikmen«) Doch er verwehrte sich gegen diese Vereinnahmung, wohl wissend, dass er von einer solchen Institution nie würde leben können. Zudem ging es ihm primär darum, sich und seine Bühne innerhalb der deutschen Kabarettscene zu etablieren. Wie sehr Dikmen sich inzwischen durchgesetzt 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« (zit. in Remlein) und attestierte ihm »eine Art von Humor, die in Frankfurt zu Hause ist«

20 In ihrem Drama »Karagöz in Alamania« von 1982 (S. 41).

(zit. in Loichinger). Frye bezog sich unter anderem darauf, dass zu diesem Zeitpunkt bereits fast alle deutschen Kabarettisten von Rang und Namen in der KÄS gastiert hatten; vor allem hob er aber Dikmens eigenen Status als Kabarettist von Bedeutung 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 Jahrestakt 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 erwähnten Kabarettgruppen trägt auch Dikmens Bühne einen vieldeutigen Namen. Grundsätzlich spielt der »Änderungsschneiderei« natürlich auf die lange 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 folgendermaßen: »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 nach eigenem Ermessen aus.

Dieses Bild einer zusammengefügten Identität wendet Dikmen aber nicht nur auf die Deutschen, sondern auch auf sich selbst an. So tritt er, der ›Türke‹, in seinem Debütprogramm als osmanisches Vielvölkergemisch (eine Art Flickenteppich) auf, dessen Wurzeln nur annähernd bestimmbar sind.²¹ 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 Türken sich wie Deutsche kleiden, das heißt, indem sie sich vollständig (also visuell, kulturell und intellektuell) assimilieren, können sie hoffen, in Deutschland als Mitbürger und Menschen anerkannt zu werden. Freilich wartet das Stück parallel zum Namen des Theaters mit einer satirischen Wendung auf: Denn es ist der türkische Schneider, Dikmens Alter Ego auf der Bühne, dem die Kleider der Deutschen anvertraut sind. So sitzt er, der Kabarettist, gleichsam am Schalthebel

21 Ähnlich stellt sich Dikmen auch auf der Webseite 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 slawischem 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, offizielle Webseite).

der Macht. Ausgestattet mit Nähmaschine und Kleiderständer, den traditionellen Requisiten des Änderungsschneiders, dazu aber 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)

Dikmens zweites Solo-Programm verdient eine nähere Betrachtung, da sich hier thematische Weiterentwicklungen und 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 Szenen 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« 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 zum ideologisch aufgeladenen Bild einer deutschen Festung, die sich gegen die türkische Bedrohung zur Wehr setzen muss.

Die Handlung des Stückes pendelt zwischen dem Türken und dem Schwaben hin und her, die einander allerdings nie auf der Bühne begegnen, da Dikmen abwechselnd in beide Rollen schlüpft. Diese Zweiteilung findet gleichfalls im Bühnenbild Ausdruck, das neben einer Jugendstilfassade rechterhand auch Ahmets Schneiderei darstellt. Der Titel verweist zum einen auf den zweimaligen Ansturm der Osmanen auf Wien (vergleiche Kapitel 1.1.1) und zum anderen auf den US-Film *The Postman Always Rings Twice* (1981) und stellt damit einen Bezug zur Thematik des Ehebruchs her. Daneben klingt in Dikmens Variation des Titels jedoch wie gesagt auch der von deutschen Medien heraufbeschworene türkische Ansturm aufs ›Haus Deutschland‹, beziehungsweise auf die ›Festung Europa‹ an. »Wenn der Türke zweimal klingelt«, verkündet der Hausmeister ans Publikum gewandt, »dann kommt der zur Sache.«²² Diese Worte erlauben Bezüge sowohl auf die Gattin des griechischen Nachbarn, mit der Ahmet angeblich eine Affäre hat, als auch auf das deutsche Anwesen, welches 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 sieht es wenigstens der Hausmeister: »So weit ist es also gekommen: Ein Muselmane herrscht über deutsches Kulturerbe!«

Dieser Hausmeister ist von Beginn an 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«. Zwar besitzt der Hausmeister

22 Ich beziehe mich hier und in den folgenden Zitaten auf das unveröffentlichte Bühnenmanuskript von »Wenn der Türke zweimal klingelt« (ohne Seitenangaben), welches Dikmen mir freundlicherweise zur Verfügung stellte.

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!« 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 untragbar, seine schiere Anwesenheit stellt einen Affront dar. Die Tatsache, dass er sich ein deutsches Anwesen angeeignet hat, rückt ihn in unmittelbare Nähe kriegerischer Vorstöße vergangener Zeiten. Was den anstürmenden osmanischen Horden nicht gelungen war, hat sich hier ganz ohne Blutvergießen auf 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 er 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!« Ironischerweise wird dem Hausmeister am Ende ausgerechnet seine rassistische Parteilichkeit zum Verhängnis: Als vermeintlicher Handlanger des drogensmuggelnden Schweizers, den er kurz zuvor noch als »Schwabe in Vollendung« gelobt hatte, wandert er hinter Gitter.

Der eigentliche Zentralcharakter des Stücks ist allerdings der türkische Änderungsschneider Ahmet. An ihm lassen sich Grundzüge der traditionellen überintegrierten Dikmen-Figur erkennen, doch hat diese sich insofern weiterentwickelt, als ihr sozialer Status nunmehr ein ganz anderer ist: Während er zunächst (wie in »Kleider machen Deutsche«) als Änderungsschneider auftritt, einer Figur mit geringem sozialem 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.« 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.

Erneut lässt sich dies anhand des Hauses festmachen: Während der deutsche Hausmeister nur ideologisch-abstrakt von Kulturerbe spricht, liegt dieses dem 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.« Um diesem hehren Erbe gerecht zu werden, habe er die Wesensmerkmale des Jugendstils studiert, ausgedehnte Restaurierungsarbeiten 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 aneignen müsse. Bald beginnt er in das gleiche fremdenfeindliche Horn wie der Schwabe zu blasen: »Ich habe das Haus nicht gekauft, um mich von diesen Minderheiten plagen zu lassen. In

der Türkei hatten wir Minderheiten genug.« Aus dem Mund des Türken klingt eine solch diskriminierende Haltung freilich besonders absurd. Diese Entwicklung findet am Ende des Stücks darin ihren Höhepunkt, dass Ahmet sich nach der Festnahme seines Hausmeisters im Publikum nach einem deutschen Ersatz umsieht und dafür nichts als einen »mündlichen Mentalitätsnachweis« verlangt. Mit den Insignien der »hausmeisterlichen Macht« ausgestattet, könne der neue Hausmeister sofort richtig loslegen: »Und dann zeigen Sie dem multikulturellen Sauhaufen hinter dieser meiner Jugendstilfassade mal richtig, wo in Deutschland der Bartel den Most holt!«

In gewohnt satirischer Manier zieht Dikmen in »Wenn der Türke zweimal klingelt« über Vertreter verschiedener Kulturen gleichermaßen her. So nennt er den Polen etwa den »dummen August der Europäer« und macht sich über die Aussprache des Österreicher 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 – ein Thema, das der Kabarettist als Grundidee seines Programms »Du sollst nicht türken!« weiter ausarbeiten sollte.

Hauptsächlich geht es Dikmen jedoch um die Darstellung von Türken und Deutschen sowie deren Verhältnis zueinander. Ahmet spricht hier überspitzt von zwei verschiedenen »Menschenarten«: Der Türke wüchse horizontal, was seinen breiten Horizont erkläre, während der Deutsche vertikal wüchse, was ihm wiederum einen guten Überblick verschaffe. Deutsche Gentechniker würden derzeit an einer Kreuzung beider Arten arbeiten, in der Hoffnung, so einen »horizontalen Senkrechtstarter« oder auch „doppelten Staatsbürger“ zu kreieren. Neben fundamentalen Unterschieden gäbe es dabei auch Gemeinsamkeiten zwischen Türken und Deutschen: So würden etwa Männer beider Kulturen stets Frauen der jeweils anderen Kultur zum Objekt ihrer Begierde machen. Als völkerverbindend ließe sich auch Dikmens Technik der Aufweichung von Identitätsgrenzen bezeichnen, 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.

Unter den türkisch-deutschen Solo-Kabarettisten dieser Tage könnte man Dikmen als den »Traditionalisten« klassifizieren. Wie ich gezeigt habe, ist er auch nach der Gründung der KÄS den Themen seiner frühen Satiren und der Spielform des politisch-satirischen Kabarets treu geblieben. Es liegt ihm fern, das deutsche Kabarett revolutionieren oder auch nur leicht ändern zu wollen; vielmehr ist er – ähnlich seiner Bühnenfigur aus *Knob-Zeiten*, doch mit ungleich größerem Erfolg – bemüht, sich zu »integrieren« und Teil der etablierten Kabarett-Szene zu sein. Zwar erkennt er seine kulturellen Wurzeln ohne jede Einschränkung an: »Von meiner Herkunft lebe ich« (persönliches Interview 2002), doch in seinen Programmen soll sich dies nur bezüglich der Themenwahl niederschlagen. Es ist ausdrücklich Dikmens Absicht, professionelles deutsches Kabarett zu bieten. Zu diesem Zweck lässt er alle Texte von seinem Regisseur Wolfgang Marschall sprachlich über-

prüfen, 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 Zusammenhang 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.)

Als Satiriker ist Dikmen über die Jahre versöhnlicher geworden: Erwähnte er in frühen Interviews oft 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« (Dikmen, »Das erste türkische Kabarett«, S. 116) –, so ist er heute eher geneigt, die Dinge entspannter zu betrachten. Zwar erregen manche Umstände, wie etwa Fälle offenen Fremdenhasses, nach wie vor seinen Zorn, doch als Kabarettist ist Dikmen bemüht, seine Emotionen stets so zu verarbeiten und zu präsentieren, dass das Ergebnis sein Publikum zufriedenstellt:

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. (Persönliches Interview 2002)

Gewiss trägt der Umstand, dass Dikmen neben dem Unterhalter nun auch der Gastgeber seines mehrheitlich deutschen Publikums ist, maßgeblich dazu bei, dass er sich verpflichtet fühlt, diesem mehr denn je entgegenzukommen. 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. (Persönliches Interview 2002)

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 ganz ohne Seitenhiebe die Mär von einem jungen Ziegenhirten aus dem Dorf an der Schwarzmeerküste, dem im Traum der Heiland Goethe erscheint und den Auftrag erteilt, im fer-

nen Frankfurt a.M. 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 er mit dem Land auch das Getränk und gibt nun bei Rotwein Episoden aus Deutschland zum Besten. Mit »Quo vadis, Türkei?« hat sich Dikmen, dem bereits zu *Knobi*-Zeiten als Kabarettist eine gewisse Liebesswürdigkeit nachgesagt wurde, gänzlich vom satirisch-bissigen Ton verabschiedet. *Quo vadis, Türkei?* Es wird tatsächlich zu sehen sein, wohin dieser Weg Dikmen (und andere Künstler türkischer Herkunft) in Zukunft führen wird.

4.7 Muhsin Omurcas Cartoon-Kabarett

Im Gegensatz zu Dikmen sah sich Omurca stets als einen künstlerischen Nomaden. Eine feste Bühne kam für ihn nie in Frage, und so befindet er sich auch als Solist weiterhin ständig auf Tour durch Deutschland. 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 entsinnt 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 allein zu unterhalten. Zugegeben, der zweite Protagonist fehlte mir sehr. So kam ich auf die Karikaturen. Die sollten mich auf der Bühne begleiten. (Persönliches Interview 2003)

Die formale Neuerung entstand also zunächst einmal aus der Not heraus, den fehlenden Partner ersetzen zu müssen. Im Rückblick sieht Omurca aber 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 weiter: »Ein Cartoon Strip oder eine Karikaturgeschichte ist nichts anderes als eine gezeichnete Szene, ein gezeichnetes Drehbuch.« (Ebd.)

Omurca hatte seine künstlerische Laufbahn wie erwähnt als Karikaturist begonnen. Auch während der gemeinsamen Zeit mit Dikmen zeichnete er unentwegt weiter und wurde dafür mit verschiedenen internationalen Preisen ausgezeichnet. Allerdings betrieb Omurca diese beiden Bereiche stets getrennt voneinander; 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 einmalig in der deutschen Kabarettzene. 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 erzeugen auf diese Weise zusätzliche Bedeutungsebenen. Außerdem ermöglichen sie es Omurca, auch ohne Partner auf der Bühne in eine Art Dialog zu treten. In seinem Debüt-Soloprogramm verlieh er der Karikatur sogar einen Sym-

bolgehalt: 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.«²³ Der Türke als ein ›flacher‹ Charakter, ein ausradierbarer Sketch bar jeder Tiefe und ohne eigenen Willen, reduziert zu einem Klischeebild, einem Konstrukt der Gesellschaft – dem Künstler gelingt in dieser Darstellung ein imposantes Symbol kultureller Unterdrückung.

Bereits Anfang 1997 präsentierte Omurca unter dem Titel »In Istanbul« eine Frühversion seines neuen Stücks. Hier begibt sich das Alter Ego des Kabarettisten mit einem Freund in die türkische Bosphorus-Metropole, wo sie von einer skurrilen Situation in die nächste schlittern und dabei auch 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 mäßigen Erfolg: Die Resonanz der Zuschauer und Medien war gering, einige Vorstellungen mussten vor nahezu leeren Sälen stattfinden (vgl. Kaapke). Omurca ließ sich dadurch jedoch nicht entmutigen und 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 der *Knobis* erkennbar; dennoch stellt sein »Tagebuch eines Skinheads in Istanbul«, eine mit 35 Diaprojektionen untermalte satirische Entlarvung xenophober Tendenzen in der deutschen Gesellschaft, nicht nur eine formale Weiterentwicklung dar. Auch thematisch 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 stehen ein deutscher Pädagoge, der den vierwöchigen Resozialisierungsprozess überwachen soll, und 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 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, die das deutsche Publikum in die Rolle von

23 Ich beziehe mich hier und in der Folge auf das unveröffentlichte Bühnenmanuskript von »Tagebuch eines Skinheads in Istanbul« (ohne Seitenzahlen), das Omurca mir freundlicherweise zur Verfügung stellte.

Hansis rechtsradikaler Kumpane zwingt, bei denen er sich »gesund und munter von der Türkenfront« zurückmeldet. In der darauffolgenden 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 Kindererschändern in einem deutschen Knast sitzen als vier Wochen Freigänger im Kanakeland!«

Bei seiner Ankunft in Istanbul findet der Skinhead seine schlimmsten Befürchtungen bestätigt: Die herzliche Begrüßungsszene am Flughafen setzt er voller Abscheu mit Gruppensex gleich und das nächtliche, lautstarke Beten der Moslems deutet er gar 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!« Mit dieser Erkenntnis findet Hansis Läuterungsprozess allerdings im Großen und Ganzen auch schon seinen Abschluss. Für den Rest seines »Erziehungsaufenthaltes« mimit er den proletenhaften deutschen Touristen und amüsiert sich ohne gedanklichen Tiefgang. Zwar haben sich seine anfänglichen Berührungsgängste auf wundersame Weise in Wohlgefallen aufgelöst, einen Lernprozess hat dieses Verschwinden aber 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 wochenlangem Zurückhalten gleichsam unter Entzug stehend, sofort gierig 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 Haltung zu Kurden Omurca hier kritisiert und so dem Grundsatz, nie 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 folgenden Sommer gemeinsam auf Kosten des deutschen Steuerzahlers in die Türkei zu fliegen – ein Hinweis auf die Absurdität derartiger staatlich verordneter »Umerziehungstherapien«.²⁴

Mit dem Skinhead Hansi schuf Omurca einen für das türkisch-deutsche Kabarett neuartigen Charaktertypen. Eine Verbindungslinie zur Erzählerfigur der Dikmen'schen 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 diskriminiert und dabei die eigene Ignoranz und Stupidität offenbart, kaum ernst nehmen – eine solche Person genießt gleichsam Narrenfreiheit und kann ungestraft ihr 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 ungeachtet aller verbalen Entgleisungen harmlos, ja geradezu verharmlosend beschrieben: »Hansi

24 Laut Omurca soll diese Umerziehungstherapie auf einen authentischen Fall zurückgehen; allerdings gelang es mir nicht, diese Information zu verifizieren.

ist kein Monsterverschnitt, wirkt trottelig, lächerlich. Fast liebenswert.« (Wollenhaupt) Reformierbar ist dieser Junge zwar nicht, doch auch nicht wirklich furchteinflößend – eher ein Skinhead zum Kuscheln. Diese Darstellung eines rechtsradikalen Jugendlichen erscheint nicht unproblematisch; doch kann man sie durchaus auch im Sinne der Enttabuisierung eines heiklen Themas interpretieren.²⁵

Während Hansi also das Figuren-Repertoire des türkisch-deutschen Kabarets erweitert, handelt es sich bei seinem (natürlich gleichfalls von Omurca gespielten) Reisegefährten, dem deutschen »Reformpädagogen« Dr. Botho Kraus, um eine Variation der traditionellen Bühnenfigur Dikmens: Dessen unbändiger Integrationswille an den deutschen Kulturkontext mutiert im Falle Bothos zu einer geradezu maßlosen 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 höchsteigene Utopie einer toleranten deutschen Gesellschaft, in der das Wort »Türke« als diskriminierend abgeschafft wurde und Türken unter Naturschutz stehen. Wie viele deutsche Charaktere in Dikmens Satiren und in den Programmen der *Bodenkosmetikerinnen* handelt auch Botho unter dem krankhaften Zwang, Ausländern beizustehen. Selbst Hansi spricht in diesem Kontext von einem »Helfersyndrom« und erklärt: »Er braucht immer einen Türken, dem er helfen kann.« Wie könnte es verwundern, dass Bothos permanente Besserwisseri und sein Helfen um jeden Preis bei den Türken auf wenig Sympathien stoßen? Den türkischen Dolmetscher verfolgt Bothos Insistenz gar 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!«

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 seinem 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 visuell 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.« Der letzte Satz unterstreicht den bereits in Bothos Namen offenkundigen Bezug zum Schriftsteller Botho Strauß, dem im Anschluss an seinen Artikel »Anschwellender Bocksgesang«, 1993 in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Brandanschlägen auf Türken im *Spiegel* erschienen, Ähnliches nachgesagt wurde.²⁶

25 Ich führe diesen Punkt hier nicht weiter aus, da er in meiner Besprechung Serdar Somuncus im nächsten Abschnitt von zentraler Bedeutung sein wird.

26 Zur Debatte um Strauß wurde reichlich publiziert; ich verweise auf zwei Texte, die einen guten Überblick vermitteln: 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) und Michael Wiesbergs Buch *Botho Strauß – Dichter der Gegen-Aufklärung* (2002).

Als einziger türkischer Charakter des Stücks tritt in einer Nebenrolle ein ständig grinsender Dolmetscher namens Simulti Ali auf. 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 assimilationseifrige 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 hauptsächlich daran, dass die Umstände im »Tagebuch eines Skinheads« anders sind, da dieses Stück in der Türkei spielt. Hier brächte es Ali ohnehin keinen Vorteil, 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 Dolmetscher vertritt er gleichsam die türkische Seite (oder Obrigkeit); auch wenn sich dies nie 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 weiß, dass Simulti Ali in der Frühphase des Stücks als zentraler Charakter vorgesehen war, dann überrascht es nicht, an diesem cleveren Dolmetscher Grundzüge der traditionellen Omurca-Figur wiederzufinden: Simulti Ali ist für die kritische Sicht zuständig und wirkt so 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 fest sitzt 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.« Trotzdem ist Ali nicht krampfhaft belehrend wie etwa der deutsche Botho, sondern zeichnet sich durch einen hintergründigen Humor aus, der ihn auch nicht davor zurückschrecken lässt, billige Türkenwitze zum Besten zu geben. Freilich verbirgt sich dahinter die gleiche Absicht, die das Kabarett allgemein kennzeichnet: Mittels scheinbar harmloser Scherze soll das Publikum zum Lachen gebracht werden, welches als Vehikel für die Aussagen und Lehren des Kabarettisten dient 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.«²⁷

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 mitunter dem Bereich der Comedy nahe, doch gelingt es ihm stets, den Fallstricken dieser als

27 Diese Strategie, bestimmte negative Klischeebilder endlos zu wiederholen, bis ein Punkt der Sättigung erreicht ist, wurde bereits im frühen türkisch-deutschen Kabarett eingesetzt. Möglicherweise ließen sich hier sogar Vergleiche zu Judenwitzen ziehen. Auf die Stammtischpraxis, alte Judenwitze zu Türkenwitzen zu modernisieren, weist etwa Wolf-Dietrich Bukow hin (S. 188).

oberflächlich kritisierten Unterhaltungsform zu entgehen. »Tagebuch eines Skinheads in Istanbul« leistet im Großen und Ganzen eine tiefsinnige und oft auch provokante Bestandaufnahme interkultureller Beziehungen und Klischeebilder und wird damit Omurcas Eigenanspruch gerecht, kritisches politisches Kabarett zu bieten. Wie Dikmen geht es ihm darum, diskriminierende und xenophobe Tendenzen in der Gesellschaft mit den Mitteln der Satire bloßzustellen; eine entscheidende Abgrenzung von seinem Ex-Partner vollzieht sich jedoch dadurch, dass Omurca (wenigstens in »Skinhead«) das von Dikmen bevorzugte Thema der Zwangsintegration 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. Er berichtet von einer Veranstaltung in Saalfeld, »einer Hochburg der Neonazis im Osten Deutschlands«, im Jahr 1998: »Am Abend meiner Aufführung sollen angeblich 1.200 Glatzköpfe bereitgestanden haben, Randalen zu veranstalten.« (Persönliches Interview 2003) 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 Fachwerkhaus schlafen? Ich habe sofort an Solingen gedacht, diese Häuser brennen so schnell.« (Ebd.) So reiste er noch in der gleichen Nacht weiter. In diesem Kontext erwähnt Omurca auch eine interessante geografische Beobachtung:

Es kam vor, dass ich Auftritte in zwei nah 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.)

Obleich es sich beim Zentralcharakter des Stücks um einen Neonazi handelt, beschränkt sich Omurcas Kritik nicht 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?« 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 Omurca auch munter Seitenhiebe gegen Menschenrechtsverletzungen in der Türkei, so etwa im Rahmen der kurz angesprochenen Inhaftierungsszene.

Omurca fühlt nicht den Zwang, sich der deutschen Kabarettszene anzupassen. Anders als Dikmen findet er es unnötig, seine Bühnensprache von allen Merkmalen seiner türkischen Herkunft zu reinigen. 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.« (Ebd.) Diese Sicht teilt Omurca etwa mit Özdamar, die, wie ich in Kapitel 3.4 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.« (Ebd.) Was bei deutschen Darstellern aufgesetzt wirkt, kann er als ›Ausländer‹ glaubhaft 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, ich habe wohl etwas Falsches gesagt. Entschuldigung, ich lerne immer noch.« (Ebd.)

Im Skinhead-Stück sind sprachliche Sonderheiten, abgesehen von der ansatzweise gebrochenen Sprechweise Alis, allerdings rar gesät. Obgleich die Handlung in der Türkei spielt, verzichtet Omurca fast ganz darauf, die türkische Sprache zu integrieren. Nur in zwei Fällen erlaubt er sich bilinguale Sprachspiele. Beide Male entsteht die Komik durch einen Wissensrückstand des Skinheads, welchen er bezeichnenderweise mit einem Großteil des Publikums teilt: Da die Sprachspiele unerklärt bleiben, können nur türkischsprachige Zuschauer mit den Nuancen des Witzes auch seine wahre Schlagrichtung durchschauen. Über die Gründe, warum Omurca hier den Hauptanteil seine Zuschauer vom Verständnis ausschließt, kann nur gemutmaßt werden. Womöglich verteilt er 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!« Dabei entgeht ihm allerdings, dass dieser harmlos wirkende Aussprachefehler – türkische Muttersprachler haben oft Probleme, wenn im Deutschen bestimmte Konsonanten unmittelbar aufeinandertreffen (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 nicht besonders glaubwürdig, und Alis später bewiesenes Sprachkönnen stellt klar, dass er sich einen Scherz auf Kosten des Skinheads erlaubt hat. Hansi jedoch ist ganz und gar ahnungslos, was zur Folge hat, dass er sich später sogar während eines Fernseh-Interviews als »sikin« ansprechen lässt.

Das zweite Sprachspiel ist subtiler und setzt neben sprachlichen auch kulturelle Kenntnisse voraus: Hansi hat sich von einem türkischen Schneider aus einem orientalischen Teppich eine Bomberjacke anfertigen lassen; auf dem rechten Arm sollte als Emblem der deutsche Bundesadler mit dem Schriftzug »Ich bin stolz ein Deutscher zu sein« stehen. Doch zum Ärger des Skinheads lieferte der Schneider eine Karikatur des Bundesadlers, gerupft und mit einem Feigenblatt zwischen den Beinen; und der Schriftzug ist auf Türkisch wiedergegeben: »Ne mutlu Almanım diyene!« Was Hansi so empört, ist die Tatsache, dass niemand in seiner Heimat dies verstehen wird; was ihm aber diesmal entgeht, ist, dass diese Worte, die auf Deutsch als Neonazi-Parolen

erkenntlich gewiss provokant wären, in der türkischen Übertragung jegliche anrühige Konnotation verlieren. Hier nämlich stellen sie eine völlig legitime Äußerung dar, die eine Verbundenheit zum türkischen Staat signalisiert, da sie den Spruch »Ne mutlu Türküm diyene!« in Erinnerung rufen, was auf Deutsch so viel wie »Wer sagt, er ist ein Türke, kann sich glücklich schätzen« bedeutet. Dieser Spruch ist auf Mustafa Kemal Atatürk zurückzuführen, der jeden als ›Türken‹ verstand, der dabei mithalf, die Republik zu gründen – unabhängig seines ethnischen oder religiösen Hintergrundes.²⁸ Indem Omurcas Schneider hier Hansis rassistisch motivierten Ausspruch in sein humanistisches Gegenteil verkehrt, beschränkt sich seine Arbeit – wie im Fall des Dikmen'schen Änderungsschneiders – nicht darauf, nur Modifikationen an Kleidungsstücken durchzuführen.

Sprachlich äußert sich Omurcas bicultureller Hintergrund zwar nur in diesen beiden Fällen, doch resultiert er in einer Vielzahl hybrider Bilder, von denen ich als beispielhaft seine Tanz- und Gesangseinlagen, irgendwo zwischen türkischer Folklore und westlichem Rap angesiedelt, sowie seine eigene türkische (›getürkte‹) Version der deutschen Nationalhymne, hervorheben möchte. Diese Hymne, die er wiederholt einsetzt, gibt im Stück gleichsam den Ton an; zudem besitzt sie eine unterhaltsame Vorgeschichte: Vor Jahren kam Omurca auf den Einfall, die deutsche Hymne mit türkischen Instrumenten im orientalischen Stil aufnehmen zu lassen. Er wandte sich an einige türkische Musiker und bestellte diese für den Folgetag in ein Tonstudio. »Sie hatten bis dato die deutsche Nationalhymne noch nicht einmal gehört. Dann summtte 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.« (Persönliches Interview 2003) Das Ergebnis ist eine etwa 30 Sekunden lange, vielfach verfremdete musikalische Passage, die Omurca schon zu *Knobi*-Zeiten als eine Art Erkennungsmelodie nutzte. Und wie er augenzwinkernd hinzufügt: »Das ist bei der GEMA eingetragen auf Joseph Haydn/Muhsin Omurca. Ist das nicht ein Witz? Ein echter Türkenwitz!« (Ebd.) 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

28 Ich danke Yüksel und Inci Pazarkaya für diese Erklärungen in einem persönlichen Gespräch. Bezeichnenderweise sind sich viele deutsche Kritiker der Bedeutung dieses Spruches nicht bewusst und setzten ihn daher oft unkritisch mit Nationalismen westlichen Musters gleich (vgl. etwa Höffe). Freilich ist auch Atatürks ›inklusive‹ Haltung nicht ohne Probleme, da sie effektiv verhindert, dass ethnische Minderheiten wie Kurden als solche anerkannt werden und Minderheitsrechte beanspruchen können.

Nationen, Kulturen und Sprachen – und nicht zuletzt auch dessen gesetzliche Grundlagen. Untermalt von über 60 Dias erzählt der Protagonist Hüsnü Güzel, wie er die deutsche Staatsangehörigkeit erwarb, reflektiert über Vor- und Nachteile des türkischen und des deutschen Passes und fordert lautstark die doppelte Staatsbürgerschaft. Inhaltlich kehrte Omurca mit »Kanakmân« zwar zu den traditionellen Themen des Migranten-Kabarett 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 Hüsnü 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 gözüüm çiksin! Anam avradım olsun!«

In seinem bislang letzten Programm setzt Omurca diese sprachliche 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 ganz 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 allerdings 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 weitaus selbstbewusster als früher ihres bikulturellen Hintergrundes bedienen. Mit seinem Programm »Damsız girilmez«/»TRäume alptrEume« hat Omurca abermals ein neues Kapitel im türkisch-deutschen Kabarett aufgeschlagen.

4.8 Serdar Somuncu und die deutsche Vergangenheit

Serdar Somuncus Auftritte sind nicht ohne Weiteres klassifizierbar. Die beiden dramatischen Lesereihen, die ich in diesem Abschnitt bespreche, sprengen in vielerlei Hinsicht die Grenzen des herkömmlichen Kabarett. Dass Somuncu dennoch in diesem Kapitel erscheint, begründet sich damit, dass seine Vorstellungen viele Elemente des politisch-satirischen Kabarett aufweisen, darunter dessen satirischen Grundton, den kritischen Umgang mit zeitpolitischen Ereignissen, die direkte, oft spontane Anrede des Publikums sowie die zentrale Bedeutung des Lachens als Medium der Lehre. Da das Migranten-Kabarett, wie ich argumentiert habe, in den letzten Jahren seine Grenzen geöffnet hat und sich nun in einer experimentellen Phase befindet, erscheint es berechtigt, Somuncus Lese-Projekte in die Reihe dieser neuen kabarettistischen Projekte türkisch-deutscher Künstler einzuordnen. Auf problematische Aspekte dieser Klassifizierung werde ich an späterer Stelle noch eingehen.

Da Somuncu ungleich den bisher behandelten Künstlern Fremdtex te als Grundlage seiner Auftritte verwendet, um diese ohne festgeschriebenes Skript in immer neuer Form direkt auf die jeweilige Situation und das anwesende Publikum angepasst zu präsentieren, verzichte ich hier auf Inhaltsangaben der Programme. Stattdessen untersuche ich Somuncus Auftritte bezüglich seiner Intention und Darstellungsweise (eines außerordentlich heiklen Themas) und diskutiere in diesem Zusammenhang auch die Be-

deutung seiner türkischen Herkunft sowie deren Rezeption seitens des deutschen Publikums. Damit leistet dieser Abschnitt die Vorarbeit für eine eingehendere Behandlung des Themenkomplexes Herkunft/Zugehörigkeit/Identität am Ende dieses Kapitels. Zunächst jedoch einige Worte zur Person Somuncu:

Serdar Somuncu wurde am 3. Juni 1968 in Istanbul geboren, kam aber schon im Alter von einem Jahr nach Deutschland. Er studierte Schauspiel, Musik und Regie, inszenierte eine Vielzahl von Theaterstücken und spielte an bekannten deutschen Schauspielhäusern, darunter in Frankfurt a.M., Bremen und Bochum. Daneben wirkte Somuncu in Produktionen für Film, Funk und Fernsehen mit. Seit 1987 leitet er das *Kammerensemble* in Neuss. 1990 erhielt er den 1. Deutschen Literatur Theater Preis und drei Jahre darauf den Europäischen Förderungspreis (vgl. Somuncu, offizielle Webseite). Von 1996 bis 2003 war er acht Jahre lang kontinuierlich auf Tournee mit dramatischen Lesungen von Hitler- und Goebbels-Texten. 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«*.

Zweifelsohne sind die Themen, die Somuncu in seinen Lesungen behandelte, schon an sich problematisch, denn schließlich geht es mit dem Nationalsozialismus um das wohl schaurigste und sensitivste Kapitel der deutschen Vergangenheit. Unabhängig davon, welcher Künstler mit Texten wie Adolf Hitlers *Mein Kampf* oder Joseph Goebbels berühmter Sportpalastrede »Wollt ihr den totalen Krieg?!« auf deutsche Bühnen tritt, er muss zunächst den Tabubruch verantworten und sich des Verdachtes erwehren, dass nationalsozialistische Propaganda im Spiel sein könnte. Daneben ist allerdings auch von Bedeutung, wer diese Texte präsentiert. Präziser ausgedrückt: Es macht durchaus einen Unterschied, dass in diesem Fall 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. Damit verbinden sich Vor- und Nachteile: Möglicherweise vermag ein »fremder« Künstler bestimmte Themen anders – eventuell freier und ungezwungener – anzusprechen als ein Deutscher. Doch gleichzeitig besteht auch stets die Gefahr, dass man ihm als »Außenstehenden« von Vornherein jede Autorität abspricht, über derartig heikle innerdeutsche Angelegenheiten zu referieren – immerhin bestünde ja die Gefahr, dass er aus sicherer Distanz Anklage erheben könnte. Gerade in politischen Kreisen, doch ebenso an öffentlichen Bildungsstätten wie Schulen, reagierte man daher nicht nur wegen der Thematik anfänglich eher zurückhaltend auf Somuncus Projekte.

Um Befürchtungen dieser Art sogleich zu zerstreuen: Weder vertritt Somuncu rechtes Gedankengut, noch liegt ihm daran, von der Warte des unbeteiligten Ausländers Deutsche 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 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. (*Nachlass*, S. 173.)

Von Anfang an erregten Somuncus Leseprojekte die Aufmerksamkeit deutscher Medien. Wie er in seinem Tour-Tagebuch *Nachlass eines Massenmörders* beschreibt, war die Premiere der ersten Lesung im Januar 1996 derart von Journalisten überlaufen, dass die Zuschauer Mühe hatten, über Kameras und Mikrophone hinweg überhaupt irgendetwas zu sehen (ebd. S. 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. S. 36) Somuncu erklärt den Medienrummel um seine Person so: »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. S. 36) Dieses Spektakuläre bezeichnet Somuncu an späterer Stelle einmal als »Türkenbonus« – ein Bonus, der 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. S. 228)²⁹

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 in den Dienst seiner Arbeit zu stellen. 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 eine zusätzliche Brisanz. Auf diesen Punkt werde ich gleich noch näher eingehen; zunächst seien hier aber Somuncus Projekte unter allgemeinen (also nicht »türken-spezifischen«) 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 zulässig, aus diesem verpönten Buch öffentlich zu lesen? Wozu und wem soll eine solche Lesung dienen? Und besonders: Darf über dieses Thema denn überhaupt gelacht werden? Unermüdlich erklärte Somuncu seine Intentionen: Aus legaler Sicht sei es gestattet, öffentlich aus *Mein Kampf* zu lesen, solange man keine reine Lesung veranstalte, sondern den Text durch kritische Bemerkungen unterbreche, das heißt, wenn man eine reflektierend-pädagogische Ebene beifügt. Es gehe ihm bei diesem Projekt darum, dem Mythos Hitler seine Kraft zu rauben, indem er ihn aus dem Verborgenen

29 Es sei darauf hingewiesen, dass der Begriff »Türkenbonus« hier eine andere Implikation besitzt als in Tayfun Erdems Artikel (vgl. Kapitel 1.1). In diesem Fall hat die Rezeptionshaltung nichts mit Mitleid oder Herablassung zu tun; es geht allein um das Spektakuläre, das dadurch entsteht, dass Somuncu als (vermeintlicher) Vertreter einer diskriminierten Minorität sich dieses Themas annimmt.

ans Tageslicht befördere und der Lächerlichkeit preisgebe. Und natürlich dürfe man über das Thema lachen, denn dieses Lachen richte sich ja nicht gegen die Opfer des Nationalsozialismus, sondern gegen die verschrobenen Ideen der Täter. Aufklären und durch Lachen entschärfen – dies 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, S. 58) Er 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. S. 118) Man trete der Person Hitlers weiterhin 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 das Tabu, sondern 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, S. 266) Gegen diese Praxis des Verbotes stellt Somuncu die Devise »öffentlich machen – nicht verstecken« (zit. in Scheper) und erklärt: »Angst habe ich vor dem Unsichtbaren, vor dem Verborgenen.« (Nachlass, S. 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 (ebd. S. 12). Und: »Muss ja wirklich ein gefährliches Buch sein. Eine Waffe.« (Ebd. S. 15) Somuncu plädiert gegen dieses Verbot, das 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 ganz 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, S. 51).

Das Lachen über Hitler ist für Somuncus Herangehensweise von größter Bedeutung. Dieses erwächst nicht zuletzt aus dem befreienden Gefühl heraus, diesem aufgeladenen Thema einmal unverkrampft gegenüberzutreten; daneben schwingt darin aber 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 Jahren.« (Zit. in Mandel) Völlig ungezwungen kann das Lachen über den Nationalsozialismus folglich nie sein; vielmehr bleibt es dem Publikum immer wieder im Hals ste-

cken und hinterlässt einen beißenden Nachgeschmack. Somuncu weist in diesem Kontext – und hier ist die Nähe zu den übrigen Kabarettisten besonders groß – auf eine wichtige 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*, S. 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 derart brisanten Themen humoristisch auseinandersetzt. So etwas könnte prekäre Folgen nach sich ziehen, wenn es unreflektiert, ungeschickt oder mit fragwürdigen Intentionen geschähe. Somuncu selbst hat jedenfalls hehre Absichten: Sein Ziel ist es, »die Wahrheit zu erfahren« (ebd. S. 27); mit seinen Lesungen führt er einen »Kampf gegen das Vergessen« (ebd. S. 115).

Dabei 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 zeitgleich entstand auch das politische Drama *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Mit diesem Stück, 1941 in Finnland als Parabel auf die Machtergreifung Hitlers geschrieben, gelang Bertolt Brecht eine zeitlose Satire über Tyrannei und Macht, die bis heute nicht an Aktualität verloren hat. Er verfasste das Stück in der erklärten Absicht, »den üblichen gefahrvollen Respekt vor den großen Töttern zu zerstören« (Brecht, *Arturo Ui*, S. 133), und wählte dafür wie Chaplin als künstlerische Ausdrucksform die Form der Komödie: »Die großen politischen Verbrecher müssen durchaus preisgegeben werden, und vorzüglich der Lächerlichkeit.« (Ebd. S. 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 aus Ehrfurcht zu stoßen, 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 der junge Hitler als cholerisches Muttersöhnchen mit Darmverschluss auftritt; und 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, etwa in Vortragsart und Textauswahl, weitgehend an diese Vorlage (vgl. *Nachlass*, S. 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 wichtig, die Vorteile zu sehen, die aus einer verantwortungsvollen humoristischen Behandlung des Themas entstehen können. Nicht der geringste dieser Vorteile ist, dass man so ein breiteres Publikum erreichen und effektiver zur Aufklärung beitragen kann. Wie dargestellt, bewogen diese Aspekte ja bereits Dikmen zu seiner Kabarettkarriere;

und auch Omurcas ›verharmlosende‹ Skinhead-Darstellung kann in diesen Kontext gesetzt werden.

Somuncu weist verschiedentlich darauf hin, dass er weder Akademiker noch Politiker sei, sondern eben Künstler und betont nachdrücklich die Notwendigkeit gerade einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. In seinen Projekten geht es ihm letztlich um dessen Demontage und damit auch um die Auflösung faschistischer Tendenzen unserer Zeit mittels dramatischer Mittel auf der Theaterbühne. Um Somuncus Absicht besser verstehen und beurteilen zu können, hilft es, seine Beurteilung des Mediums Theater sowie sein Verständnis der eigenen Rolle als Schauspieler zu betrachten. Er beschreibt den Schauspieler als einen »Schau-Seienden« (*Nachlass*, S. 7), 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.« (Ebd. S. 139) Tatsächlich verschmilzt Somuncu auch in seinen szenischen Lesungen mit den Figuren, die er verkörpert; allerdings geschieht dies stets nur sporadisch und vor allem temporär: Bevor das Publikum sich der Illusion hingeben kann, durchbricht er diese 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. S. 111). Gerade Hitlers *Mein Kampf* sei hierfür besonders geeignet, da der Text bis heute die Gemüter der Menschen bewege.

Das Theater sei aus dem Grund ein solch effektives Medium, da es als »virtuelle Welt« einen Freiraum biete, wo wir »unsere geheimsten Fantasien« ausleben können (ebd. S. 25). Dies ermögliche es, bestimmte Themen überhaupt erst anzusprechen, beziehungsweise darzustellen. Die Bühne gestatte eine direktere Vorgehensweise als ein wissenschaftlicher Vortrag. Diesen Aspekt der Unmittelbarkeit 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 von der akademischen Einsilbigkeit solcher Betrachtungen abgeschreckt ist.« (Ebd. S. 111)

Es ist Bestandteil dieses im besten Sinne des Wortes ›unwissenschaftlichen‹ Angangs, dass Somuncu sich einer leicht verständlichen, teils auch anzüglich oder grob anmutenden Sprache bedient – ohne dabei allerdings in die Trivialität abzusinken. Somuncus Rede ist schlicht und eloquent zugleich, er befindet sich gleichsam auf einer Gratwanderung zwischen Anspruch und Unterhaltung, so etwa wenn er einen sexuell erregten Hitler mit einer monströsen Erektion darstellt. Das Anliegen, verständlich zu bleiben, findet man auch in seinem Tour-Tagebuch, zum Beispiel wenn er nach einer 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. S. 165)

Wie die Künstler, die vor ihm Hitler als Thema und Protagonist ihrer Komödien und Satiren wählten, schreibt Somuncu Hitler ein riesiges dramatisches Potential zu. Bereits Jahre vor seiner Lesereise hatte er sich mit Brechts *Arturo Ui* beschäftigt und zu diesem Zweck die Figur des Führers eingehend studiert. Dabei kam er zum Schluss, »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. S. 24). Somuncu bezeichnet den historischen 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. S. 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 aber 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: »Kabarett, das ist ja reinstes Kabarett!« (Ebd. S. 14) Hitler Ausdrucksstärke erweist sich für den Kabarettisten als Goldgrube: Tatsächlich musste sich Somuncu, um ihn auf der Bühne zu parodieren, schauspielerisch eher noch bremsen, um seinen Hitler nicht völlig überzeichnet erscheinen zu lassen.³⁰

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 seinen Auftritten eine große Überraschung. Selbst die Bezeichnung ›szenische Lesung‹ beschreibt seine Show nur unzureichend. Natürlich liest Somuncu Passagen der Texte vor und verharnt dabei auch zeitweilig in sitzender Position; ebenso stellt er Szenen vor, das heißt, er betätigt sich als Schauspieler, der in verschiedene Rollen, oft auch mehrere gleichzeitig, schlüpft: Somuncu trägt vor, erzählt, reflektiert, lächelt charmant und provoziert zugleich, er verzieht das Gesicht, humpelt, krächzt, schreit und markiert den Proleten – und all dies in rasendem Wechsel. Doch damit nicht genug: Bisweilen springt er seinem Publikum regelrecht ins Gesicht und wirkt dabei mitunter fast unberechenbar. So kann es vorkommen, dass er einer Zuschauerin in der ersten Reihe einen Kuss auf die Wange drückt oder einem Gast, der vorzeitig den Saal verlassen will, nachrennt, um ihn mitten auf dem Gang in eine Diskussion über die Gründe für seinen Abgang zu verstricken. Wohl handelt es sich bei den meisten dieser Einlagen und Ausbrüche um einstudierte Versatzstücke, die Somuncu bei passender Gelegenheit effektiv einzusetzen weiß; daneben spielt aber in seiner Show auch die Improvisation eine wichtige Rolle. Dies macht sich vor allem dann bemerkbar, wenn er auf Reaktionen aus dem Publikum eingeht.

Ganz besonders auffällig ist eine Nähe zum Kabarett, wenn Somuncu mit tagespolitischen Themen ans Publikum herantritt und, diese erläuternd, Zuschauer involviert und Reaktionen einfordert. Dies sei anhand eines Auftritts verdeutlicht, den er am 19. März 2003 im Berliner Barnim Gymnasium hatte. An diesem Vorabend des Irak-Krieges eröffnete er seine Lesung der Goebbels'schen 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

30 Somuncu erzählte mir dies am 19. März 2003 im Anschluss an seinen Auftritt in Berlin. Ich stütze mich bei meiner Besprechung seines Aufführungsstils auf Beobachtungen während dieser Aufführung.

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.³¹

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 – es 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 einen Gewaltakt als »Schlag gegen das Weltjudentum« rechtfertigt. Das Publikum nennt übereinstimmend Goebbels als Autoren dieser Worte, doch Somuncu winkt ab und erklärt, dieser 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 angedeutet, fällt bei einer solchen Vielschichtigkeit der Themenwahl und des Vortragstils jede eingrenzende Klassifikation von Somuncus Auftritten schwer – sie beinhalten Elemente aus allen erwähnten Bereichen: Lesung, Theater und Kabarett. Im weitesten Sinne fallen seine 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 Somuncu dabei vorwiegend von Parodie und Satire Gebrauch und betrachtet es als seine schauspielerische Hauptaufgabe, »eine Mischung zwischen Erschrecken, Erheitern und Ernüchterung zu treffen«, um sein Publikum auf diese Weise gleichzeitig zu unterhalten und aufzuklären (*Nachlass*, S. 48). Den Abschluss der Lesungen bildet 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. S. 197)

Somuncu, der anders als die übrigen hier besprochenen Kabarettisten eine schauspielerische Ausbildung genoss, beherrscht sein Metier brillant und besticht auf der

31 Dieses und folgende Zitate stammen aus meinen eigenen Aufzeichnungen von Somuncus Auftritt.

Bühne durch eine Intensität der Darstellung und eine imponierende Präsenz: Vom ersten Augenblick an weiß er das Publikum mit vollem Stimm- und Körpereinsatz mitzureißen und legt dabei ein ausgeprägtes Gespür für Pointen und Effekte an den Tag. Scheinbar mühelos gelingt es ihm, eine effektive Mischung aus Darstellung, Kommentar und Reflexion zu finden und mit diesen verschiedenen Ebenen zu jonglieren: Während er noch die Illusion einer Szene kreiert, überlagert er diese auch schon, indem er über das Gesagte, seine Rolle(n) und aktuellen Bezüge nachzudenken beginnt. Er macht deutlich, dass alles nur ein Spiel ist, ein Programm, das er, der ›Türke‹ Somuncu, erstellt hat und nun präsentiert. In typisch Brecht'scher Manier tritt er immer wieder aus seiner Rolle als Schauspieler heraus und verweist so fortwährend auf deren Kunstcharakter (vgl. Wahl). Vor allem Techniken der Verfremdung und Irritierung sind in Somuncus Programmen zentral. Denn schließlich geht es ihm nicht nur darum, die Mechanismen von Propaganda aufzuzeigen, sondern er will darüber hinaus auch verdeutlichen, wie konstruiert und durchschaubar die einzelnen Texte letztlich sind. Damit verweist er auf einen verstörenden Aspekt, der auch in Brechts »Arturo Ui« im Mittelpunkt stand: die Verführbarkeit des 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 ohne Gefahr sind, verdeutlicht Somuncus tausendste *Mein Kampf*-Lesung. Der Künstler erwähnt dieses Ereignis, das genau am Jahrestag der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler in Potsdam über die Bühne ging, 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, S. 265) Am Nachmittag dieses Tages war beim Ausländerbeauftragten Brandenburgs ein Drohschreiben eingegangen, in dem die rechtsextreme *Nationale Bewegung* einen Anschlag ankündigte, falls Somuncus Lesung stattfinden sollte. Im 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 trotzdem statt. Er lasse sich das Theaterspielen nun einmal 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 wieder ab (vgl. »Brief kündigt Blutbad an«).

Zwar bleiben solch gewalttätige Drohungen glücklicherweise die Ausnahme, doch steht Polizeischutz gerade bei Auftritten im Osten Deutschlands auf der Tagesordnung. Nicht selten erscheinen Neonazis zu den Lesungen und versuchen, den Ablauf zu stören. Somuncu reagiert auf solche Fälle inzwischen mit einer gewissen Gelassenheit. Da kann es durchaus vorkommen, dass er seine Lesung unterbricht, die Saallichter anschalten lässt und dann direkt an die Störenfriede gerichtet nachfragt, »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*, S. 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 KZ Sachsenhausen (vgl. ebd. S. 108ff.) und am 10. Dezember 1998 in eben jenem Möllner Haus, in dem einige Jahre zuvor mehrere Türken bei einem Brandanschlag ums Leben gekommen waren (vgl. ebd. S. 202ff.). Somuncu wandelt also nicht selten direkt auf den Spuren des Schreckens – kein Wunder, dass er dabei oftmals Anstoß erregt.

Ich sprach an, dass Somuncu zum Teil auch seine türkische Herkunft thematisiert. Dies geschieht hauptsächlich zum Zweck der Aktualisierung der Lesungen, was ein entscheidendes Anliegen des Künstlers darstellt. Wie mehrmals angemerkt, stehen bei Diskriminierungen gegen Ausländer Türken als größte und auffälligste ethnische Minderheit besonders stark im Fokus. Gewissermaßen stellt so schon allein Somuncus türkischer Hintergrund einen brisanten Bezug zur Gegenwart her. Seine Herkunft verleiht ihm als womöglich Betroffenen zudem eine besondere Autorität, sich zum emotional aufgeladenen Thema Ausländerfeindlichkeit zu äußern. Andererseits wurde Somuncu »als Türke« natürlich auch viel Kritik zuteil. So erwähnt er etwa, dass die Presse ihm immer wieder die gleiche Frage stellte: »Warum kommt ein Türke (kleine rassistische Anspielung) auf so eine Idee?« (ebd. S. 39); und er nennt die *Zittauer Zeitung*, die ihm vorwarf, er würde durch seinen Vortrag sein »eigenes Schicksal zum Mythos stilisieren und somit den Umgang mit dem Thema Nationalsozialismus verharmlosen« (ebd. S. 83).

Wenn Somuncu sich auf der Bühne zeitweilig als »Türke« inszeniert, dann nie in der Rolle des Opfers. Selbst wenn er Diskriminierung gegen die eigene Person erwähnt, geschieht dies stets mit Humor und voller Selbstbewusstsein. Eine zentrale Strategie ist dabei das Spiel mit Klischees, wie eine Szene aus der Audio-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!« Darauf fährt Somuncu im typischen Gastarbeiteridiom fort: »Aber ich arbeite hier viele Jahre, komme, schneiden Döner, nix sprechen gutes Deutsch, aber ich will bisschen erzählen von [...] Warum verboten?« (*Serdar Somuncu liest*)

Somuncu spielt hier bewusst mit dem Klischeebild des türkischen Gastarbeiters, der sich in gebrochenem Deutsch zu Wort meldet und auch mal ein »bisschen« mitreden will. Dass einem Dönerverkäufer mit mangelnden Sprachkenntnissen kein fundiertes deutsches Geschichtswissen 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« um ein so deutliches Understatement handelt, dass selbst der naivste seiner Zuschauer die Schlagrichtung des Sketches erkennen muss: Dieser geht nämlich eben auf Kosten derer, die Türken auf solche Klischeebilder 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, potenzielle Neonazis und Hitlersympathisanten zu outen. So reicht er etwa einem Zuschauer unvermittelt seine Hand und merkt dann, als dieser sie ebenso spontan schüttelt, trocken an: »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 offenkundige Fälle von Rassismus, sondern gilt ebenso dessen unauffälligeren Varianten. So berichtet er etwa in seinem Buch folgende kurze Anekdote: Als er durch seine Lesungen einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hatte, habe ihm das renommierte *Schauspielhaus Bochum* 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, S. 199) Wir erinnern uns, dass sich diese Rolle mehr oder minder darin erschöpft, mehrmals laut fluchend über die Bühne zu rennen (siehe Kapitel 1.1.2). 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 sein als das oben erwähnte Klischeebild eines Türken, jener radebrechende Dönerverkäufer nämlich, dem man eben mal großzügig gestattet, auch »ein bisschen« mitzusprechen. Man will den Künstler als ›Türken‹ verdingen, ist aber nicht am ›türkischen‹ Künstler an sich interessiert. Somuncu kann sich kaum ernsthaft von dieser Einladung angesprochen gefühlt haben.

4.9 Türkisch-deutsche Ethno-Comedy

In seinem vierten Soloprogramm »Du sollst nicht türken!« aus dem Jahr 2000 lässt Şinasi 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!«³²

Was Dikmen hier auf gewohnt humoristische Weise vermittelt, entspringt einer durchaus ernst gemeinten Einschätzung: Im Zuge der Globalisierung nordamerikanischer Unterhaltungsformen und begünstigt vom Zeitphänomen der ›deutschen Spaßkultur‹ setzte die unpolitische Comedy ab der ersten Hälfte der 1990er Jahre – ironischerweise also gerade zur Zeit, als Asylantenheime in Flammen aufgingen – zu einem Siegeszug durch die BRD an.³³ Vor allem private Fernsehsender trugen mit einer Reihe von Comedy-Serien wie etwa der »Harald Schmidt Show« (1995–2003) maßgeblich zur raschen Verbreitung dieser neuen Unterhaltungsform bei, in der dem politischen Kabarett alsbald eine ernste Konkurrenz, wenn nicht sogar eine Bedrohung erwuchs. Dies hatte,

32 Dikmens Bühnenmanuskripte sind unveröffentlicht und ohne Seitenangabe. Ich zitiere daraus in der Folge ohne Textverweise.

33 Vgl. hierzu auch meine Einleitung zu diesem Kapitel. Zum Thema Comedy vgl. Butzinski/Hippen S. 252. Zum Phänomen der Spaßkultur vgl. Thomann. Tuma und Kessler stellen in ihren Artikeln einen Bezug zwischen Comedy und der Spaßkultur her.

wie ich an früherer Stelle andeutete, auch Folgen für das Minoritäts-Kabarett. Serpil Ari von den *Bodenkosmetikerinnen* erinnert sich: »Leute gingen plötzlich nur noch zu Vorstellungen von Leuten, die sie vom Fernsehen her kannten. Vorher gab es ein ganz anderes Publikum.« (Persönliches Interview 2003) Ihre Gruppe lösten sich, wie erwähnt, Ende der neunziger Jahre nicht zuletzt deshalb auf, weil die Mitgliederinnen ihrer Linie des politisch-kritischen Kabarett treu bleiben wollten, der neue Zeitgeist jedoch triviale Unterhaltung forderte. Dikmen andererseits setzte seine Karriere fort, stellte aber von Beginn an klar, dass er nicht mit Formen der Unterhaltung assoziiert werden wollte, bei denen Lachen nur 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 totlaufen. 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 bislang 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 neuen 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 vors Publikum.

Die meisten Kabarettisten und Kritiker bedenken die Comedy vornehmlich mit negativen Zuschreibungen (wie unkritisch, unpolitisch, anspruchslos) und grenzen sie strikt vom kritischen Kabarett ab. Jürgen Kessler, Leiter des Deutschen Kabarettarchivs in Mainz, etwa stellt in einem Kommentar in der *Berliner Morgenpost* vom 3. Januar 2001 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 auch von »billiger Gagreißerei in wenig gestalteter Sprache« und urteilt: »Geistvolle espritbestimmte Satire gelingt dabei nur selten.« Und in einem unlängst erschienenen Artikel heißt es knapp und bündig: »Intelligente Sprachspiele statt platter Schenkelklopfer – das macht den Unterschied von Kabarett zu Comedy aus.« (Moschinski)

Solche Gegenüberstellungen verweisen auf einen Wesensunterschied zwischen Kabarett und Comedy; dieser lässt sich im thematischen Anspruch (hoch-niedrig) und der Darstellerhaltung (ernsthaft-albern) festmachen. In der Darbietung selbst gleichen sich die beiden Kunstformen allerdings: Ein oder mehrere Darsteller wenden sich in meist nur lose miteinander verbundenen Sketchen direkt ans Publikum und reflektieren dabei auf humorige Weise über mehr oder minder aktuelle Themen. Und selbst bezüglich der 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 umgekehrt beinhalten auch manche Programme der in diesem Abschnitt behandelten Komödianten Elemente, die man eigentlich eher im kritischen Kabarett er-

warten würde. Aus dieser Sicht kann auch Comedy als eines der vielen Gesichter des zeitgenössischen Kabarettts 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 deutschstämmiger Darsteller Anwendung fand (vgl. Allmayer). Denn die Anfänge der türkischen Ethno-Comedy vollzogen sich ironischerweise ganz ohne türkische Beteiligung.

4.9.1 Getürkte ›Türken‹

»Es war einmal ein Werbetexter, der hieß Helmut F. Albrecht und hatte viele Ideen.« So beginnt auf der Webseite des gleichnamigen Künstlers die »Ali Success Story«, die in etwa wie folgt klingt: Albrecht gelangen zwar wunderbare Slogans, doch seine 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.« (Albrecht, offizielle Webseite)³⁴ 1993 begann Albrecht seine Laufbahn als ›Gastarbeiter Ali‹ mit dem Programm »Radio Paletti«; Ende 2003, also gut zehn Jahre und fast 2.000 Shows später, nahm er mit dem fünften Programm »Hallo Chefe, alles paletti!« von seiner »Kultfigur« Abschied – doch nicht für lange: Seit April 2004 befindet er sich wieder auf Tour.

Auf seiner Webseite bezeichnet sich Albrecht leicht vermessen (oder in kabarettistischer Überzeichnung?) als den »geistige[n] Urvater des ersten ausländischen Mitbürgers als Kabarettfigur auf einer deutschen Bühne« – offenbar hat der deutschstämmige Kabarettist seine türkischstämmigen Kollegen entweder gar nicht registriert oder schlichtweg unterschlagen. Als Mitautorin, Regisseurin und Managerin ist Albrechts »attraktive Frau Dagmar« genannt. Türkische Beteiligung aber findet sich keine – dieser türkische Ali ist ein rein deutsches Produkt. So scheint die Frage nicht unangebracht, wer wohl mit »jeder« gemeint sein mag, wenn Albrecht verkündigt, dass in seinem Programm »jeder seine persönliche Alltagssituation wieder erkennen [sic] – und sich herrlich entspannen« könne. Schließt dies tatsächlich auch etwaige türkische Zuschauer mit ein, oder beschränkt sich dies doch eher auf ein rein deutsches Publikum, das geschlossen und einmütig über den ›Jedertürken‹ aus deutscher Feder 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 (wohl nicht böse gemeinte aber trotzdem) arrogante Haltung gibt sich der deutsche Komödiant als Vertreter der Mehrheitsgesellschaft zu erkennen, die Ausländer auf Klischeerollen reduziert und zu eige-

34 Im folgenden Abschnitt beziehe ich mich wiederholt auf diese Quelle, ohne sie weiter anzugeben.

nem 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.³⁵

Diese Ausführungen sollten genügen, um auf die Problematik hinzuweisen, die sich fast 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 1990er 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 zuletzt Genannten hatten sich erst wenig erfolgreich als Rockmusiker betätigt, bevor sie auf die Idee zu *Mundstuhl* kamen. Niedereichholz schlug damals nach eigenem Bekunden folgendes vor: »[Wir] setzen uns mal zu zweit auf die Bühne und labern Scheiße.« (Zit. in Loh/Güngör S. 162) Der ehemalige Rapper Murat Güngör sieht diese Bemerkung sehr 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. S. 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. S. 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 dies so: »[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«, S. 300) Güngör erklärt die Funktion solcher Darstellungen wie folgt: »Der Migrant bietet sich für solche Formen der Kanak-Comedy als Pro-

35 Zu Wallraff vgl. Kap. 1.1.2. Zudem erinnert Albrechts Praxis auch ans sogenannte *Blackface*, eine Theatermaskerade, die in den USA im frühen 19. Jahrhundert populär wurde, heutzutage jedoch allgemein als rassistisch betrachtet wird. Hierbei färben sich weiße Darsteller das Gesicht dunkel und impersonieren schwarze Menschen. Für mehr Informationen zu diesem Thema vgl. Robert C. Tolls faszinierende Studie *Blacking up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America* (1977).

jektionsfläche 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/Güngör S. 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 veralbernder Türkendarstellungen einreihen, die, wie ich in Kapitel 1 ausführte, im späten 17. Jahrhundert im Zuge der allmählichen Entmachtung des Osmanischen Reiches in der deutschen Volksdichtung ihren Anfang nahm und über Autoren wie Karl May Eingang ins 20. Jahrhundert fand. Und auch heute noch, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, kann man damit offensichtlich viel Erfolg haben. Nicht aber in Migrantenkreisen: Türken in Deutschland können zwar durchaus über sich selbst lachen, doch auf Gelächter aus den Reihen der Mehrheitsgesellschaft reagieren sie mittlerweile recht empfindlich – besonders wenn es einseitig auf ihre Kosten geht.

4.9.2 ›Türkische‹ Türken

Die Comedy-Welle macht türkischen Kabarett-Gruppen das Leben schwer/Deutsche Komödianten fälschen und veralbern türkische Migranten – unter Stichwörtern wie diesen fanden bislang nur negative Aspekte der Comedy Erwähnung. Auf positiver Seite ist zu verzeichnen, dass sie einigen Künstlern türkischer Herkunft zu einer in Theater und Kabarett beispiellosen Popularität verhalf. Zudem sind die Auftritte nicht immer so seicht, wie Kritiker der Comedy dies erscheinen lassen. Ich stelle in diesem Abschnitt zwei der bekanntesten Stars der Szene, Django Asül und Kaya Yanar, kurz vor; erwähnt werden sollte daneben aber auch der Mannheimer Bülent Ceylan, dem zuletzt ebenfalls der Schritt in eine breitere Öffentlichkeit gelang.³⁶

4.9.2.1 Django Asüls Realsatiren aus der bayerischen Provinz

Django Asül (der seinen bürgerlichen Namen unter strengem 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, offizielle Webseite).

36 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 und hatte dann von 1999 bis 2000 seine eigene Veranstaltungsreihe (*Bülents Comedy-Club*). 2001 war er mit der *United-Slapstick-Show 2001* auf Tour. Ende 2003 wurde er der jüngste Komödiant an der *Münchner Lach- und Schießgesellschaft* (vgl. seine offizielle Webseite). Ceylan erreicht bereits jetzt ein größeres Publikum als alle anderen türkischstämmigen Bühnenkünstler mit Ausnahme von Kaya Yanar. Meine Wahl, statt seiner Django Asül vorzustellen, liegt darin begründet, dass ich eine größere Bandbreite von Auftritten präsentieren will, und Django Asüls Bühnenshow dem politischen Kabarett nähersteht als Yanars und Ceylans Comedy.

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« (was sich mit »Blutherrschaft« übersetzen ließe) und setzte sich mit den Erfahrungen der zweiten und dritten Migrantengeneration in Deutschland auseinander. Hier einige Beispiele aus seiner gleichnamigen Audio-CD: 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 statt der Ausweisung die Verbannung nach Rostock oder Cottbus.

Doch nicht alle Teile behandeln so kritisch anspruchsvolle Themen wie den innerdeutschen Rassismus; oft 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 (Hoffmann). In die Niederungen des belanglosen Humors will der Niederbayer jedoch 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 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 Reaktionen aufs erste Programm war bei vielen 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 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 würden sich nur dort finden lassen, wo Asül von seinen Familienverhältnissen (er lebe daheim 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 andeuten, lebt er wohl trotzdem zu einem nicht unbeträchtlichen Teil von seiner Herkunft.

Tatsächlich machte schon 1997 ein Artikel den Erfolg des Bühnenkünstlers an seinem biculturellen Hintergrund fest: »Django Asül besetzt eine bislang freie Nische im bayerischen Typenkabinett: die des niederbayerischen Türken.« (Hochkeppel) Während Asül auf der Bühne also durchaus Kapital aus der »unerklärlichen Divergenz zwischen dem türkischen Namen und dem urbayerischen Idiom« schlägt (ebd.), sind ihm Interviewfragen nach seiner kulturellen Identität allerdings ein Greuel: »Er will nicht der lustige Vorzeige-Türke des deutschen Kabarett werden. Aber, gibt er entwaffnend unumwun-

den zu: »Das zieht halt. Da heißt es dann: Des muaßt da oschaun. Des is a Türk«, und der red Boarisch.« (Zit in Hallmayer, »Vorzeige-Türke«) Seit 2004 befindet sich Asül mit seinem dritten Programm »Hardliner« auf Tour.

4.9.2.2 Kaya Yanar – Shooting Star der Ethno-Comedy

Der 1973 in Frankfurt a. M. geborene Yanar ist türkisch-arabischer Abstammung, spricht selbst jedoch keine dieser beiden Sprachen. Nach einem abgebrochenen Phonetik- und Philosophiestudium stellte er 1998 erstmals einige Szenen im Berliner Chamäleon-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) Kaum 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?!³⁷* über deutsche Bildschirme und erreichten ein Millionenpublikum. 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 Jahr darauf, während der er sein neues Bühnenprogramm »Welttournee durch Deutschland« präsentierte, setzte Yanar seine Sat.1-Show im März 2003 fort. Mit Ausnahme vielleicht von Fatih Akin, der im Februar 2004 für seinen Film *Gegen die Wand* mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde, genoss kein Künstler türkischer Herkunft in Deutschland je ein 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 darüber im Klaren, dass er als Künstler türkisch-arabischer Herkunft in Deutschland schon an sich ein Politikum darstellt: »Du bist in dem Augenblick politisch, wenn du als Turkoaraber auf die Bühne gehst.« (Zit. in Kaiser)³⁸ Doch er vermeidet es, darüber hinaus »den kabarettistischen Zeigefinger zu heben oder schulmeisterlich zu werden«; stattdessen will er lediglich »als Halbturkoaraber, als Halbdeutscher herausgehen und die Leute unterhalten.« (Zit. in »Heilsame Komik«)

37 Der Titel geht zurück auf »eine der kanonischen Anmach-Formulierungen junger türkischer Machos« und beschreibt das Klischee »vom nichtdeutschen Halbstarcken, der mit einem bedrohlichen ›Wasguckssu‹ zum Angriff übergeht« (»Spiel mit den Klischees«). Ein Kritiker dazu: »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)

38 In einem kürzlich in der *New York Times* erschienenen Artikel bezeichnet Yanar seinen Erfolg sogar als »political breakthrough« und merkt an: »At first I thought everyone liked me because I was funny [...] But it's more than that. It's because I'm Turkish.« (Fitzgerald)

Bei alledem möchte Yanar keinesfalls »zum abrufbaren Multikulti-Klischee, zur stereotypen Witzfigur« werden (Moor). Zugleich wehrt er sich auch dagegen, als Repräsentant einer spezifischen Bevölkerungsgruppe (etwa der Türken in Deutschland) gesehen zu werden, und wird auf der Sat.1-Webseite wie folgt zitiert: »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.« 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 vom 11. September 2001 als noch gewichtiger empfindet (zit in »Heilsame Komik«). Gemäß 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 bezüglich 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.« (Zit. in »Spiel mit 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 früher 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: Selten kommt es vor, dass er (wie etwa Omurca oder Somuncu) rechtsradikale Figuren auf die Bühne bringt; meist handelt es sich bei seinen deutschen Charakteren um Passanten, die dem vermeintlich arabischen Reporter in einer Art Pidgin-Deutsch etwas erklären wollen und dadurch für Belustigung sorgen – etwas lächerliche, aber zuletzt doch harmlose Gesellen, über die sich auch deutsche Zuschauer amüsieren können.

Dabei 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 Faktotums und eines italienischen Möchtegern-Casanovas. Natürlich spielt Yanar dabei mit einer Vielzahl kultureller Klischees, doch erläutert er hierzu: »Es gibt einen wich-

tigen 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/Güngör S. 169) Wie viele der in diesem Kapitel 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 ungezwungen scherzend mit seiner eigenen Version der Light-Kultur zu Leibe. Und damit hat er es weit gebracht: Yanar ist bei 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 (vgl. Loh/Güngör S. 169). Und nach Güngör hat er das auch verdient, denn »Kaya Yanar ist ein Kanak-Comedian, der das nötige Feingefühl für diese Art von Comedy mitbringt« (ebd. S. 170).

4.10 Resümee: Quo vadis, Türke?

Die erste Phase des türkisch-deutschen Kabarett stand 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 beiden Frauengruppen der 1990er Jahre sowie der Solo-Performer Sedat Pamuk bezweckten mit ihren Programmen, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf Probleme ethnischer Minoritäten zu richten. Die Kabarettbühne bot ihnen 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 des Jahrzehnts kam es zu einer Reihe grundlegender Transformationen, die die zweite Phase des türkisch-deutschen Kabarett einläuteten. Ich charakterisierte diese als eine Phase des Umbruchs, welche bis zum heutigen Tag andauert. Teilweise wurde die Form des politisch-satirischen Kabarett weitergeführt, daneben entstanden aber auch eine Reihe neuer Bühnenformen wie das Cartoon-Kabarett oder die Ethno-Comedy.

Dieser Wandel hing einerseits mit dem Auftreten einer neuen Kabarettisten-Generation zusammen: Somuncu, Asül und Yanar wuchsen allesamt in der BRD auf und haben damit ein gänzlich 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 die ›Gastarbeiter‹ zu einer raschen Heimkehr in ihre Heimat bewegen sollten; die *Bodenkosmetikerinnen* wiederum formierten sich in den Jahren, als eine Atmosphäre zunehmender Ausländerfeindlichkeit sich in rassistisch motivierten Gewaltattacken zu entladen begann. Die soziale, politische und ökonomische Benachteiligung von Ausländern (beziehungsweise von Menschen nicht-deutscher Herkunft) ist zwar bis heute 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 hinweisen.

Diese Veränderungen haben deutliche Spuren im türkisch-deutschen Kabarett hinterlassen, das sich, wie das türkisch-deutsche Theater insgesamt, seit geraumer Zeit anschickt, ethnische Einschränkungen hinter sich zu lassen und zu einem integralen Bestandteil einer erweiterten deutschen Kunstszene zu werden. Knapp zwei Jahrzehnte nach den ersten türkisch-deutschen Kabarettprojekten sind die Erben des *Kabarett Knob-Bonbon* nun an einem Scheideweg angelangt, das heißt an einem Punkt, an dem sie ihre Themen und Darstellungsweisen ernsthaft hinterfragen und über neue Methoden der (Selbst)Präsentation nachdenken müssen: Die einstmaligen Gastarbeiter und ihre Nachkommen sind längst in der BRD ansässig geworden und befinden sich nun auf dem besten Weg, ein konstitutives Element einer deutschen Gesellschaft zu werden, die sich – entgegen reaktionärer Ansichten mancher Politiker – inzwischen aus einer Vielfalt von Kulturen zusammensetzt. Innerhalb dieses veränderten sozialen Kontextes gilt es, herkömmliche Methoden der Darstellung von ›Ausländern‹ ebenso zu überdenken (und möglicherweise 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 schon in seinen frühen Satiren stellte –, ließe sich die gesamte bisherige türkisch-deutsche Kabarettgeschichte treffend überschreiben. Über 20 Jahre wurde diese Frage immer wieder aufs Neue aufgeworfen und von den jeweiligen Künstlern auf unterschiedliche Weise beantwortet. Insgesamt lässt sich dabei folgende Entwicklung festmachen:

Der Türke als Anschauungsgegenstand äußerer Festschreibungen oder, wie Loh/Güngör es ausdrücken, »Objekt deutscher Befindlichkeiten« wurde sukzessive von der Bühne verdrängt. 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, der aus einer Position wachsender Autorität kulturellen Widerstand zu 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 seine Rolle definiert hat – beziehungsweise dass er dies überhaupt zu tun gedenkt. Auch heute noch thematisieren Kabarettisten türkischer Herkunft die gleiche Frage nach der eigenen Identität in immer neuen Variationen. Und doch liegt zwischen Dikmens satirischer Erzählung »Wer ist ein Türke?« aus den frühen Achtzigern und seinem bislang letzten Kabarettprogramm *Quo vadis, Türke?* ein weiter Weg. Auch wenn die Markierung ›Türke‹ weiterhin Bestand hat – selbst Somuncu wird ja nicht einfach als Schauspieler, sondern immer noch als türkischer Darsteller wahrgenommen – so ist doch die Identitätsunsicherheit früherer Jahre, die innere Zerrissenheit des einstigen Migranten, einem gewachsenen Selbstbewusstsein gewichen, das seine Kraft aus dem Wissen um die »Vorteile der Doppelexistenz« (Somuncu, *Nachlass*, S. 102) schöpft und sich mitunter in hybriden Kunstgebilden äußert. Dies gilt für die Darstellungsweise – das heißt die Verarbeitung künstlerischer Traditionen (Stichwort: Karagöz

in Deutschland) und Bilder (wie Omurcas ›türkischen‹ Skinhead oder Somuncus kahlköpfigen Hitler) – ebenso 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 aufwerfen, 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 Dikmens »Quo vadis, Türke?« in formaler Hinsicht nicht zu den innovativeren türkisch-deutschen Kabarettprojekten der jüngsten Vergangenheit zählt, ist es doch in vielerlei Hinsicht exemplarisch für den beschriebenen 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. Şinasi Dikmen, der Initiator des türkisch-deutschen Kabarettts, 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 auch seine Bühnenfiguren Teil der deutschen Kabarettlandschaft geworden.

Fragen der Identität, Integration und Zugehörigkeit nehmen hier einen vollkommen 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.« (Persönliches Interview 2002) Eine solche Beschreibung läuft konventionellen deutschen Vorstellungen einer kulturellen oder nationalen Identität zuwider, wo eine bestimmte Kultur/Nation absolut gesetzt wird und so die Grenzen absteckt, innerhalb derer sich das Individuum entfalten kann.³⁹ Identität entsteht in einem solch restriktiven Umfeld durch Unterordnung, beziehungsweise Assimilation an rigorose kulturelle Vorgaben. Dikmens Selbstpositionierung dagegen deckt sich eher mit neueren Identitätstheorien wie etwa denen der Sozialwissenschaftler Peter S. Adler und Wolfgang Welsch.

39 Bezeichnenderweise erfüllt in diesem Kontext gerade die Anwesenheit von Türken und anderen Minderheiten eine stabilisierende Funktion: Nachdem die deutsche Identität besonders 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 gleichsam erst durch die Türken wieder zu ›Deutschen‹ geworden. (Ich danke Nina Berman für diesen Hinweis.) Damit besäßen die ins Land geholten Türken (und übrigen Minderheiten) 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 stärken würde (vgl. meine Ausführungen in Kapitel 1.1). 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 Bestandteil einer jeden nationalen Fiktion sind – Nation verstanden im Sinne einer »Schutzdichtung« (Bronfen/Marius S. 2).

Adler charakterisiert in »Beyond Cultural Identity: Reflections on Multiculturalism« (1978) mit Verweis auf Peter Berger eine multikulturelle Person als jemanden, dessen Identität als kontextuell, temporär und veränderlich verstanden wird. Eine solche Person sei 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‹ gleichermaßen 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 S. 197)

Mit deutlicher Bezugnahme auf Bhabha und andere Kritiker des Postkolonialismus beschreibt Welsch zeitgenössische Individuen als »cultural hybrids« und stellt fest: »Work on one's identity is becoming more and more work on the integration of components of differing cultural origin.« (Ebd. S. 199) Dikmens Beschreibung der eigenen Identität als sowohl türkisch als auch deutsch und zugleich als weder türkisch noch deutsch lässt sich mit Bezugnahme auf diese Modelle erklären. Ebenso wie Adler und Welsch zieht auch der Kabarettist 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 Kulturen, die neben Unterschieden stets auch Gemeinsamkeiten aufweisen und deren Grenzen nie absolut, sondern immer brüchig und durchlässig sind.

Dies gilt letztlich für alle besprochenen türkisch-deutschen Kabarettisten, deren neuere Projekte ausnahmslos auf Konzepten einer hybriden kulturellen Identität basieren, die Kultur als einen offenen Prozess der Interpretation begreifen und Widerstand gegen nationalisierende Eingrenzungen und Vereinnahmungen leisten. In ihren Vorstellungen greifen diese Künstler öffentliche Diskurse über ›den Türken‹ auf und bedienen sich ihrer – doch sie stellen dabei deren Bilder, Konzepte und Parameter derart auf den Kopf, dass ihre Konstruiertheit offenkundig wird. Indem sie dies gleichsam von innen heraus tun – das heißt: in deutscher Sprache, als Teil der deutschen Kabarett-Tradition, auf deutschen Theaterbühnen, unter Verwendung deutscher Klischeebilder –, ließe sich ihr Vorgehen mit Bhabhas Strategie einer ›kolonialen Mimikry‹ erläutern: Bhabha gebraucht diesen Begriff im Kontext seines Konzepts der Hybridisierung, die er als eine »Strategie zur Destabilisierung nationalisierender und ethnizierender kultureller Praxen« begreift (Erel S. 177). Wie er in *The Location of Culture* (1994) erläutert, spalten Migranten dadurch, dass sie sprachliche Fremdheit artikulieren, die patriotische Sprache der Einstimmigkeit und intervenieren so gegen hegemoniale Darstellungsnormen der dominanten Kultur (vgl. Bhabha S. 186). Insofern sich die Äußerungen der Migranten jedoch in der Sprache der Mehrheitsgesellschaft vollziehen, befinden sie sich

auch innerhalb deren symbolischer Ordnung. Hier kommt die koloniale Mimikry ins Spiel. Darunter versteht Bhabha eine Strategie, in der sich »das koloniale Objekt dem kolonialen Subjekt bis auf eine signifikante Differenz hin« angleicht (Konuk S. 97), beziehungsweise sich tarnt, »um wirksam zu werden und die Kultur und Sprache von innen her zu transformieren« (Bronfen/Marius S. 13). Die Kabarettisten spielen in ihren (Selbst)Darstellungen also nur scheinbar in die Hand des Publikums, wenn sie in überzeichneter Form jene Bilder wiedergeben, die ihnen die Öffentlichkeit zuwirft, und dabei den servilen Türken, den komischen Türken, den streitbaren Macho-Türken, die unterdrückte Türkin und vor allem den immer assimilierteren Türken spielen. Tatsächlich agieren sie aber 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 durchläuft, oft ohne sich dessen überhaupt bewusst zu sein.

Bezüglich des Kabarett von kleinen Differenzen zu sprechen, mag irreführend sein; wie stets überzeichnet der Kabarettist natürlich auch hier, vergrößert und macht überdeutlich. Und doch schleicht sich 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 längst 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 das ferne Echo von Omurcas getürkter Nationalhymne.

Omurca greift die Debatte der hybriden Identität in seinem Programm »Kanakmän – tags Deutscher, nachts Türke« aus dem Jahr 2000 auf einer politischen Ebene auf. Der Auslöser des Stückes war die (bereits in Kapitel 1.1 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 darauf ist die Gestalt des Kanakmän, eines komischen Superhelden, der seine Kräfte aus der doppelten Staatsangehörigkeit bezieht. Bei diesem »Superman der Kanaken« (Omurca, persönliches Interview 2003), 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 Hüsnü Güzel: Dieser musste seinen türkischen Pass für die deutsche Staatsangehörigkeit opfern und fühlt sich in der Folge innerlich zerrissen: »Ohne den türkischen Pass bin ich ein halber Mensch. Halb amputiert!« In wachsender Besorgnis fragt er sich: »Bin ich also ein Deutscher? Unheilbar? Böseartig? Wie lange lebe ich noch?« Die gesetzlich vorgeschriebene deutsche Mono-Identität als Verkrüppelung, als fataler Tumor – zum Glück hält Hüsnü, inspiriert von seiner Kanakmän-Fantasie, dagegen ein Heilmittel parat: »Ich als Deutscher«, verkündet er, »bin für den Doppelpass! Auch für uns Deutsche.«⁴⁰

Ebenso wie Dikmen und Omurca machen auch die *Bodenkosmetikerinnen* in ihrem Comeback-Programm »Arabesk – Selbst erfüllende Prophezeiungen« – gesponsert übrigens vom Berliner Kulturetat (vgl. Kettelhake) – Transkulturalität zum bestimmenden

40 Alle Zitate aus Omurcas unveröffentlichtem Bühnenmanuskript »Kanakmän. Tags Deutscher, nachts Türke« aus dem Jahr 2000 (ohne Seitenangaben).

Identitätskonzept. Die Selbstdarstellung der Gruppe (»Wer zum Teufel sind die Bodenkosmetikerinnen«) liest sich in Auszügen wie folgt:

Wir sind Deutschtürkinnen, 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. (Offizielle Webseite)

Auf der Bühne trifft im Arabesk-Programm 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.« (Persönliches Interview 2003) Durch gegenseitiges Coachen nähern sich die beiden in der ersten Hälfte des Programms diversen Aspekten ihrer doppelten Herkunft an, um nach der Pause alle herkömmlichen Identitätsbeschränkungen kultureller oder geschlechtlicher Art hinter sich zu lassen und als »Kebab-Girl 007« und »Lenny Krähwitz« reinkarniert zu werden.

Bewusst bedient sich Ari, selbst bekennende Lesbe, als Vorlage für ihre kraushaarige, dunkelhäutige Männerfigur des afroamerikanischen Musikers Lenny Kravitz und durchbricht damit gleich mehrere 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.« (Zit. in Kettelhake)⁴¹ 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.« (persönliches Interview 2003) Man müsse eben sehen, bemerkt Köse dazu, »wie man aus den verschiedenen Kulturen und Identitäten das Beste macht« (persönliches Interview 2003).

Vollends auf den Punkt bringt Somuncu das Gefühl einer grenzüberschreitenden Identität:⁴² Einschränkung existieren für ihn einfach nicht mehr; er fühlt sich universell zugehörig und kann sich daher auch (vergleichbar mit Dikmens weitaus restriktiver denkendem türkischem Hausbesitzer in »Wenn der Türke zweimal klingelt«) des deutschen »Kulturerbes« annehmen und sich gewissermaßen sogar die deutsche Vergangenheit einverleiben. Zum »Einheimischen« wird er aufgrund der exklusiven deutschen Haltung damit zwar nicht; doch Somuncu hat sich wie seine Kollegen türkischer Herkunft mit den äußeren Zuschreibungen abgefunden und sie inzwischen

41 Schockiert reagierte Ari allerdings, als sie vor kurzem vom Imagewechsel des Musikers erfuhr: »Der föhnt sich jetzt die Haare glatt! Hat sich die Haut gebleicht! Das nehme ich ihm schwer übel.« (Zit. in Kettelhake)

42 Diese Sicht korrespondiert mit liberalen deutschen Haltungen und lässt ebenso Parallelen zu Positionen jüdischer Künstler und Intellektueller erkennen (vgl. Kapitel 1.2).

in sein 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 sich, während er früher oft hin- und hergerissen gewesen sei zwischen seiner Zugehörigkeit zu verschiedenen Kulturen, längst der »Vorteile dieser Doppelexistenz« bewusst sei und sie für sich zu nutzen wisse (*Nachlass*, S. 102).

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 eingeht. In diesem Zusammenhang weist er in einem Interview, welches er im Monat darauf gab, auf einen entscheidenden Unterschied zwischen sich und anderen türkischstämmigen Autoren hin, denen er ankreidet, sich in ihren Texten immer noch zu oft selbst als Minorität zu betrachten, beziehungsweise zu 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«). Somuncu, so klingt dies jedenfalls, will sich nicht mehr von außen definieren und festschreiben lassen und hat selbstbewusst seine eigene Position zum Absolutum erhoben. Auf die Nachfrage, ob er sich denn 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 seine Antwort auf die gleiche Frage weit kürzer aus: »Ich bin zwar auch Türke, aber was heißt das schon. In erster Linie bin ich Mensch.« (*Nachlass*, S. 100)

Resümee

Eine Szene aus Şinasi Dikmens Satire »Hast du das Foto gesehen?«, 1983 in seinem erstem Satireband *Wir werden das Knoblauchkind schon schaukeln* erschienen, lässt sich als Parabel auf die Diskriminierung oder Nichtbeachtung türkischer Künstler in der Bundesrepublik lesen. Dikmen beschreibt hier, wie in einem deutschen Fotogeschäft erstmals das Bild eines türkischen Kindes ausgestellt wird. In seiner Erzählung 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, und das Foto zu einer Art Kaaba (oder zentralem Heiligtum). 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.« (S. 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 deutsche Öffentlichkeit gefunden hat und, indem es präsentiert wird, auch ihm eine gewisse Präsenz verleiht.

Doch Dikmen wäre kein Satiriker, wenn sich seine Geschichte bereits darin erschöpfte. Der Umstand, dass der Ausstellungsort ein deutsches Fotogeschäft ist, erscheint problematisch, da die Kontrolle über das Bild damit in deutscher Hand liegt. Ein möglicher Bezug, der sich aus dem zeitlichen Kontext der Entstehung der Geschichte ergibt, besteht zum *Münchener Institut für Deutsch als Fremdsprache*, das ab Anfang der 1980er Jahre Literaturpreisausschreiben unter Migranten veranstaltete und ihnen durch die Veröffentlichung ausgewählter Texte in deutscher Sprache die Möglichkeit bot, eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen. Während das Institut so einerseits dazu beitrug, die Literatur von Migranten sichtbarer zu machen, grenzte es sie andererseits aber auch durch strikte Vorgaben ein. Die Jury bestand ausnahmslos aus Deutschen, die thematisch und programmatisch festlegten, was unter Migranteliteratur zu verstehen sei, wobei die Auswahl der Werke ausdrücklich deutschen Geschmack und Konsum treffen sollte (vgl. Arens S. 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 so auf die Spitze, dass am Ende das Gegenteil dessen offenbar wird, was die türkische Gemeinde anfangs so devot feierte: 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 vollständig von der Willkür des deutschen Geschäftsinhabers ab.

Unter diesem Gesichtspunkt des Ringens um Repräsentation und artistischen Ausdruck lässt sich die Entwicklung von Migrantenkunstszenen allgemein beschreiben. Zu restriktiven Grenzziehungen kommt es dabei nicht nur seitens der Mehrheitsgesellschaft. Ebenso wie das Münchner Institut Vorgaben leistete und Künstler festlegte und klassifizierte, geschah dies auch durch die Künstler selbst. In dieser Hinsicht sind die Reihe *Südwind Gastarbeiterdeutsch* (ab 1983 *Südwind Literatur*) und der *PoLiKunst Verein* ebenfalls 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 in diesem Kontext von zwei dominierenden Blicken: einmal von außen durch »deutsche Vereinnahmungsgesten« (S. 48) und einmal von innen durch die »Gefahr der Homogenisierung durch bestimmte Formen von (Selbst)Repräsentation« (S. 39).

All dies – die Dynamik zwischen äußeren und inneren Festschreibungen, zwischen Fremd- und Eigenrepräsentation, die Konfliktzonen und kreativen Berührungspunkte zwischen verschiedenen kulturellen Bezugssystemen – ist ebenso für die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarettts bestimmend. Der Weg an die Öffentlichkeit, der Schritt ins Rampenlicht war auch hier stets der Versuch, sich freizuschreiben (oder freizuspielen) und sich zu definieren, ein Ringen um Ausdruck und Selbstverwirklichung. Kreativ zu werden bedeutete die Suche nach einer eigenen künstlerischen Identität in einem zunächst fremden Umfeld sowie nach den geeigneten Ausdrucksformen für dieses Unterfangen. Und ob man nun wollte oder nicht, man repräsentierte dabei auch eine kulturelle oder ethnische Identität, wie festgelegt 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 mit wenigen Abstrichen 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, in der deutschen Filmindustrie etc.) behaupten 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« (persönliches Interview 2002). Bademsoy weiß, wovon er spricht, denn er blickt nicht nur auf eine 25-jährige schauspielerische Laufbahn zurück, 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 Hindernisse und Barrieren, stellt Bademsoy fest. »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 Kabarets, das, wie ich erwähnte, innerhalb des deutschen institutionellen Rahmens entstand, fochten diesen Kampf von Beginn an aus. Şinasi Dikmen entsinnt sich einer 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 Programmleiter 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. (Persönliches Interview 2002)

Wie diese Anekdote verdeutlicht, blieben Wege versperrt, da Unterschiede betont wurden und jede Abweichung geächtet wurde. Und wie Muhsin Omurca erwähnt, finden Ausgrenzungen (oder auch ›Unterschätzungen‹) bis zum heutigen Tag 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 noch, obwohl man mich von der Bühne und vom Fernsehen kennt. (Persönliches Interview 2003)

Während das Migrantenkabarett von Beginn an auf deutsche Bühnen stattfand, musste das türkisch-deutsche Theater sich erst mühsam eigene Rahmenbedingungen schaffen und wurde dabei lang nicht ernst genommen. Erst als man sich zu etablieren begann und zur Konkurrenz wurde, reagierte der deutsche Kontext: Sobald der »Ali-Ausländer« Kulturansprüche erhebt, so Necati Şahin, Gründer des *Arkadaş Theaters*, und »die deutsche Kulturarena« betritt, entstehen Probleme: »Ich plane ja seit 20 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.« (Persönliches Interview 2003) Von solchen Auseinandersetzungen 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: dass er als Künstler in seinem Herkunftskontext mehr erreichen könne als in der ›Fremde‹). Dass dieser Stein sein Zuhause auch 30 Jahre nach der Migration noch in der Türkei lokalisiert, ist allerdings erstaunlich und zeugt von den Schwierigkeiten des türkisch-deutschen Theater, in der BRD ›heimisch‹ zu werden.

Viel stärker als im Kabarett vollzog sich die Entwicklung des türkisch-deutschen Theaters unter ständiger Bezugnahme auf das türkische Kulturerbe, seine Theaterformen, Traditionen und Mentalitäten. ›Türkische‹ Elemente finden etwa in Aufbau und Struktur türkisch-deutscher Theatergruppen und damit auch in der Gruppendynamik der Ensembles ihren Niederschlag. Wenn Ralf Milde im Fall 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 S. 336). Doch auch der Anspruch zahlreicher Gruppen, eine ›Familie‹ zu sein, spielt eine Rolle. Familienstrukturen waren allgemein kennzeichnend für frühe türkische Migrantengemeinden, und auch im Theater lässt sich diese Tendenz feststellen, was sich zum Teil direkt im Gruppennamen widerspiegelte (etwa *Berlin Aile Tiyatrosu*, »Berliner Familientheater«).¹ Bezüge zu türkischen Theatertraditionen findet man im türkisch-deutschen Theater aber auch in den Produktionen selbst. Meine Ausführungen in Kapitel 3 zeigten, wie präsent gerade Elemente des Karagöz-Schattentheaters bis heute geblieben sind. Man könnte so weit gehen zu sagen, dass die Wiederbelebung alter türkischer Theatertraditionen, die derzeit auch in der Türkei erfolgt, sich zu einem nicht unwesentlichen Teil auf Theaterbühnen in der Bundesrepublik vollzieht. Demnach ließe sich das zeitgenössische türkisch-deutsche Theater aus zweierlei Sicht betrachten, einmal als ein Spross 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 Deutschland heimische Form, das heißt als Bestandteil einer erweiterten deutschen Kulturszene.

Wie ich beschrieben habe, entwickelte sich das türkisch-deutsche Theater über mehrere Schritte und Generationensetappen. In diesem Kontext sprach ich Emine Sevgi Özdamars These an, dass es dreier Generationen bedarf, bis eine Migrantenkultur sich 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 Darstellungen in den letzten beiden Kapiteln verdeutlichten, wie türkisch-deutsche Künstler sich besonders ab den achtziger Jahren verstärkt auf den deutschen Kulturkontext zubewegten und wie es schließlich ab Mitte der Neunziger endgültig zum großen Umbruch, beziehungsweise zu einem allgemeinen Generations-, Handlungs- und auch Rezeptionswechsel kam. Im Theaterbereich zeigt sich das vor allem an einem Projekt wie dem international und transkulturell ausgerichteten *Diyalog Theater-Fest* (ab 1995); aber auch auf den größeren Bühnen ist in den letzten Jahren eine ähnliche Tendenz zu verzeichnen – im Fall des *Arkadaş Theaters* ab 1997 und, mit Abstrichen, in den letzten Jahren auch am *Tiyatrom*.

Deutlicher ist der Wandel allerdings im Bereich des Kabarettts. Wie Terkessidis anmerkte, realisiert sich das türkisch-deutsche Kabarett von Beginn an nicht in Abgren-

1 Sandra Hestermann erklärt hierzu: »Mostly of rural South-Anatolian and East-Anatolian origin, the Turkish migrants transferred whole village communities to Germany« (S. 333); und weiter: »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« (S. 339). Ralf Milde sprach 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 oft als »Turgay Ağabey« und merkte an, dass er »ein großer Stammesvater« sei (persönliches Interview 2003). (Zur Erklärung: Ağabey ist eine Respektbezeichnung für ›älterer Bruder‹, wobei hier gewisse feudale Hierarchien mitschwingen, da Ağa einen Großgrundbesitzer benennt.) Diese Familienstruktur erklärt einige der Konflikte und Machtkämpfe unter türkischen Gruppen, so auch Baykuls Mafia-Vorwurf. Emine Sevgi Özdamar sagte zu diesem Thema lapidar: »Eine Familie kommt an die Macht und sitzt da.« (Persönliches Interview 2002)

zung 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 Kabaretts stehend, reflektieren die Kabarettisten aktuelle politische Debatten und Diskurse über Ausländer, kommentieren die soziale und legale Stellung von ›Türken‹ in Deutschland und reagieren auf Festschreibungen seitens der deutschen Mehrheit mit ironischen Überzeichnungen und Gegenbildern. Das Migranten-Kabarett fungiert so nicht nur als Zerrspiegel der deutschen Gesellschaft, sondern es 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 1990er Jahre, vor allem aber angetrieben vom Nachrücken einer neuen Generation in Deutschland aufgewachsener Darsteller kam es so zu einem drastischen Umbruch, auf den auch die ›alteingesessenen‹ Kabarettisten reagierten: Dikmens Bühnenfigur mutierte zum deutschen Haus- und Kulturbesitzer, und Omurca schuf einen deutschen Protagonisten, den er in die Türkei entsandte, und erfand dazu einen Superman der Kanaken. Serdar Somuncu wiederum ergriff von der deutschen Vergangenheit Besitz, und auch die Komödianten Django Asül und Kaya Yanar vermittelten neue hybride Bilder und vor allem ein gestärktes Selbstbewusstsein. Die auferstandenen *Bodenkosmetikerinnen* schließlich beginnen ihr Programm *Arabesk* zwar in der gewohnten Putzfrauenrolle, doch ebenso programmatisch wie provokant kehren sie nach der Pause als Bond-Girl und Lenny Kravitz-Verschnitt zurück. Die Bühne wird in allen diesen Fällen zum Freiraum für Verwandlungen und Grenzüberschreitungen, zum Ausdruck eines neuen, verspielten Eigenverständnisses und des Bedürfnisses, sich nicht mehr länger von außen festschreiben zu lassen.

Ich begann diese Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und politischen Kabaretts mit dem Hinweis, dass derzeit eine neue Kohorte von Künstlern und Darstellern nachrückt und der Generationswechsel endgültig ansteht. Abschließend möchte ich eine performative Kunstform ansprechen, die in den frühen achtziger Jahren entstand und in der die ›Kinder der Gastarbeiter‹ von Beginn an tonangebend waren: den HipHop. Kunstschaffen richtet sich hier nach völlig anderen Regeln als vor 20 Jahren, als noch keine Bühne für künstlerische Äußerungen von Migranten existierte, keinerlei Infrastruktur, innerhalb derer sie sich hätten bewegen können. Und doch 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 dies – zumindest 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 HipHop-Szene gewesen waren, veranstalteten deutschlandweit eine Reihe von Lesungen, die als multimediale Spektakel inszeniert waren und ebenso wie ihr Buch einen deutlich politischen Charakter trugen.² Mit kämpferischem Gestus (das heißt ohne Betroffenheit erzeugen

2 Diese Beschreibung fasst meine eigenen Eindrücke von einer der Lesungen zusammen, der ich im Oktober 2002 in Berlin beiwohnte. Im folgenden Abschnitt über HipHop stütze ich mich hauptsächlich auf die oben genannte Publikation und werde nur bei direkten Zitaten mit der Seitenzahl darauf verweisen.

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 unterschiedliche Gruppen anwesend waren: eine, die genau wusste, wovon die Rede war, und die andere, eine Art ›deutsche Fraktion‹, die fasziniert zuhörte. In der anschließenden offenen Diskussion waren es dann vor allem die Insider, die zu Wort kamen und eigene Erlebnisse zur ›Lesung‹ beisteuerten.

Das Format der Aufführung muss nicht verwundern: Güngör war 1997 ein Gründungsmitglied der bundesweit organisierten politischen Gruppe *Kanak Attak*, und auch Loh, von 1995 bis 1997 einer der Herausgeber des HipHop-Magazins *Anarchists to the Front*, besitzt eine aktivistische Vergangenheit (vgl. S. 6).³ 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 intendiert, die Geschichte des HipHop aus der Perspektive der Abgedrängten wiederzugeben. Die HipHop-Bewegung in der Bundesrepublik, so berichten die Autoren, entstand unter dem Einfluss der schwarzen Rapkultur in den Vereinigten Staaten zu Beginn der Achtziger, vor allem unter Beteiligung von Jugendlichen aus dem Migrantenmilieu.⁴ Die sich rasch entwickelnde Szene bot ihnen einen Rahmen, innerhalb dessen sie gemeinsam kreativ werden und sich miteinander austauschen konnten, dazu auch die Möglichkeit, den eigenen (politischen) Standpunkt deutlich zu machen und sich neben Gehör auch 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.« (Zit. auf S. 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

3 Als Co-Autoren verleihen sich Güngör und Loh gleichsam gegenseitig Legitimation – und damit auch ihrem Buch und der begleitenden Lesung/Show: der türkischstämmige und der deutsche Rapper (dieser zudem mit einem journalistischen Hintergrund, siehe etwa *20 Jahre HipHop in Deutschland* aus dem Jahr 2000) vertreten sozusagen ›beide‹ Seiten, die Minderheits- wie auch die Mehrheitsgesellschaft. (Sie selbst würden solche Klassifizierungen sicher ablehnen. Überhaupt ist in ihrem Buch auffällig, dass sie die Migrantenrapper selten ethnisch klassifizieren. Damit zeigen sie sich weiter dem universellen, internationalen Charakter des HipHops der frühen Jahre verpflichtet, als alle, die rappten, gemeinsam eine Minderheit waren.)

4 Ab der gleichen Zeit bildeten sich auch verstärkt türkische Jugendgangs nach amerikanischem Vorbild (z.B. *Two Nation Force*, *Cobra Bulldogs* und *Türkiye Boys*), was als Reaktion auf die zunehmend konservative Regierung (vgl. Innenminister Friedrich Zimmermanns restriktive Ausländerpolitik) verstanden werden kann. Mitte der 1980er kam es zu immer mehr Übergriffen seitens Neonazis, auch Türkenwitze kamen damals in Mode. In den Neunzigern traten viele der Mitglieder dieser Gangs 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.

betonen, die gesamten achtziger Jahre hindurch eine riesige »kulturelle und soziale Integrationskraft« (S. 22) und vermittelte den Beteiligten eine Identität und ein Zugehörigkeitsgefühl »jenseits von Herkunft, Hautfarbe oder sozialem Status« (S. 95). HipHop war für sie ein Lebensentwurf, eine Mischung aus Spiel, Selbstverwirklichung und Rebellion gegen die Mainstream-Gesellschaft.

Anfang der neunziger Jahre änderte sich das Bild allerdings grundlegend. Die deutschen Medien entdeckten den HipHop und begannen sofort 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.« (S. 251) Diese Entwicklung ist eng mit dem rasanten Aufstieg der *Fantastischen Vier* verbunden.⁵ Nach dem überwältigenden Erfolg ihres Debütalbums *Die da!?!* Im Jahr 1992 war die Bezeichnung »Deutschrap« geboren. Die Presse glaubte, darin einer neuen deutschen Dichterkultur gewahr zu werden und machte sich daran, HipHop in der BRD 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 kickten, 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. (S. 122)

Die Migrantenkids, die HipHop initiiert hatten, wurden zunehmend aus der dominanten Szene gedrängt – und mit ihnen ihre 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.« (S. 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 Betroffenenrapper oder potentieller Gewalttäter. Beide Seiten werden also abgedrängt, und die deutsche Mitte kommt rein.« (Zit. auf S. 114)

Einerseits vereinnahmten also die deutschen Medien die HipHop-Bewegung ohne Berücksichtigung der Migrantenszene; andererseits aber distanzierte sich auch die Migrantenszene »von dem eingedeutschten Mainstreamphänomen ›Sprechgesang« (S. 193). Die Pogrome bewirkten hier eine zunehmende Politisierung: Eine ganze Generation wandte sich dem HipHop als einer politischen Ausdrucksform zu und machte sich daran, die Geschichte der Migration aus der eigenen Perspektive neu zu schreiben. 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

5 Über die *Fantastischen Vier* wurde im Gegensatz zu den Migrantenrappern 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*).

»Ahmed Gündüz Problematik«⁶ immer mehr Gruppen, darunter im Jahr 1993 auch die *Sons of Gastarbeits*. In ihrem Song »Söhne der Gastarbeits« (1995) sprechen sie aus der Perspektive der ersten und der zweiten Migrantengeneration und beschwören einen »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. auf S. 60f.)

Dem gebrochenen Deutsch der ersten Generation – das nur als alleinstehender Text pathetisch klingen mag, nicht aber gerappt – 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 Migrantensraps überhaupt gelten kann.

Es wird deutlich, dass diese Künstler der zweiten (und bald dritten) Migrantengeneration in Deutschland eine völlig andere Perspektive zu bieten haben und darstellerisch ganz andere Mittel anwendet als diejenigen 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 in dieser Studie vorgestellten Bühnenprojekten – ebenfalls an den Rand gedrängt. Loh und Güngör beschreiben in ihrem Buch eine Vielzahl von Entwicklungen im Migrantensrap, der sich ansonsten vollkommen im Schatten der Deutschraps-Szene abspielt. Anhand von drei Beispielen seien einige Bezugspunkte zur Entwicklung türkisch-deutscher Bühnenkunst angesprochen:

- Der oben 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 viele Rapper von Deutsch als einer »Herrschaftssprache« abwandten (S. 52). Fast zeitgleich formierte sich der Frankfurter Label *Looptown*, der 1994 das erste türkischsprachige HipHop-Album herausbrachte. Man wollte »eigene Produktionsbedingungen schaffen«, erklärt Güngör, einer der Gründer der Organisation (S. 180). Auch dies kann als Schritt zur Eigenabgrenzung vom Deutschraps verstanden und im Kontrast zu Entwicklungen im türkisch-deutschen Theater und Kabarett gesehen werden, wo die Bemühungen klar auf eine Annäherung an den deutschen Kontext hinliefen.
- Ebenfalls die Gruppe *Microphone Mafia*, deren Debütalbum *HipHop Hurra – Rap gegen rechts* sich bereits 1993 gegen jede »deutschtümelnde Vereinnahmung« gewandt hatte

6 Tachi, Mitglied der Anfang der 1990er Jahre gegründeten Gruppe *Fresh Familee*, benennt mit dieser Bezeichnung den »alltäglichen Rassismus« jener Zeit. »Ahmed Gündüz« ist der Titel eines Songs dieser Gruppe, der erste deutschsprachige Rap, der auf CD erschien (vgl. Loh/Güngör S. 105f.).

(S. 125),⁷ reflektiert in ihrem Lied »Original« (2002) die weiter anhaltende Mode unter deutschen Komödianten, den ›Türken‹ zu mimen. Hier ein Textauszug: »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. auf S. 161) Noch vehementer als im Kabarett reagieren hier Künstler auf abwertende Haltungen gegenüber ihrer Elterngeneration, von deren ›Demutshaltung‹ sie sich zwar abgrenzen, die sie aber auf keinen Fall von deutschen Komödianten beleidigen lassen wollen.

- Und zuletzt sei hier die Gruppe *Islamic Force* genannt, die Güngör »die Seele Kreuzbergs« nennt (S. 172), um den mittlerweile verstorbenen Boe B., einer Integrationsfigur lokaler Jugendlicher, sowie Killa Hakan. Die Gruppe war ab Anfang der Neunziger der Vorreiter für den »Oriental Style« im HipHop und versteht die Kunst als stark sozial verankert. DJ Derezon erklärt, dass der Gruppenname provokativ gemeint sei, doch nicht 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.« (Zit. auf S. 202) Hier wird der provokante Gestus deutlich, der für viele dieser Gruppen kennzeichnend ist; zugleich zeigt sich am Fall von *Islamic Force* aber auch, dass HipHop durch seine integrierende Kraft eine wichtige soziale Funktion erfüllen kann.

Ebenso wie das türkisch-deutsche Kabarett bietet der Migrantenrap einen gesellschaftlichen und politischen Kommentar aus der Sicht der Minderheit. Loh und Güngör präsentieren in ihrer ›unterdrückten‹ Version der Geschichte des HipHop diesen als eine Bühne (nicht nur, aber vor allem) der Gastarbeiterkinder, die auf sich aufmerksam machen und über ihre Kunst politisch aktiv werden. Dabei sehen sie sich mit ähnlichen Problemen konfrontiert wie die Akteure der Theater-/Kabarettsszene: Ihnen wird ein Platz am Rand der Bühne zugewiesen. und sie werden nach wie vor 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.« (S. 184) Ein Unterschied zu den besprochenen Bühnenprojekten ist jedoch, dass sich Migranten in diesem Fall einer neuen, nicht in der BRD heimischen Kunstform bedienen. Die Vereinnahmung durch den deutschen Mainstream bietet hier eine neue Variante im Bemühen der Migranten um Repräsentation und Ausdruck.

Die Publikation von *Fear of a Kanak Planet* ist ein wichtiger Schritt hin zu einer inklusiveren Betrachtung der Migrationsgeschichte und der Migrantenkunst. Mitunter tritt allerdings die politische Intention der Autoren allzu 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

7 Der Titel ist nimmt eine Tendenz vorweg, die Loh und Güngör am Ende ihres Buches ausführlich behandeln, auf die ich hier aber nicht weiter eingehen kann: die zunehmende Unterwanderung der deutschen HipHop-Szene durch rechtsradikale Gesinnungen ab Ende der 1990er Jahre (vgl. bes. S. 278–315).

Charakter) der Lesungen. Loh und Güngör sind selbst 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* (nicht zu verwechseln mit Lars Beckers Film *Kanak Attack* von 2000) resultierte. Deren Mitgliedern ist daran gelegen, »aus einer migrantischen Perspektive heraus neu über Rassismus zu sprechen« (S. 36) und dabei auch die Geschichte der Einwanderung umzuschreiben. Vor allem geht es den Beteiligten aber darum, sich politisch Gehör zu verschaffen. Ein Auszug aus dem Manifest der Gruppe vom November 1998 liest sich so:

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. (Offizielle Webseite)⁸

Die wohl spektakulärste Aktion der Gruppe war die »KanakHistoryRevue – Opel Pitbull Autoput«, die am 13. April 2001 an der *Berliner Volksbühne* mit finanzieller Unterstützung durch die Heinrich-Böll-Stiftung uraufgeführt wurde. Güngör beschreibt:

Die Volksbühne war innerhalb kurzer Zeit restlos ausverkauft. Insgesamt kamen über 2.000 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. (S. 39)⁹

Mit Aktionen wie der »KanakHistory Revue« – an der auch Emine Sevgi Özdamar mit einer Lesung beteiligt war und Şükriye Dönmez ihre Dramatisierung von Zaimoğlu *KanakSprak* und *Koppstoff* vorstellte – wollte die Gruppe einen Wandel der Bezeichnung Kanake »hin zu einem politischen Kampfbegriff« (S. 27) vorantreiben, wobei der Versuch unternommen wurde, »die einst rassistische Zuschreibung in eine politische Form zu transformieren« (S. 31). Diese Umwertung des Begriffes, die Migranten-Rapper ab den frühen Neunzigern betrieben, ist mit dem Namen Feridun Zaimoğlu verbunden, der bis etwa 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*

8 In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Organisation etwa von *Black Power* Bewegungen in den USA, auf die sie sich sonst teils bezieht. Das Manifest »Kanak Attak und basta!« wurde u.a. in der *taz* vom 28.01.1999 abgedruckt.

9 Im Jahr darauf beschreibt *Kanak Attak* die Aktion 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.« (Offizielle Webseite)

Misstöne vom Rande der Gesellschaft, das ihm 1995 einen unerwarteten Erfolg bescherte und ihn zum Kultautor machte, proklamiert er: »Kanak! Dieses verunglimpfende Hetzwort wird zur Identität stiftenden Kennwort, zur verbindenden Klammer, zur verbindenden Klammer dieser ›Lumpenethnier‹.« (S. 17) Der Literaturkritiker Tom Cheesman beschreibt 2002 in seinem Artikel »Akçam – Zaimoğlu – ›Kanak Attak‹«, wie Zaimoğlu mit dieser Publikation und gleichsam von dem Begriff »Kanak« 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 der Schriftsteller und Journalist Jamal Tuschick urteilt im Nachwort zu *Morgen Land – Neueste deutsche Literatur* aus dem Jahr 2000: »Die unüberschaubaren Möglichkeiten eines vortragenden Autors dehnte Zaimoğlu zum performativen Akt.« (S. 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 selbst, 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.« (S. 185)¹⁰ Auch die Lesungen sind Performances im wahrsten Sinne des Wortes. Zaimoğlu selbst beschreibt dies in einem Interview aus dem Jahr 2002 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.« (»Betroffenheits-Blödsinn«)¹¹ Vor allem vollzieht sich Zaimoğlus Performance – und darauf weist er hier mit Nachdruck hin – über das Medium der deutschen Sprache. »This is performance of street slang raised to the level of dramatic political poetry«, beschreibt Cheesman und stellt fest: »Above all, the writing displays a sheer delight in play with the language.« (S. 186) Bei Zaimoğlu wird

10 Hinzufügen wäre, dass Dramatisierungen von Zaimoğlus Texten sogar an großen deutschen Bühnen stattfinden. So hatte beispielsweise das Theaterstück zu seinem Buch *Koppstoff* am 13. Dezember 2001 auf der Studio-Bühne des *Maxim Gorki Theaters* Premiere. Regie in diesem Ensembleprojekt führte Dominic Huber, eine der Schauspielerinnen war İdil Üner, und die Rapperin Aziza A lieferte die Hintergrundstimme.

11 Zaimoğlu ist maßgeblich von der migrantischen Rap- und HipHop-Szene geprägt. In einem Interview mit Loh und Güngör vom 5. Mai 2000 reagiert er auf die Frage, wie *Kanak Sprak* entstanden sei, wie folgt: »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 1., 2., 3. 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 gefragt, wie es sich als Kanak in Deutschland lebt. Das ist im Groben die Story.« (Ich danke Murat Güngör für das Transkript dieses Interviews.)

Ethnizität so 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*, S. 32) Die ›neuen‹ Kanaken aber 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« (S. 187).

Auch wenn Zaimoğlu ›Posse‹ in den vergangenen Jahren an Schlagkraft verloren haben mag, da der Mainstream den »Kanaken« mittlerweile ebenso entdeckt und kolonialisiert hat wie einst den HipHop – inzwischen existieren sogar Wörterbücher auf Kanakisch-Deutsch (vgl. ebd. S. 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 –, so hat er doch für eine ›Präsenz‹ der türkisch-deutschen Minorität in deutschen Medien gesorgt wie keiner vor ihm und das deutsche Bild des ›Türken‹ nachhaltig beeinflusst.

Die bisherige Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarettts lässt sich als eine Vielzahl einzelner Schritte und Stationen beschreiben. Von seinen frühen Akteuren wie Yüksel Pazarkaya, Meray Ülgen, Emine Sevgi Özdamar und Şinasi Dikmen bis hin zu Feridun Zaimoğlu und seiner provokanten Kanaken-Attacke aufs deutsche Establishment war es ein weiter Weg. Unabhängig davon, welcher Sprache sie sich heute auf ihrer jeweiligen Bühne bedienen, ob diese nun versöhnlich oder aggressiv klingen mag, die einstigen Migranten und ihre Nachkommen kreieren heute jedenfalls ihre eigenen Bilder und haben sich gerade auf der Theaterbühne längst aus den Fesseln des Strauß'schen Bühnentürken befreit. Tayfun Bademsoys optimistische Vision, mit der ich meine Studie abschließen möchte, mag zwar noch einige Schritte und Stationen weit in der Zukunft liegen, doch die türkischen Migranten und ihre in der BRD aufgewachsenen Nachkommen befinden sich auf dem Weg:

Die Position, die sich die Türken hier erarbeitet haben, die werden sie nicht mehr aufgeben. Sie werden noch weiter gehen. [...] Sie werden selbst 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. (Persönliches Interview 2002)

Bibliografie

- Abdullah, Muhammad Salim: »Muslime in Deutschland – Geschichte und Herausforderungen«, in: Tilman Hannemann/Peter Meier-Hüsing (Hg.), *Deutscher Islam – Islam in Deutschland*, Marburg: Diagonal 2000, S. 35–62.
- Ackermann, Irmgard: »Deutsche verfremdet gesehen. Die Darstellung des ›Anderen‹ in der ›Ausländerliteratur‹«, in: Nasrin Amirsedghi/Thomas Bleicher (Hg.), *Literatur der Migration*, Mainz: Donata Kinzelbach 1997, S. 60–71.
- Adanir, Fikret: »Der Weg der Türkei zu einem modernen europäischen Staat«, in: Hans-Georg Wehling (Hg.), *Türkei. Politik-Gesellschaft-Wirtschaft*, Opladen: Leske & Budrich 2002. S. 39–71.
- Adelson, Leslie: »The Turkish Turn in Contemporary German Literature and Memory Work«, in: *The Germanic Review* 77/4 (Fall 2002), S. 326–338.
- : »Touching Tales of Turks, German, and Jews: Cultural Alterity, Historical Narrative, and Literary Riddles for the 1990s«, in: *New German Critique* 80 (Summer 2000), S. 93–124.
- : »Response to Ülker Gökberk, ›Culture Studies und die Türken‹«, in: *The German Quarterly* 70/3 (Summer 1997), S. 277–282.
- : »Opposing Oppositions: Turkish-German Questions in Contemporary German Studies«, in: *German Studies Review* 17/2 (Mai 1994), S. 305–329.
- : »Migrantenliteratur oder deutsche Literatur? TORKAN's *Tufan: Brief an einen islamischen Bruder*«, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Spätmoderne oder Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt/Main: Fischer 1991, S. 67–81.
- Adler, Peter S.: »Beyond Cultural Identity: Reflections on Multiculturalism« [1978], in: Milton J. Bennet (Hg.), *Basic Concepts of Intercultural Communication*, Yarmouth/Maine: Intercultural Press 1998, S. 225–245.
- 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* vom 7. Nov. 2002 <<http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/07.11.2002/286520.asp>>.
- Akkaya, Çiğdem/Yasemin Özbek/Faruk Şen: *Länderbericht Türkei*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchhandlung 1998.

- Albrecht, Helmut F.: Offizielle Webseite <<http://www.hallo-chefe.de>>, Aufruf am 04.05.2004.
- Albrecht, Julia: »Solingen, Untere Werner Straße 81«, in: *die tageszeitung* vom 01.06.1993, S. 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«, in: *Frankfurter Allgemeine* vom 24.04.2001, S. 58.
- Almaçık, Raik: »Interview mit Herrn Raik Almaçık« [Interview von Aydın Yeşilyurt], in: *Dergi. Die Zeitschrift*, Sonderausgabe März 1989, S. 5–6.
- And, Metin: *Karagöz. Turkish Shadow Theater* [1975]. Istanbul: Dost Yayinlari 1979.
- : *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara: Forum Yayınları 1964.
- : »Traditional Performances in Turkey«, in: Mevlüt Özhan (Hg.), *The Traditional Turkish Theater*, Ankara: Ministry of Culture 1999, S. 7–52.
- Arens, Hiltrud: »Kulturelle Hybridität« in *der deutschen Minoritätenliteratur der achtziger Jahre*, Tübingen: Stauffenberg 2000.
- Arjouni, Jakob: *Happy birthday Türke!* [1985], Zürich: Diogenes 1987.
- Arkadaş Theater (Hg.): *Zwei Jahre in Köln – Arkadaş Theater* [Heft anlässlich der Vereinsgründung vom 12.05.1988], Köln: Eigenverlag 1988.
- (Hg.): »Demokrasi Gemisi von Aziz Nesin«, Programmheft zum Stück 1986.
- : Offizielle Webseite <<http://www.theaterszene-koeln.de/arkadas-theater/>>, Aufruf am 29.01.2004.
- »Arkadas – die Brücke zwischen den Kulturen«, in: *Sonntag Aktuell* vom 10.10.1993, S. 20.
- Asül, Django: *Hämokratie* [Audio-CD], München: BMG Wort 1998.
- : Offizielle Webseite <<http://www.django-asuel.de>>, Aufruf am 04.05.2004.
- Atsiz, Bedriye: »Spiel der Mitte/Orta Oyunu«, in: *Kindlers Neues Literaturlexikon* [CD-Rom Version], München: Systema 1999.
- »Ausländergesetz«, in: *Drehscheibe – Online Lexikon: Ausländer, Fremdenfeindlichkeit, Extremismus* <<http://www.drehscheibe.org/leitfaden.html>>, Aufruf am 28.05.2004.
- »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/Hüseyin Kuru: *Ganz oben. Türken in Deutschland*, Suhl: Wirtschafts-Verlag 2002.
- Balme, Chris: »Between Separation and Integration. Intercultural Strategies in Contemporary Maori Theatre«, in: Patrice Pavis (Hg.), *The Intercultural Performance Reader*, London & New York: Routledge 1996, S. 179–186.
- Barbieri, William A.: *Ethics of Citizenship: Immigration and Group Rights in Germany*, Durham: Duke University Press 1998.
- Barwig, Klaus/Bertold Huber/Klaus Lörcher (Hg.): *Das neue Ausländerrecht*, Baden-Baden: Nomos Verlag 1991.
- Bauschinger, Sigrid (Hg.): *Die freche Muse / The Impudent Muse: Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Tübingen & Basel: A. Francke Verlag 2000.
- Bayaz, Ahmet: »Das Türkeibild der Deutschen und das Deutschlandbild der Türken«, in: Hans-Georg Wehling (Hg.), *Türkei. Politik-Gesellschaft-Wirtschaft*, Opladen: Leske & Budrich 2002, S. 197–207.

- Baykul, Yalçın: »Vereinstheater oder echtes Multikulti? Zur Situation des türkischen Theaters in Deutschland«, in: *Theater der Zeit* 2 (2002), S. 16–17.
- : »Wenn die Mafia Theater macht: Zur Situation des türkischen Theaters in Berlin«, in: *Scheinschlag* 12 (2001) <http://www.scheinschlag-online.de/archiv/2001/12_2001/texte/15.html>.
- : »Türkisches Theater in Deutschland/Berlin«, unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität der Künste Berlin, Institut für Spiel- und Theaterpädagogik 1995.
- Beck, Wolfgang: »Jiddisches Theater«, in: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* [CD-Rom], München: Systema 1999. [Akt. Ausg. von: Manfred Brauneck/ Gerard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992.]
- Becker, Annette: »Kaltgepresste Duftnoten: Sinasi Dikmens neues Programm *Quo Vadis, Türke?*«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 28.09.2002, S. 30.
- 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* <<http://www.destatis.de/basis/d/bevoe/bevoetab4.htm>>, Aufruf am 28.05.2004.
- 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«, in: *Die Welt* [Feuilleton] vom 08.11.2000: S. 33.
- Biondi, Franco/Rafik Schami: »Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur«, in: Christian Schaffernicht (Hg.), *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*, Fischerhude: Atelier im Bauernhaus 1981, S. 124–136.
- Bird, Stefanie: *Women Writers and National Identity. Bachmann, Duden, Özdamar*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Bodemann, Y. Michal: *Gedächtnistheater: Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfahrung*, Hamburg: Rotbuch Verlag 1996.
- Bodenkosmetikerinnen: »Arabesk – Selbst erfüllende Prophezeiungen«, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript 2004, ohne Seite.
- : »Vorsichtsmaßnahmen«, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript, 1995, ohne Seite.
- : »Weggekehrt«, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript 1992, ohne Seite.
- : Offizielle Webseite <<http://www.diebodenkosmetik.de>>, Aufruf am 04.05.2004.
- Böll, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame* [1971], München: dtv 1985.
- Brecht, Bertolt: *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* [1941], Berlin: Suhrkamp 1965.
- : »Kleines Organon für das Theater« [1948/49], in: Bertolt Brecht, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden* [Bd.6: Schriften], Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 519–552.
- : »Vergnügungstheater oder Lehrtheater« [ca. 1936], in: Bertolt Brecht. *Schriften zum Theater – Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1957, S. 60–73.
- Breger, Claudia: »»Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?« Strategien der Mimikry in den Texten von Emine S Özdamar und Yoko Tawada«, in: Cathy S. Gelbin/Kader Konuk/Peggy Piesche (Hg.), *AufBrüche. Kulturelle Produktion von Migrantinnen*,

- Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, Königstein: Ulrike Helmer Verlag 1999, S. 30–59.
- »Brief kündigt ›Blutbad‹ an. Polizei in Potsdam sichert szenische Lesung aus *Mein Kampf*«, in: *Frankfurter Allgemeine* vom 01.02.2001, S. BS2.
- Bronfen, Elizabeth/Benjamin Marius/Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen: Stauffenburg 1997.
- Buchner, Birgit: »Ohne Fingerhut – Şinasi Dikmen macht das Leben der Türken in Deutschland kabarettreif«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 12.03.1997, S. 25.
- Budzinski, Klaus: *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute*, Braunschweig: Westermann 1989.
- Budzinski, Klaus/Reinhard Hippen (Hg.): *Metzler Kabarett Lexikon*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.
- Buhbe, Matthes: *Türkei. Politik und Zeitgeschichte*, Opladen: Leske & Budrich 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: »Spazierengehen, das heißt Würmer ausschütteln«, in: *Die Wochenzeitung [Zürich]* vom 05.02.1993, S. 19.
- Burkhard, Angelika: »Vom Verlust der Zunge. ›Annäherung an das Fremde‹: Emine S. Özdamar im Literaturhaus«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 23.02.1991, S. 19.
- Butler, Judith: *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1989.
- Camus, Albert: *The Myth of Sisyphus and Other Essays* [1942], übers. Von Justin O'Brien, New York: Vintage International 1991.
- Ceylan, Bülent: Offizielle Webseite <<http://www.buelent-ceylan.de>>, Aufruf am 05.08.2004.
- Chambers, Iain: *Migrancy, Culture, Identity*. London/New York: Routledge 1994.
- Cheesman, Tom: »Akçam – Zaimoğlu – ›Kanak Attak‹: Turkish Lives and Letters in German«, in: *German Life and Letters* 55:2 (Apr. 2002), S. 180–195.
- Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.
- Ciulli, Roberto: »Interview mit Roberto Ciulli« [Interview von Agnes Thorbecke], in: *Dergi. Die Zeitschrift*, Sonderausgabe März 1989, S. 9–10.
- Cohen, Robin: *Global Diasporas: An Introduction*, Seattle: University of Washington Press 1997.
- Dallinger, Brigitte: »Verloschene Sterne«: *Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Wien: Pictus Verlag 1998.
- Deleuze, Gilles/Felix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur* [1975], Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976.
- Demirkan, Renan: Respekt statt Integration«, in: *Der Spiegel* 18/1997 vom 14.04.1997, S. 80–81.
- : Offizielle Webseite <<http://www.renan-demirkan.de/>>, Aufruf am 17.08.2004.
- Dergi. Die Zeitschrift*. Sonderausgabe März 1989.

- Detjen, Claus: »Das vereinte Deutschland braucht eine Gründungslegende. Die ›verspätete Nation‹ sucht noch ihre Identität«, in: *Das Parlament* 37/38 vom 8./15.09.2000, S. 1.
- Diamond, Catherine: »Darkening Clouds over Istanbul: Turkish Theatre in a Changing Climate«, in: *New Theatre Quarterly* 16/4 (Nov. 1998), S. 334–350.
- Die Fantastischen Vier: *Die letzte Besatzermusik* [Autobiografie, aufgeschrieben von Ralf Niemczyk], Köln: KiWi-Verlag 1999.
- »Die Sehnsucht nach dem blauen Himmel«, in: *Dünya* [Deutschsprachige Beilage] vom 01.-07.02.2002, ohne Seite.
- Diehl, Siegfried: »Apfelbäume an der Deutschland-Tür«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [Feuilleton] vom 06.05.1986, ohne Seite.
- Dikmen, Şinasi: *Hurra, ich lebe in Deutschland. Satiren*, München: Piper 1995.
- : *Der andere Türke*, Berlin: EXpress Edition 1986.
- : *Wir werden das Knoblauchkind schon schaukeln*, Berlin: EXpress Edition 1983.
- : »Du sollst nicht türken!«, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript 2000, ohne Seite.
- : »Wenn der Türke zweimal klingelt«, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript 1998, ohne Seite.
- : »Das erste türkische Kabarett in der Bundesrepublik« [Interview von Carmine Chiellino am 28.01.1986], in: Carmine Chiellino (Hg.), *Die Reise hält an. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik*, München: Beck 1988, S. 111–125.
- : »Die Gastarbeiter in deutschen Massenmedien«, in: PoLikunst (Hg.), *Ein Gastarbeiter ist ein Türke*, Augsburg: PoLikunst 1983, S. 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*«, in: *The Germanic Review* 44/2 (Spring 1994), S. 61–69.
- Diyalog-TheaterFest: Offizielle Webseite <<http://www.theater-diyalog.com>>, Aufruf am 17.09.2004.
- Eckert, Andreas: »Gefangen in der Alten Welt«, in: *Die Zeit* vom 29.09.2002, S. 40.
- Emrich, Elke: »Der Mensch verliert das Bild vom Menschen«. Zu *Groß und klein* (1981)«, in: Michael Radix (Hg.), *Strauß lesen*, München: Carl Hanser 1987, S. 101–116.
- Engin, Aydin: »Grüß Gott Memet«, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript 1999, ohne Seite.
- : »Hochzeit in Kreuzberg«, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript 1990, ohne Seite.
- Engin, Osman: *Dütschlünd, Dütschlünd übür üllüs*, Berlin: Dietz 1994.
- Erdem, Tayfun: »Schluss mit dem ›Türkenbonus!‹«, in: *PflasterStrand*, Aug. 1989, S. 147–148.
- Erel, Umut: »Grenzüberschreitungen und kulturelle Mischformen als antirassistischer Widerstand?«, in: Cathy Gekbin/Kader Konuk/Peggy Piesche (Hg.), *AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 1999, S. 172–194.
- Euripides: *Medea* [431 v. Chr.], Stuttgart: Reclam 1972.
- Fischer-Lichte, Erika: »Interculturalism in Contemporary Theatre«, in: Patrice Pavis (Hg.), *The Intercultural Performance Reader*, London/New York: Routledge 1996, S. 27–40.

- : »Theater, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theatre«, in: Erika Fischer-Lichte/Josephine Riley/Michael Gissenwehler (Hg.), *The Dramatic Touch of Difference. Theater, Own and Foreign*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1990, S. 11–19.
- Fitzgerald, Nora: »Turkish-German Artists Thrive in Their Adopted Land«, in: *The New York Times* vom 08.01.2004 < <https://www.nytimes.com/2004/01/08/arts/turkish-german-artists-thrive-in-their-adopted-land.html>>.
- Franke, Eckhard: »Ein Gastarbeiter und sein getreuer Esel. Uraufführung im Frankfurter Schauspiel: ›Karagöz in Alamania‹«, in: *Darmstädter Echo* vom 06.05.1986, S. 26.
- Frederiksen, Jens: »Steh auf Männchen! Frankfurt: ›Karagöz in Alamania‹ uraufgeführt«, in: *Die Welt* vom 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], in: Barbara Frischmuth, *Eine Liebe in Erzurum. Hörspiele*, Klagenfurt/Wien: Kitab 2002, S. 69–104.
- Fuchs, Elinor: »Istanbul Looking West: Art or Politics?«, in: *American Theatre* 10 (1997), S. 10.
- Geis, Matthias: »Vom Gastarbeiter zum Schläfer«, in: *Die Zeit* 17 (2004) vom 15.04.2004, S. 4.
- Geißler, Rainer: »Ethnische Minderheiten«, in: *Informationen zur politischen Bildung* 269 (4. Quartal 2000), S. 29–36.
- Gessenharter, Wolfgang/Helmut Fröchling (Hg.): *Rechtsextremismus und Neue Rechte in Deutschland*. Opladen: Leske & Budrich Verlag 1998.
- Gilman, Sander L./Jack Zipes: »Jewish Writing in German Through the Ages«, in: Sander L. Gilman/Jack Zipes (Hg.), *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996*, New Haven/London: Yale University Press 1997, S. xvii–xxxiv.
- Gilsbach, Stefan: »Populäre Stücke mit Botschaft«, in: *Bergische Morgenpost* vom 16.08.2001: ohne Seite.
- Glötz, Peter: »Freunde, es wird ernst. Die Debatte geht weiter. Botho Strauß als Symptom der nationalen Wiedergeburt oder: Wird eine neue Rechte salonfähig?«, in: Franz Josef Görtz/Volker Hage/Uwe Wittstock (Hg.) unter Mitarbeit von Katharina Frühe, *Deutsche Literatur 1993 Jahresrückblick*. Stuttgart: Reclam 1994, S. 273–275.
- Gökberk, Ülker: »Culture Studies und die Türken: Sten Nadolnys *Selim* oder *Die Gabe der Rede* im Lichte einer Methodendiskussion«, in: *The German Quarterly* 70/2 (Spring 1997), S. 97–122.
- Göktürk, Deniz: »Migration und Kino: Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?«, in: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 329–347.
- : »Nachschlag Mehr Kopfsalat: Ein Schattenspielabend im Tiyatrom«, in: *die tageszeitung* vom 12.01.1995, S. 28.
- Gülfirat, Suzan: »Şinasi Dikmen: Nach Berlin umziehen? Bloß nicht!«, in: *Der Tagesspiegel* vom 25.04.2001, S. 11.
- : »Vom Bonbon zum Cartoon: Muhsin Omurcas ›Tagebuch eines Skinheads in Istanbul‹«, in: *Der Tagesspiegel* vom 15.09.1999, S. 29.
- »Gut gemeintes Laien-Theater«, in: *Bild Zeitung* vom 6 Mai 1986.

- Hall, Katharina: »Bekanntlich sind Dreiecksbeziehungen am kompliziertesten«: Turkish, Jewish, and German Identity in Zafer Şenocak's *Gefährliche Verwandtschaft*«, in: *German Life and Letters* 56/1 (Januar 2003), S. 72–88.
- Hallmayer Petra: »Schadensbegrenzung«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 03.02.2001, S. 18.
- : »Ich bin nicht der lustige Vorzeige-Türke«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 30.07.1997, S. 13.
- Halman, Talat Sait: »Introduction. The Evolution of Turkish Drama«, in: Talat Sait Halman, (Hg.), *Modern Turkish Drama. An Anthology of Plays in Translation*, Minneapolis/Chicago: Bibliotheka Islamica 1976, S. 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«, in: *Theater heute* 1 (1981), S. 59.
- : »Eine türkische Theaterproduktion in der Berliner Schaubühne«, in: *Theater heute* 9 (1980), S. 56–57.
- Hannemann, Ralf: »Gemein sind wir Deutsch«, unveröffentlichtes Manuskript 1996.
- : »Die Türkinen kommen«, unveröffentlichtes Manuskript 1993.
- 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«, in: *World Socialist Web Site*, 09.12.1998 <<http://www.wsws.org/de/1998/dez1998/mehm-do9.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«, in: Monica Fludernic (Hg.), *Diaspora and New Communities. Common Traditions and New Developments*, Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V. 2003, S. 329–373.
- Hildesheimer, Wolfgang: »Erlanger Rede über das absurde Theater«, in: Wolfgang Hildesheimer, *Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 9–26.
- Hippen, Reinhard/Deutsches Kabarett Archiv (Hg.): »Sich fügen – heißt lügen« – 80 Jahre deutsches Kabarett, Mainz: Schmidt & Bödige 1981.
- Hochkeppel, Oliver: »Woos, a Türk bist Du?«, in: *Süddeutsche Zeitung* [Extra] vom 19.02.1998, S. 809.
- Höffe, Otfried: »Das Übermorgenland. So schnell wird die Türkei nicht europäisch«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 11.12.2002, S. 35.
- Hoffmann, Tobias: »Zwischen Rostock und Rimini – Django Asül im Kaufleuten«, in: *Neue Züricher Zeitung* vom 30.10.2000, S. 40.
- Hofmann, Nina: »Memet und die Familie im Theater«, in: *Weilheimer Tagblatt* vom 17.06.2002, keine Seite.
- Horrocks, David/Eva Kolinsky (Hg.): *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«, in: David Horrocks/Eva Kolinsky (Hg.), *Turkish Culture in German Society Today*, Oxford: Berghahn Books 1996, S. 55–70.

- Hummel, Volker: »Leitkultur und Kultur Light«, in: *Die Zeit* 44 (2000), S. 2.
 »Humorvolle Auseinandersetzungen mit einem ernsten Problem«, in: *Höchster Kreis-Blatt* vom 26.09.2000, ohne Seite.
- Ipsiroğlu, Zehra: »Im Getto der Gastarbeiterkultur«, in: *Zeitschrift für KulturAustausch* 1&2 (1997), S. 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«, in: *The German Quarterly* 70.3 (Summer 1997), S. 261–276.
- Jelavich, Peter: »Satire under Socialism«, in: Sigrid Bauschinger (Hg.), *Die freche Muse/The Impudent Muse: Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Tübingen & Basel: A. Francke Verlag 2000, S. 163–178.
- Kaapke, Bärbel: »Die Zerrissenheit der deutsch-türkischen Seele bleibt – Muhsin Omurcas kabarettistische Reise nach Istanbul überzeugte nicht durchgehend«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 25.02.1997, S. 2.
- Kabarett Änderungsschneiderei: Offizielle Webseite <<http://www.die-kaes.com>>, Aufruf am 05.05.2004.
- 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«, in: *Die Zeit* vom 15.02.2001, S. 36.
- Kanak Attak: Offizielle Webseite <<http://www.kanak-attak.de>>, Aufruf am 12.01.2003.
- 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«, in: *Der Spiegel* vom 09.01.1995, S. 134–138.
- Kessler, Jürgen: »Generation Golf«, in: *Berliner Morgenpost* vom 03.01.2001, S. 18.
- Kettelhake, Silke: »Sag doch einfach, du bist eine Rampensau!«, in: *die tageszeitung* [Berlin local] vom 10.03.2004, S. 23.
- Knopf, Jan: »Laudatio auf das Volksstück *Barfuß nackt Herz in der Hand* von Ali Jalaly«, Informationsblatt *Arkadaş Theater* 1998.
- Königseder, Angelika: »Türkische Minderheiten in Deutschland«. In: *Informationen zur politischen Bildung* 271 (2. Quartal 2001), S. 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.
- Köpke, Horst: »Türkische Selbstpersiflage. Emine Sevgi Özdamars »Karagöz in Alamania« uraufgeführt«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 06.05.1986, S. 11.
- Korn, Renke: »Die Reise des Engin Özkartal von Nevşehir nach Herne und zurück«, in: *Theater heute* 8/16 (Aug. 1975), S. 49–60.
- : »Interview mit Renke Korn zu seinem Stück *Die Reise des Engin Özkartal von Nevşehir nach Herne und zurück*« [Interview von Klaus Pierwoß in Programmheft 1975], Renke Korn, Offizielle Webseite <<http://www.renke-korn.de>>, Aufruf am 08.07.2004.
- Köse, Nursel: Unveröffentlichte Szenenmanuskripte [»Gravierende Probleme«, »Exploidiert«, »Widersprüchliche Liebe«, »Belagerung von Amazonen«], 1992–1997.

- Koslowski, Petra: »Niemand bleibt ungeschoren«, in: *Göttinger Tageblatt* vom 15.11.1995, ohne Seite.
- Karpf, Ernst/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hg.): »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«, in: Barbara Kosta/Helga Kraft (Hg.), *Writing against Boundaries. Nationality, Ethnicity and Gender in the German-Speaking Context*, Amsterdam/New York: Rodopi 2003, S. 113–131.
- 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«, in: *die tageszeitung* vom 25.06.1993, S. 13.
- »Lachnummer Mein Kampf«, in: *Westfalenpost* [Lokalausgabe Soest] vom 27.02.2001, S. 3.
- Lang, Barbara: *Mythos Kreuzberg. Ethnographie eines Stadtteils (1961–1995)*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1998.
- Lang, Michel R./Henryk M. Broder (Hg.): *Fremd im eigenen Land*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1979.
- Lappin, Elena (Hg.): *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«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 29.11.2002, S. 17.
- Lavie, Smadar/Ted Swedenburg (Hg.): *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, London: Duke University Press 1996.
- Leggewie, Claus/Zafer Şenocak (Hg.): *Deutsche Türken – Türk Almanlar. Das Ende der Geduld – Sabrın sonu*, Hamburg: Rowohlt 1993.
- Linsenmann, Georg: »Die eine, die andere Hälfte«, in: *Schwäbische Zeitung* [Ulmer Kulturseite] vom 26.10.2001, keine Seite.
- : »Ulm braucht Ulüm«, in: *Schwäbische Zeitung* [Ulmer Kulturseite] vom 03.08.2001, keine Seite.
- : »Und wie weit wird sie die Woge der Sympathie noch tragen?«, in: *Schwäbische Zeitung* [Ulm Stadt] vom 04.02.2000, keine Seite.
- Lo, Jacqueline/Helen Gilbert: »Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis«, in: *The Drama Review* 46/3 (Fall 2002), S. 31–53.
- Löffler, Stefan: »Eine Liebeserklärung an Ulüm – Akif Durdus Theater an der Oberen Donaubastion«, in: *Südwest Presse* [Lokalteil] vom 04.02.2000: keine Seite.
- Loh, Hannes/Murat Güngör: *Fear of a Kanak Planet – HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. Höfen: Hannibal Verlag 2002.
- Lohmann, Hans-Martin (Hg.): *Extremismus der Mitte. Vom rechten Verständnis deutscher Nation*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994.
- Loichinger, Stephan: »Knoblauchkind im Rampenlicht: Kabarettist und Käs-Mitbegründer Sinasi Dikmen erhält den Kulturpreis der Frankfurter SPD«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 18.10.2003, S. 25.

- Lützeler, Paul Michael: »Einleitung: Postkolonialer Diskurs und deutsche Literatur«, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Schriftsteller und »Dritte Welt« – Studien zum postkolonialen Blick*, Tübingen: Stauffenberg Verlag 1998, S. 7–30.
- Malden, Ulrike: »Tiere fliehen vor den Menschen«, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 02./03.06. 1994, S. 17.
- Mandel, Marc: »Bis das Lachen vergeht. Lesung: Serdar Somuncu rezitiert die ›Sportpalastrede‹ von Joseph Goebbels in der Offenen Schule in Babenhausen«, in: *Darmstädter Echo* vom 14.02.2003, S. 15.
- Mansel, Bernd: »Die Wahrheit der Zahlen«, in: *Freitag* 34 (16.08.2002), S. 4.
- Martínez, Marcos: »Still Treading Water: Recent Currents in Chicano Theater«, in: Patrice Pavis (Hg.), *The Intercultural Performance Reader*, London & New York: Routledge 1996, S.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«, in: Erika Fischer-Lichte/Josephine Riley/Michael Gissenwehrer, (Hg.), *The Dramatic Touch of Difference. Theater, Own and Foreign*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1990, S. 23–29.
- Mendes-Flohr, Paul R./Jehuda Reinharz (Hg.): *The Jew in the Modern World – A Documentary History*, New York/Oxford: Oxford University Press 1980.
- Mommsen, Katharina: *Goethe und die arabische Welt*, Frankfurt a. M.: Insel 1988.
- : »Die Türken im Spiegel von Goethes Werk«, in: Werner Keller (Hg.), *Goethe Jahrbuch* 1995, Weimar: Herrmann Böhl 1996, S. 243–257.
- Moor, Reinhard: »Dolmetscher aus Absurdistan«, in: *Der Spiegel* 19/2002 vom 06.05.2002, S. 234–236 <<http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,194827,00.html>>.
- Moore-Gilbert, Bart: *Postcolonial Theory – Contexts, Practices, Politics*, London/New York: Verso 1997.
- Morgenrath, Christa: »Theater gegen Tabus«, in: *Zeitschrift für KulturAustausch* 1&2 (1997), S. 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«, in: *Mainzer Rheinzeitung* vom 23.05.2002.
- 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«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 25.01.2002, S. 15.
- Müller, Andrea: *Die Fantastischen Vier. Die Megastars des deutschen Rap*, Düsseldorf: Econ 1996.
- »Murphys Gesetz«, in: *Bonner Illustrierte* April 2002 <http://www.bonner-illu.de/bonnewe/0401/kurzklein/kurzklein_02.html>.
- Neumann, Gabi: »Wenn die Putzfrau zum Mikrofon greift, fällt das Lachen schwer«, in: *Oberhessische Presse* vom 09.11.1993, ohne Seite.
- Nadolny, Sten: *Selim oder Die Gabe der Rede* [1990], München: Piper Verlag 2000.
- »Neue Satirezeitschrift ›Don Quichotte‹«, in: *Multikulti 1* <<http://www.multikulti1.de/article.php?sid=1480>>, Aufruf am 20.05.2004.

- Niessen, Klaus: »Warum der Mann am liebsten unten liegt – Der Araber-Türke Kaya Yanar machte im »Kaktus« geheime Gedanken sichtbar«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 18.04.2000, S. 5.
- Nutku, Özdemir: »On Aşiks (Tale Singers) and Meddahs (Story Tellers)«, in: Mevlüt Özhan (Hg.), *The Traditional Turkish Theater*, Ankara: Ministry of Culture Publications 1999, S. 53–68
- : »The Concept of Alienation in Ortaoyunu«, in: Mevlüt Özhan (Hg.), *The Traditional Turkish Theater*. Ankara: Ministry of Culture Publications 1999, S. 69–88.
- : »A Panorama of Turkish Theater under the Leadership of Atatürk«, in: Günsel Reuda/C. Max Kortepeter (Hg.), *The Transformation of Turkish Culture. The Atatürk Legacy*, Princeton, N.J.: The Kingston Press 1986, S. 165–178.
- Odak e.V.: Offizielle Webseite <<http://www.odak.de>>, Aufruf am 14.02.2004.
- Omurca, Muhsin: »Kanakmän. Tags Deutscher, nachts Türke«, unveröffentlichtes Manuskript 2000, ohne Seite.
- : »Tagebuch eines Skinheads in Istanbul«, unveröffentlichtes Manuskript 1998, ohne Seite.
- : Offizielle Webseite <<http://www.omurca.de>>, Aufruf am 05.05.2004.
- Ören, Aras: »Eine Metropole ist kein Völkerkundemuseum«, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 27.10.1991, S. 49.
- : »Von der Würde des Künstlers gegenüber dem missionarisch-bürokratischen Egoismus«, in: Irmgard Ackermann/Harald Weinrich (Hg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der »Ausländerliteratur«*, München: Piper 1986, S. 90–93.
- : »Auf der Suche nach Synthese und Eigenwert. Türkisches Theaterleben in Berlin oder: Von der Notwendigkeit sozialer und kultureller Gleichberechtigung«, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* (3/1981), S. 311–14.
- Ortaoyuncular: Offizielle Webseite <<http://www.ortayuncular.com>>, Aufruf am 10.09.2004.
- 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?«, in: *literatur konkret* 1986, S. 6–9.
- Özdamar, Emine Sevgi: *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.
- : *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1992.
- : *Keloğlan in Alamania oder Die Versöhnung von Lamm und Schwein*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1991.
- : *Karagöz in Alamania*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1982.
- : »Noahi«, in: Marion Victor (Hg.), *Spielplatz. Mythen im Theater. Sechs Stücke für Kinder und Jugendliche*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2002, S. 133–168.
- : »In der Fremde wird die Heimat magisch« Die Autorin Emine Sevgi Özdamar über Emigration« [Interview von Bettina Göcmener], in: *Berliner Morgenpost* vom 27.11.2002 <<http://morgenpost.berlin1.de/archiv2002/021127/feuilleton/story565417.html>>.

- : »Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland«, in: Emine Sevgi Özdamar, *Mutterzunge* [1990], Köln: Kiepenheuer & Wietsch 1998, S. 104–120.
- : »Living and Writing in Germany: Emine Sevgi Özdamar in Conversation with David Horrocks and Eva Kolinsky« [Interview Oktober 1994], in: David Horrocks/Eva Kolinsky (Hg.), *Turkish Culture in German Society Today*, Oxford: Berghahn Books 1996, S. 45–54.
- : »Interview. Von Annette Wierschke« [23 Okt. 1993], in Annette Wierschke, *Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakın, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar*, Frankfurt: IKO 1996, S. 249–270.
- : »Schwarzauge und sein Esel«, in: *Die Zeit* vom 25.02.1992, S. 90+.
- Özyurt, Şenol: *Die Türkenlieder und das Türkenbild in der deutschen Volksüberlieferung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 1972.
- Pamuk, Sedat: »Gastarbeiterdoktorsozialarbeiter«, unveröffentlichtes Szenenmanuskript, undatiert, ohne Seite.
- 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«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 03.09.1997, S. 24.
- Pavis, Patrice: »Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?«, in: Patrice Pavis (Hg.), *The Intercultural Performance Reader*, London & New York: Routledge 1996, S. 1–21.
- Pazarkaya, Yüksel: *Rosen im Frost. Einblicke in die türkische Kultur* [1982]. Zürich: Unionsverlag 1989 [Erw. u. akt. Ausg.].
- : »Wie viel Sprache braucht der Migrant? Von der Verwandlung des Zickleins in ein Lamm«, in: *Die Zeitschrift für Erwachsenenbildung* IV (2001), S. 27–29 <<http://www.die-bonn.de/zeitschrift/42001/positionen2.htm>>.
- : »Vom Komparaten zum Protagonisten. Das Bild des Türken in der zeitgenössischen deutschen Literatur«, in: Nedret Kuran Burçoğlu (Hg.), *The Image of the Turk in Europe from the Declaration of the Republic in 1923 to the 1990s*, Istanbul: The Isis Press 1999, S. 189–202.
- : »Zwei Länder im Herzen – Türkische, deutsche oder deutschtürkische Kultur? Die vitalen Künstler der Migrantenszene ignorieren Grenzen«, in: *Zeitpunkte* 2 (1999), S. 76–81.
- : »Eine originäre Mischkultur. Zur Entwicklung der türkischen Kultur«, in: *Der Deutschunterricht* 5 (1993), S. 4–16.
- : »Die neuen Leiden von Ferhat«, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript 1992, ohne Seite.
- : »Der Türke Selim – der Deutsche Alexander. Ein Gespräch mit Sten Nadolny«, in: Patricia Rochard (Hg.), *Türkei – Abendland begegnet Morgenland. Internationale Tage Ingelheim*, Mainz: Hermann Schmidt 1992, S. 16–23.
- : »Mediha«, in: *Dergi. Die Zeitschrift*, Sonderausgabe März 1989, S. 11–34.

- : »Die Fremde hat sich an uns gewöhnt, ich habe die Fremde überwunden« [Interview von Carmine Chiellino, 10.05.1986], in: Carmine Chiellino (Hg.), *Die Reise hält an. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik*, München: C.H. Beck 1988, S. 100–110.
- : »Literatur ist Literatur«, in: Irmgard Ackermann/Harald Weinrich (Hg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der »Ausländerliteratur«*, München: Piper 1986, S. 59–64.
- : »Das aufgelöste Festival«, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 20.08.1968, S. 23.
- : »Ohne Bahnhof«, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript, 24.11.1966.
- : »Rosige Missstände«, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 09.10.1964, S. 12.
- Perry, Christoph: »Botho Strauß zwischen Kulturkritik und Poetik: zur Aktualität des konservativen Diskurses«, in: *Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen* 28 (1996), S. 181–188.
- Pfaff, Sylvia: »Die Aufenthaltsbewilligung, §§ 28, 29 Ausländergesetz«, in: *Schriftenreihe interdisziplinäre Studien*, Skript 6, 1997.
- Pieper, Dietmar: »Hitlers Mephisto«, in: *Der Spiegel* vom 17.02.2003.
- Plessner, Helmut: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, Stuttgart: W. Kohlhammer 1959.
- Prinzinger, Michaela: »Tiyatrom – zwanzig Jahre türkisches Theater«, in: *Kreuzberger Chronik – Geschichten aus einem Stadtteil* 56 (April 2004) <<http://www.kreuzberger-chronik.de/chroniken/2004/april/geschichte.html>>, Aufruf am 10.09.2004.
- Prior, Ingeborg: »Porträt: Renan Demirkan, Schauspielerin und Autorin« [1997], *Goethe-Institut*, offizielle Webseite <<http://www.goethe.de/in/d/frames/pub/kc/d/kc9801-portrait.html>>, Aufruf am 14.07.2004.
- Raitz, Walter: »Einfache Strukturen, deutliche Worte. Zur Poetik der »Gastarbeiterliteratur««, in: *Muttersprache – Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der deutschen Sprache* 99/4 (1989), S. 289–298.
- Remlein, Thomas: »Der Türke mit dem bayerischen Humor«, in: *Frankfurter Neue Presse* 242/2003 (18 Oktober 2003), S. 18.
- Remmler, Karen: »1980. The ›Third Generation‹ of Jewish-German writers after the Shoah emerges in Germany and Austria«, in: Sander L. Gilman/Jack Zipes (Hg.), *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996*, New Haven/London: Yale University Press 1997, S. 796–804.
- Ritter, Hellmut (Hg.): *Karagös. Türkische Schattenspiele* Bd. 3, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1953.
- Rittstieg, Helmut: *Deutsches Ausländerrecht*, München: dtv 2000.
- Rizk, Beatriz J.: »Latino Theater in the United States: ›The Importance of Being the Other««, in: Luis-Ramos-García (Hg.), *The State of Latino Theater in the United States*, New York: Routledge 2002, S. 1–14.
- Robert Bosch-Stiftung (Hg.): *Viele Kulturen – eine Sprache. Adelbert-von-Chamisso-Preisträgerinnen und –Preisträger 1985–2001*, Stuttgart: Robert Bosch Stiftung 2001.
- Rogler, Richard: »Kabarett«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 03.01.1999, S. 30.
- Rorit, Rebecca/Alvin Goldfarb (Hg.): *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs*, Baltimore: John Hopkins University Press 1999.

- Roßkothen, Kornelia: »Das böse Mädchen im Netz der Kungeleien«, in: *Wuppertaler Zeitung* vom 21.09.2001, ohne Seite.
- Saalfeld, Lerke von (Hg.): *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Autoren schreiben Deutsch*, Gerlingen: Bleicher 1998.
- Şahin, Necati: »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«, in: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 275–293.
- Scheper, Alexandra: »Hitler minus Macht ist eine Komödie: Der Türke Serdar Somuncu und seine Lesungen aus Hitlers *Mein Kampf*« [Interview mit Serdar Somuncu], in: *Süddeutsche Zeitung* vom 27.11.1996, S. 15.
- Schicketanz, Sabine: »Kritische Lesungen: ›Danke an die Polizei‹. Die ›Nationale Bewegung konnte Lesung nicht verhindern«, in: *Der Tagesspiegel* vom 01.02.2001, S. 20.
- Schneider, Felix: »Moralisches Muss oder rüdiges Vergnügen. Im Schauspiel: ›Karagöz in Alamania‹ von Emine Sevgi Özdamar«, in: *Pflasterstrand* vom 06.05.1986.
- Schrübbers, Christiane: *Kasper, Karagöz, Karagiosis: politisches Theater auf der Puppenbühne*, Berlin: Ararat 1985.
- Schumacher, Hajo: »Fremder als die Türken«, in: *Der Spiegel* vom 14.04.1997, S. 96–97.
- Schwedler, Kathrin: »Bühnenfiguren vom Schlag der Machos und Besserwissis: Django Asül nimmt im Posthofkeller das Publikum und sich selbst auf die Schippe«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 23.10.2001, S. 6.
- Segler, Daland: »Der Schwabe in uns – Şinasi Dikmens neues Programm in der KÄS: ›Wenn der Türke zweimal klingelt‹«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 05.11.1998, S. 27.
- Seidel, Eberhard: »Deutschland hat ein Türkenproblem«, in: *die tageszeitung* vom 23.09.2002, S. 16.
- Seidel-Pielen, Eberhard: »Politik auf der Straße. Türkische Jugendliche zwischen Ohnmacht und Militanz«, in: Claus Leggewie/Zafer Şenocak (Hg.), *Deutsche Türken – Das Ende der Geduld / Türk Almanlar – Sabrin sonu*, Hamburg: Rowohlt 1993, S. 37–48.
- Şenocak, Zafer: *Gefährliche Verwandtschaft*, München: Babel 1998.
- : *Atlas des tropischen Deutschlands: Essays*, Berlin: Babel 1992.
- : »Deutsche werden – Türken bleiben«, in: Claus Leggewie/Zafer Şenocak (Hg.), *Deutsche Türken – Das Ende der Geduld / Türk Almanlar – Sabrin sonu*, Hamburg: Rowohlt 1993, S. 9–16.
- : »Plädoyer für eine Brückenliteratur«, in: Irmgard Ackermann/Harald Weinrich (Hg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der »Ausländerliteratur«*, München: Piper 1986, S. 65–69.
- Şeyhan, Azade: *Writing Outside the Nation*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 2001.
- Siedler, Andrea: »Die Spielstätte der Eitelkeiten«, in: *die tageszeitung* vom 24.06.2003, S. 22.
- Silbermann Alphons: *Juden in Westdeutschland: Selbstbild und Fremdbild einer Minorität*, Köln: Wissenschaft & Politik 1992.
- Smoltczyk, Alexander: »Erregend fremd«, in: *Der Spiegel* vom 05.09.1999, S. 94–97.

- Somuncu, Serdar: *Nachlass eines Massenmörders. Auf Lesereise mit »Mein Kampf«*, Bergisch Gladbach: Verlagsgruppe Lübbe 2002.
- : *Serdar Somuncu liest aus den Tagebuch eines Massenmörders – »Mein Kampf«* [Hörbuch], Köln: WortArt 2002.
- : »Interview« [01.03.2004], Serdar Somuncu, offizielle Webseite <<http://www.somuncu.de/>>, Aufruf am 22.04.2004.
- : »Fahrplan zum Völkermord« [Interview], in: *Der Spiegel* vom 07.01.1996, S. 162.
- »Spiel mit den Klischees«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 20.03.2001, S. 5.
- Spivak, Gayatri Chakravorti: »Can the Subaltern Speak?« [1989]. In: Patrick Williams/Laura Chrisman (Hg.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York: Columbia University Press, 1994, S. 66–111.
- Springer, Frank: »Pantomimin aus der Kiste«, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 12./13.12.1987: keine Seite.
- 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 et al.: *Schaubühne am Halleschen Ufer am Lehniner Platz, 1962–1987*, Berlin: Propyläen Verlag 1987.
- Stein, Peter/Jürgen Kruse: »Klassen Feind« in: *Theater heute* 6 (1981), S. 37–51.
- Steinberger, Karin: »Neben Goethe und Gartenzwerg: Die Knobi-Bonbons feiern ihr Jubiläum in der Lach- und Schieß«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 11.12.1995, S. 14.
- Stelljes, Ina: »In Karagöz' Garten. Lagerhaus feiert mit Kinder-Theaterwoche«, in: *die tagesszeitung* vom 12.04.2001, S. 28.
- Stenzaly, Georg: »Ausländertheater in der Bundesrepublik und Berlin-West am Beispiel der türkischen Theatergruppen«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 56 (1984), S. 125–141.
- Strauß, Botho: *Groß und klein*, München: Carl Hanser Verlag 1978.
- : »Anschwellender Bocksgesang«, in: *Der Spiegel* vom 08.02.1993, S. 202–207.
- Suhr, Heidrun: »Ausländerliteratur: Minority Literature in the Federal Republic of Germany«, in: *New German Critique* 46 (Winter 1989), S. 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«, in: *Die Brücke* 35 (1987), S. 33–37.
- : »Türkischer Eulenspiegel. »Karagöz in Alamania« in Frankfurt uraufgeführt«, in: *Saarbrücker Zeitung* vom 06.05.1986, S. 4.
- : »Narrwort«, in: Şinasi Dikmen, *Der andere Türke*, Berlin: EXpress Edition 1985, S. 103–109.
- »Tanz der Putzfrauen«, in: *Neue Osnabrücker Zeitung* vom 04.07.1994, S. 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«, in: *Der Tagesspiegel* vom 24.05.2000, S. 28.

- Teller, Oscar: *Davids Witzschleuder: Jüdisch-politisches Cabaret: 50 Jahre Kleinkunsthöfen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv*, Darmstadt: Darmstädter Blätter 1982.
- Temsch, Jochen: »Der Mann mit den Ypsilonen im Namen – Kein Prolo-Palaver sondern Ethno-Comedy mit Botschaft: Kaya Yanar mit ›Suchst du?‹ im Lustspielhaus«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 17.05.2001, S. 9.
- Teraoka, Arlene Akiko: *EAST, WEST, and Others: The Third World in Postwar German Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press 1996.
- : »Detecting Ethnicity: Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel«, in: *The German Quarterly* 72/3 (Summer 1999), S. 265–289.
- : »Gastarbeiterliteratur: The Other Speaks Back«, in: *Cultural Critique* 7 (Fall 1987), S. 77–101.
- Terkessidis, Mark: *Migranten*. Hamburg: Rotbuch 2000.
- : »Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren«, in: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 294–301.
- Theater das bewegt: Offizielle Webseite <<http://www.mehmet-fistik.de>>, Aufruf am 05.05.2004.
- Theater Schachar: Offizielle Webseite <<http://schachar.futur-zwei.com>>, Aufruf am 14.02.2004.
- Theater Ulüm: Offizielle Webseite <<http://www.uluem.de>>, Aufruf am 20.02.2004.
- Tholl, Gregor: »Der Türke ohne Lebensmittelladen«, in: *Frankfurter Neue Presse* vom April 2001.
- Thomann, Jörg: »Abrechnung in Kostheim. Es begann im Fußball: Die Spaßgesellschaft wird zehn Jahre alt – und ihre Medienkarriere geht zu Ende«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 23.01.2003, S. 38.
- Tiyatrom (Hg.): *15 Jahre Tiyatrom/Türkisches Theater Berlin* [Informationsschrift], Berlin: Eigenverlag 1999.
- Toll, Robert C.: *Blacking up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America*, Oxford: Oxford University Press 1977.
- Tordjman, Jean-Daniel: »Die Türkei ist längst europäisch«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12.12.2002, S. 35.
- Tuma, Thomas: »Comedy: Totlachen? Oder totsichweigen?«, in: *Der Spiegel* vom 01.10.2001, S. 104–106.
- Türkeiprogramm der Körperstiftung (Hg.): *Was ist ein Deutscher? Was ist ein Türke? Alman olmak nedir? Türk olmak nedir?*, Hamburg: Edition Körper-Stiftung 1998.
- »Türken«, in: *Drehscheibe – Online Lexikon: Ausländer, Fremdenfeindlichkeit, Extremismus* <<http://www.drehscheibe.org/leitfaden.html>>, Aufruf am 28.05.2004.
- Türkisches Kulturensemble Berlin / Diyalog e.V.: Offizielle Webseite <<http://www.theater-diyalog.com>>, Aufruf am 12.02.2004
- Tuschick, Jamal. »Nachwort. Träger von Zukunftsinformationen:«, in: Jamal Tuschick (Hg.), *Morgen Land. Neueste deutsche Literatur*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2000, S. 283–291.
- Ülgen, Meray: »Der Wolf, die Lämmer und die Geißlein«, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript 1991, ohne Seite.

- »Umfrage zum Holocaust-Mahnmal und dem Vorschlag, den Potsdamer Platz umzubenennen«, in: *Die Zeit* vom 12.03.1998, S. 50.
- Urbanke, Claus: »Ein Forum für verschiedene Kulturen«, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 12.11.1997, S. 18.
- Wahl, Alexander J.: »Gegen Nazis lachen. Serdar Somuncu las aus Goebbels' berüchtigter Sportpalastrede«, in: *Nordbayerische Nachrichten* [Lokalteil Forchheim] vom 22.01.2003: S. 7.
- Wallraff, Günter: *Ganz unten* [1985], Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999.
- Walther, Rudolf: »Jeder Türke eine Handgranate – Spätwilhelminisches Rabaukentum. Deutsche Professoren retten erneut das Abendland«, in: *Der Freitag* vom 22.11.2002, S. 9.
- Wehler, Hans-Ulrich: *Das deutsche Kaiserreich von 1871–1918*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1973.
- : »Das Türkenproblem«, in: *Die Zeit* vom 12.09.2002, S. 9.
- : »Muslime sind nicht integrierbar« [Interview von Ralf Bollmann], in: *die tageszeitung* vom 10.09.2002, S. 6.
- Welsch, Wolfgang: »Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today«, in: Mike Featherstone/Scott Lash (Hg.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London: Sage 1999, S. 194–213.
- Wierschke, Annette: *Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakın, 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: Peter Lang 1984.
- Wittstock, Uwe: »Den Fürsten belehren«, in: *Die Welt* vom 25.01.2002, S. 28.
- Wolfart, Ulrich: »Karagöz«, in: *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«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 16.11.1998, S. 6.
- Worringen, Birgitta: »Ein Clown aus der Türkei«, in: *Kölnische Rundschau* vom 11.12.1987, ohne Seite.
- Wupper-Theater: Offizielle Webseite <<http://www.wuppertheater.kulturserver-nrw.de/>>, Aufruf am 05.02.2004.
- Yalçintaş, Nevzat: »Ein Jahrtausenderbe verlangt nach Anerkennung«, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* (3/1981), S. 277–281.
- Yanar, Kaya: »Vor dem müssen wir keine Angst haben – Heilsame Komik: Was »Ethno-Comedy« sich in Zeiten des Krieges leisten kann« [Interview von Jörg Thomann], in: *Frankfurter Allgemeine* vom 12.10.2001, S. 60.
- : Offizielle Webseite <<http://www.yanar.de/html/deutsch/home/home.php>>, Aufruf am 04.05.2004.

- : »Was guckst du«, Sat.1-Webseite <<http://www.sat1.de/wasguckstdu/>>, Aufruf am 22.05.2003.
- Yeşilada, Karin Emine: »Die geschundene Suleika. Das Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen«, in: Mary Howard (Hg.), *Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, München: iudicium 1997, S. 95–114.
- : »Schreiben mit spitzer Feder. Die Satiren der türkisch-deutschen Migrationsliteratur«, in: Jürgen Reulecke (Hg.), *Spagat mit Kopftuch*, Hamburg: Körber Stiftung 1997, S. 529–564.
- : »Darf man Türken und Juden vergleichen, Herr Senocak?« [Interview], in: *Tagespiegel* 13/14 (April 1995), S. 26.
- »Yıldız Kenter: Celebrating a Half Century on Stage«, in: *Newspot* 13 (Januar/Februar 1999) <http://www.contrib.andrew.cmu.edu/usr/pk2c/women/art.htm#yildiz_kenter>. Aufruf am 20.05.2003.
- Yıldız, Yasemin: »Rezension von *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*«, in: *WiG Book Reviews Online*, Summer 2002, <http://www.womeningerman.org/pubs/book_reviews/summer02.html>, Aufruf am 12.04.2003.
- Yücel, Erdem: »International Istanbul Puppet Festival«, in: *Turkish Daily News* vom 13.05.2001 <http://www.turkishdailynews.com/past_probe/05_13_01/art.htm#a2>.
- Zaimoglu, Feridun: *Kanak Sprak: 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg: Rotbuch 1995.
- : »Öder Betroffenheits-Blödsinn« [Interview von Josefine Huber], in: *Audimax: Die Hochschulzeitschrift* 07/08 (2002), S. 26.
- »Zeitbomben in den Vorstädten«, in: *Der Spiegel* vom 14.04.1997, S. 78–93.
- Ziem, Jochen: *Nachrichten aus der Provinz – 18 Verhaltensweisen* [Theatermanuskript], Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1967.
- »Zur Geschichte vom Dyalog«, in: Dyalog e.V., offizielle Webseite <<http://www.theater-dyalog.com/html/seite1.htm>>, Aufruf am 10.10.2003.
- Zweig, Stefanie: »Der Tausch Esel gegen Auto macht den Menschen einsam«, in: *Abendpost* 6 (Mai 1986), ohne Seite.

Anhang: Interview-Transkripte

Einleitung

Diese Interviews, die ich überwiegend zwischen November 2002 und Februar 2003 während eines Forschungsjahres in Deutschland führte, waren der faszinierendste Teil meiner Vorbereitung. Es war ein wahres Vergnügen, die Künstler und Organisatoren des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett kennen zu lernen und mit ihnen über ihre Projekte, Herausforderungen und Pläne zu sprechen. Fast ausnahmslos waren sie offen und großzügig, und sie hatten einiges zu berichten. Mit jedem Gespräch erschloss sich mir meine Thematik ein Stück weiter.

Dies war allerdings kein geradliniger Prozess, denn oftmals widersprachen meine Gesprächspartner einander und berichteten von Ereignissen ganz unterschiedlich. Ich begriff rasch, dass jedes Gespräch auch eine Selbstinszenierung war, dass die Akteure dabei auch ihren Platz in der Geschichte definieren oder einfordern wollten. Dabei setzten sie eigene Schwerpunkte und sparten Begebenheiten und mitunter sogar Akteure aus, wenn diese nicht in ihr persönliches Narrativ passen wollten. Und hin und wieder gab es Reibflächen und wunde Punkte, an denen sich die Gemüter entzündeten, so etwa das Türken-Projekt an der *Schaubühne*, das *Tiyatrom* und zum Teil auch das *Kabarett Knobli-Bonbon*. Aus manchen einstigen Freunden und Partnern waren über die Jahre Gegner geworden, und mitunter färbte dies auch ihre Erzählungen.

Ich lernte, genau hinzuhören und – in aller Vorsicht – zwischen den Zeilen zu lesen. Nach jedem Interview überprüfte ich alle Transkripte aufs Neue und suchte in Lücken und Widersprüchen nach neuen Anhaltspunkten, die ich im nächsten Gespräch dann zu verifizieren suchte. So entstand nach und nach meine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett. Es war ein Balanceakt: Ich habe nach bestem Wissen und Gewissen zugehört, überprüft, ausgewählt und ergänzt. Dabei half, dass ich nach Ablauf des Forschungsjahres Deutschland wieder verlassen musste, denn erst aus der transatlantischen Distanz gelang es mir, den Überblick zu finden und meine Schwerpunkte zu setzen.

Ich präsentiere hier die für meine Studie wichtigsten Interview-Transkripte in chronologischer Reihenfolge, da ich glaube, dass so die Dynamik der türkisch-deutschen Theaterszene am deutlichsten wird. In manchen Fällen gebe ich Transkripte in leicht

gekürzter Form wieder. Folgende Interviews, auf die ich mich in meiner Studie nur peripher beziehe, sind nicht Teil dieses Anhangs:

- Inge Hildebrandt (Berlin, 20. Januar 2003)
- Renan Demirkan (Köln, 16. Februar 2003)
- Lale Konuk und Sati Arslan (Köln, 17. Februar 2003)
- Serdar Somuncu (Email-Interview, 29. April 2003)

1. »Warum sollte ich so spielen wie der Herbert?« Mürtüz Yolcu, Berlin, 18. November 2002

Mürtüz Yolcu ist Schauspieler und Organisator des Diyalog TheaterFests.

E.B.: *Wie kamst du eigentlich zum Theater, Mürtüz?*

M.Y.: Ich bin mit 17 Jahren zu meinen Eltern nach Deutschland gezogen, die damals bereits eine ganze Weile hier lebten. Sie waren zu Beginn der sechziger Jahre als Gastarbeiter nach Deutschland gekommen. Ich kam im Jahr 1978, gleich nachdem ich in der Türkei mein Abitur gemacht hatte. Hier habe ich erst einmal Deutsch gelernt, denn ich wollte studieren. Dann habe ich recht schnell Türken kennen gelernt, die mit Theater zu tun hatten. Sie hatten eine Gruppe gebildet, der ich mich anschloss. Und dann haben wir Theater gemacht!

E.B.: *Also hast du erst hier in Deutschland mit dem Theater begonnen?*

M.Y.: Ich habe in Deutschland damit begonnen, doch Theater war mir nicht unbekannt. Obwohl das damals nicht unter dem Titel »Theater« geschah, habe ich doch in meiner Jugend schon so eine Art Theater gespielt. Ich wuchs in einem kleinen Dorf auf, und da war es üblich, dass man die neuesten Situationen dramatisch darstellte. Man machte sich sozusagen über Dinge lustig, und das geschah in Form von Theater. Dass ich aber tatsächlich früher schon mit Theater zu tun hatte, das ist mir erst später klar geworden.

E.B.: *Wo fand dieses Theater statt?*

M.Y.: Das fand zum Beispiel in Kaffeehäusern statt oder auch auf offenen Plätzen. Und das ist auch heute noch so. In Anatolien gibt es Dörfer oder kleine Städte, wo man sich einfach trifft und über bestimmte Dinge lustig macht. Da sitzt zum Beispiel eine Gruppe irgendwo und plötzlich steht einer von ihnen auf und sagt: »Leute, ich führe euch jetzt etwas vor. Habt ihr schon gehört, dass der neue Beamte Soundso sich so komisch bewegt und spricht?« Und dann beginnt er, das vorzustellen.

E.B.: *Das ist also politisch-satirisch?*

M.Y.: Genau, das ist satirisch. Es gibt ja die Meddah-Tradition in der Türkei. Da geht es um Geschichtenerzählen. Das ist eine sehr schöne Tradition, die jetzt leider zunehmend verschwindet. Man erzählte sich früher immer Geschichten. Wenn man heutzutage seine Kinder ins Bett bringt, dann liest man ihnen etwas vor, damit sie einschlafen. Unsere Großeltern haben uns stattdessen immer Geschichten erzählt.

E.B.: *Und das hatte dann auch mit aktuellen Ereignissen zu tun?*

M.Y.: Ja. Auch wenn es sich um alte Geschichten und Märchen handelte, gab es immer Stellen, wo das aktualisiert wurde. So in der Art: »Heute würde diese Figur nicht Sindbad heißen, sondern Kazim.« Es gab immer Verbindungen zu aktuellen Situationen und Erlebnissen.

E.B.: *Das Gleiche gilt ja auch für das Karagöz Schattentheater.*

M.Y.: Genau. Wir sind ein Land, das immer etwas mit Theater zu tun hatte. Von daher stand ich auch stets in einem gewissen Kontakt dazu. In Deutschland habe ich dann einfach mitgemacht, und das hat sich so weiterentwickelt. Dann bin ich Anfang der achtziger Jahre zum Fernsehen gekommen, habe da eine Rolle erhalten und so führte eines zum anderen.

E.B.: *Wie kommt man denn so einfach zum Fernsehen?*

M.Y.: Wenn du ein Stück machtest, irgendwo spieltest, dann kam durchaus mal jemand vom Fernsehen vorbei. Das waren die frühen achtziger Jahre, eine Zeit, wo sie gerade erst anfangen, auch mit Ausländern Filme zu drehen. Davor gab es zwar auch Filme, in denen ausländische Künstler mitwirkten, doch erst damals ging das so richtig los. Heutzutage kann man ja in fast jedem Film Ausländer sehen. Es ist zwar noch nicht so weit wie in Amerika, aber das ist im Kommen.

E.B.: *Was waren das am Anfang für Theaterprojekte? Konnte man da bereits von türkischen Theaterorganisationen sprechen oder hat man sich einfach getroffen und für den Verlaufeines Projekts zusammengeschlossen?*

M.Y.: Es gab schon damals Leute, die bereits in der Türkei Theater gemacht hatten. Hier haben sie dann Vereine gegründet oder eben Theatergruppen.

E.B.: *Gibt es Leute von damals, die heute noch weiterwirken?*

M.Y.: Nein, die sind nicht mehr aktuell. Die Gruppen haben sich aufgelöst oder die Künstler sind in die Türkei zurückgekehrt. Das waren ja zum größten Teil die ganz frühen Gastarbeiter. Die meisten von ihnen sind heute nicht mehr da.

E.B.: *Und diese ersten Gastarbeiter haben tatsächlich nicht nur gearbeitet, sondern nebenher auch noch Zeit gefunden, sich theatralisch zu betätigen?*

M.Y.: Diese Leute hatten hier eine reguläre Beschäftigung, zum Beispiel als Dolmetscher, Vorarbeiter oder Meister in einem Betrieb, und Theater war dann eine Art Nebenbeschäftigung für sie. Heutzutage gibt es in Berlin zwar ein türkisches Theater, doch eine richtige türkische Theatergruppe mit einer Kerngruppe existiert nicht mehr. Rein inhaltlich betrachtet muss man sagen, dass zu Beginn der achtziger Jahre hauptsächlich Theaterstücke aus der Heimat gespielt wurden, die sich mit der Dorfthematik beschäftigten: zum Beispiel Mädchenentführung oder Karagöz-Geschichten. Heute ist das nicht mehr der Fall. Wir haben längst kapiert, dass wir nicht mehr zurückkehren werden. Daher kann man jetzt sagen, dass die Inhalte sich allgemein nicht mehr auf die Situation in der Türkei beziehen, sondern mehr auf Deutschland. Und das finde ich richtig so, denn wir leben ja nicht mehr in der alten Heimat. Wir sind Berliner. Ich fühle mich als Berliner. Ich bin ein Künstler, der in Berlin lebt.

E.B.: *Wie wirkt sich der türkische Hintergrund auf das Theaterspiel aus?*

M.Y.: Ich gebe dir ein Beispiel: Wir haben vor einiger Zeit »Romulus der Große« aufgeführt. Dieses Stück wurde ja von einem Europäer geschrieben. Wir spielten es 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.

E.B.: *War Romulus dann noch ein römischer Kaiser oder war er mehr ein türkischer Sultan?*

M.Y.: 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? Das sollte ich überhaupt nicht versuchen. Ich heiße Mürtüz, ich würde den Romulus anders interpretieren und das auch so auf der Bühne darstellen. Genau das macht die Sache ja erst interessant. Wenn man von mir verlangen würde, ich sollte wie ein Deutscher spielen, dann wäre das ja gar nicht möglich, denn ich spreche ja mit einem Akzent. Da steckt der Witz drin und das sollten wir beibehalten. Und dementsprechend sollten wir auch unser Theater aufziehen.

E.B.: *Du erwähntest, dass es zu Beginn verstärkt türkische Themen gab, sich das aber im Lauf der Zeit geändert hat. Was waren dann die Themen? Doch sicher nicht Deutschland als ein neues Land, denn neu war dieses Land für die türkischen Migranten ja zu diesem Zeitpunkt nicht mehr.*

M.Y.: Wir haben uns mit der Zeit geändert. Zuerst einmal mussten wir Abstand zu den Vorstellungen unserer Eltern gewinnen. Die haben ja immer wieder gesagt, sie seien Gastarbeiter, was damals auch stimmte. »Wir bleiben nur ein paar Jahre hier, dann kehren wir zurück.« Und das haben wir uns dann am Tag fünf bis sechs Mal angehört und natürlich angenommen, das sei richtig, irgendwann würden wir tatsächlich in die Türkei zurückkehren. Aber dann kam ein Zeitpunkt, da haben wir erkannt: »Nein, Vater, was du da sagst, stimmt ja gar nicht. Wir bleiben hier.« Diese Erkenntnis kam von uns, denn über die Jahre hatten wir uns hier angepasst, hatten studiert, neue Freunde gewonnen, uns hier mit Politik und sozialen Fragen auseinandergesetzt. Und dann sagten wir: »Gut, wir gehören hierher und sollten auch dementsprechend die Themen wählen, beziehungsweise die Sprache des Stückes und so weiter.« Das war eine richtige Entscheidung, um weiterzukommen. Wenn wir heutzutage immer noch auf der Bühne die Themen behandeln würden, die wir Anfang der achtziger Jahre hatten, dann wären wir niemals weitergekommen. Wenn man ein Stück macht, braucht man Zuschauer. Wenn man von vornherein sagt, ich spiele nur auf Türkisch, dann hat man schon einmal den Großteil der Zuschauer ausgegrenzt. Die kommen dann gar nicht. Warum sollte ich das also machen? Mein Ziel ist es doch, mehr Zuschauer zu haben. Dieses Ziel kann ich erreichen, indem ich das Stück zum Beispiel zweisprachig spiele.

E.B.: *War das türkische Theater in Deutschland zu Beginn der 1980er Jahre dann noch ganz türkischsprachig?*

M.Y.: Ich würde sagen, bis um 1990 hat man vor allem türkische Stücke in der türkischen Sprache inszeniert und danach in den neunziger Jahren mit der zweiten Generation zusammen die Sprache und auch die Themen geändert.

E.B.: *Und diese türkische Tradition, Aktuelles einzubeziehen. War die auch hier von Einfluss?*

M.Y.: Schon. Aber auf der Bühne finde ich es inzwischen nicht mehr interessant, Gastarbeiterthemen darzustellen. Doch andererseits sind wir ja Ausländer, und wenn du immer wieder damit konfrontiert wirst, dann bist du als Künstler dazu verpflicht-

tet, denke ich, diese Problematik doch auf die Bühne zu bringen. Deshalb finde ich es besser, wenn man aktuelle Themen behandelt.

E.B.: *Existieren Texte und Skripte, die auch veröffentlicht wurden?*

M.Y.: Man muss generell sagen, dass das türkische Theater in Deutschland nicht besonders alt ist. Es gibt zwar inzwischen relativ viele türkischsprachige oder zweisprachige Schauspieler, doch noch nicht so viele Leute, die Theaterstücke schreiben. Es fehlen auch noch deutsch-türkischsprachige Dramaturgen, was sehr wichtig für das Theater wäre. Darüber hinaus fehlen auch Kritiker. So wie es Leute bei Zitty und dem Tagesspiegel gibt, die sagen, ich schaue mir ein Stück an und schreibe eine Kritik darüber, so sollten es auch die türkisch-deutschsprachigen Zeitungen und Medien machen. Das sind so Sachen, die etwas zur Entwicklung des deutsch-türkischen Theaters beitragen könnten.

E.B.: *Siehst du allgemein eine positive Entwicklung?*

M.Y.: Ja, schon. Es gibt ein paar Leute, die hier in Deutschland Theaterstücke geschrieben haben. Emine Sevgi Özdamar schreibt ja nicht in erster Linie Dramen, doch sie hat schon ein paar geschrieben. Und dann gibt es Orhan Güner, einen türkischen Schauspieler und Regisseur und auch Autor. Der hat auch zwei oder drei sehr gute Theaterstücke geschrieben, ich glaube allerdings auf Türkisch und die wurden dann übersetzt. Er lebt hier in Berlin. Und dann gibt es natürlich auch einige Leute, die Erzählungen geschrieben haben, so wie Feridun Zaimoğlu oder Akif Pirinçci. Diese Erzählungen wurden auch für die Bühne bearbeitet. Es ist alles im Kommen! Es ist alles noch in der Entwicklungsphase.

E.B.: *Es wird auch immer organisierter. Zum Beispiel hat Tayfun Bademsoy eine Agentur für ausländische Schauspieler gegründet. Das scheint mir wichtiger Schritt.*

M.Y.: Richtig. Und auch unser eigenes Projekt, das Dialog TheaterFest, das jährlich stattfindet, ist eine Bereicherung für Berlin und anderswo. Zu diesem Festival werden Gruppen aus der Türkei eingeladen und inzwischen auch aus anderen europäischen Ländern. Dadurch sollen einerseits mehr Zuschauer angesprochen und andererseits auch internationale Künstler zusammengebracht werden. Der Schwerpunkt ist ausländisches Theater, Gruppen und Künstler.

E.B.: *Mit einem Fokus auf türkischen Künstlern?*

M.Y.: Inzwischen kommen wir immer weiter davon ab. Das war zwar die Grundidee, als wir vor sieben Jahren das Projekt starteten. Da haben wir zuerst einmal unsere eigenen Theaterstücke gespielt und dann meistens Theatergruppen aus der Türkei nach Berlin eingeladen. Doch es hat sich dann so weiterentwickelt, dass auch viele andere Theatergruppen Interesse bekamen, an dem Festival teilzunehmen. Deshalb haben wir uns gesagt: »Wir stammen selbst zwar zum größten Teil aus der Türkei, doch wir leben ja in Europa. Also sollten wir auch wahrnehmen, welche anderen Minderheiten hier ebenso Theater spielen.« Und diese Leute haben wir dann ebenfalls eingeladen. Das heißt, in den nächsten Jahren wird sich das Dialog TheaterFest so weit öffnen, dass es nicht mehr rein türkisch ist, sondern ein internationales Migranten Festival.

E.B.: *Mit dieser Öffnung erreicht ihr offenbar auch ein zunehmend breiteres Publikum und öffentliche Anerkennung. Im Programmheft 2002 steht, dass dieses Jahr erstmals einige Veran-*

staltungen des Festivals im renommierten Hebbel-Theater stattfanden. Das ist ebenfalls ein wichtiger Schritt, nicht wahr?

M.Y.: Natürlich. Wir arbeiteten bereits letztes Jahr mit dem Hebbel-Theater zusammen. Wir nahmen an einem Gastspiel teil, und sie sahen sich dann auch einige Veranstaltungen unseres Festivals an und waren richtig begeistert davon, wie viele Leute zu uns kommen und wie schön das alles ist. Denn es geht ja bei uns immer noch ein bisschen familiär zu, wie du wahrscheinlich auch selbst bemerkt hast. Deshalb haben sie uns die Zusammenarbeit angeboten, was wir auch sehr gern angenommen haben. Und so hatten wir dieses Jahr vier Veranstaltungen dort. Ich denke, sie liefen sehr gut, denn wenn 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. Das ist uns sehr wichtig.

E.B.: *Eine Frage zum Publikum: Wenn man türkischsprachiges Theater macht, ist das Publikum recht begrenzt...*

M.Y.: Im Allgemeinen schon, doch inzwischen 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. Das ist natürlich sehr erfreulich. Wenn ich das in Prozenten ausdrücken sollte, würde ich sagen, dass die türkischsprachigen Veranstaltungen zu 70 Prozent von Türken und zu 30 Prozent von Deutschen besucht werden. In Kreuzberg zum Beispiel gibt es auch sehr viele Eltern, die ihre Kinder in die Europaschule schicken. Kreuzberg ist schon ein wunderbarer Bezirk. Ich würde nirgendwo sonst leben wollen. Das ist genau der Ort, von dem ich geträumt habe.

E.B.: *Besteht unter den verschiedenen türkischen Theatergruppen und Organisationen eine Zusammenarbeit? Arbeitet zum Beispiel Diyalog auch mal mit dem Tiyatrom zusammen oder sind das zwei verschiedene Paar Stiefel?*

M.Y.: Das sind schon ganz verschiedene Projekte. 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. Das ist unser Konzept. Bei dem Tiyatrom ist das anders, jedenfalls ist das meine Ansicht. Ich habe ja auch dort gearbeitet und war bei der Gründung dabei und so weiter. Dabei habe ich festgestellt, dass das Konzept von Tiyatrom schon veraltet ist, das gehört nicht mehr zu Berlin. So ein Konzept kannst du in der Türkei haben, doch nicht hier.

E.B.: *Was ist das für ein Konzept?*

M.Y.: Ein rein Türkischsprachiges. Das finde ich unnötig. Das Tiyatrom begründet das so, dass man mit türkischsprachigem Theater seine eigene Sprache und Kultur pflegen kann. Aber ich denke, Theater hat nicht die Funktion einer Schule, denn das ist ja keine Sprachschule. Theater muss erst einmal das Auge ansprechen und erst dann andere Bereiche. Sprache ist ein sehr wichtiger Bestandteil des Theaters, aber eben nicht der einzige. Und wenn man rein türkisches Theater macht, dann

kommen viel weniger Leute in die Aufführungen. Das sind also wirklich zwei ganz verschiedene Konzepte. Von daher können wir auch nicht zusammenarbeiten. Wir sind aber der Meinung, dass man miteinander reden muss. Und wir tauschen auch Dinge aus. Wenn uns etwas fehlt, holen wir das von denen, und umgekehrt. Ich denke, wir machen das insgesamt ganz gut. Wir kritisieren uns gegenseitig, aber wir unterstützen uns auch. [...]

E.B.: *Wie steht es um andere Gruppen?*

M.Y.: Es gab vor der Gründung des Tiyatroms sehr viele türkische und deutsch-türkische Theatergruppen in Berlin. Die Idee, eine professionelle türkische Theatergruppe zu gründen, war zwar einerseits gut, aber andererseits hat diese Idee dazu geführt, die anderen Gruppen wegzufügen. Sie lösten sich dann auf, da das Tiyatrom die besten Leute von diesen Gruppen geholt hat. Und finanziell war die Entwicklung natürlich auch problematisch, denn bis zu diesem Zeitpunkt standen den anderen Gruppen immerhin 5.000 bis 6.000 Mark an öffentlichen Förderungen zur Verfügung. Doch der Kultursenat meinte dann, wir brauchen hier in Berlin nur eine türkische Theatergruppe, das Tiyatrom, sonst nichts.

E.B.: *So ging die Gründung des Tiyatroms auf Kosten der Vielfalt. Wie finanziert ihr das Diyalog Festival?*

M.Y.: Wir werden vom Senat gefördert, doch mit sehr geringen Mitteln. Für die Arbeit, die wir leisten, ist das wirklich nicht der Rede wert. Es gibt seit Jahren große Streitigkeiten wegen der Verteilung der Gelder. Wir sehen einfach nicht ein, dass wir so viel Arbeit verrichten, ein großes Programm auf die Beine stellen und dabei kaum unterstützt werden; und die 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. Eigentlich sollte der Senat hier eine Kontrollfunktion übernehmen, was er im Fall deutscher Theatergruppen auch tut. Das haben wir ja zum Beispiel im Falle der Theater Manufaktur erlebt: Es gab am Halleschen Ufer ein Theater namens Theater Manufaktur, inzwischen wurde es umbenannt und heißt nun Theater am Halleschen Ufer. Der Kultursenat bildete eine Kommission sagte: »Schauen wir mal, was die da machen.« Die sahen sich also die Sache an und fertigten einen Bericht an. Sie kamen zu dem Ergebnis, dass, was dort läuft, nicht gut war. Also wechselten sie den Betreiber. Sie sagten: »Ihr macht jetzt erst einmal Pause, dafür kommen die anderen Gruppen herein.« Und so sollte es auch sein. Wenn dem Chef dieser Kneipe [er meint das Alibi Café] ganz egal wäre, wie der Kellner arbeitet oder was der Koch macht, dann würde der Laden doch gar nicht laufen. Da muss man immer nachsehen, so ist das eben im Leben. Und genau das macht der Senat im Falle des Tiyatroms nicht. Warum nicht? Weil das Türken sind.

E.B.: *Dein Argument ist also, dass hier mit zweierlei Maß gemessen wird?*

- M.Y.:** Genau. Bei deutschen Gruppen macht der Senat das richtig. Aber bei den türkischen Gruppen ist es ihm völlig egal, was gemacht wird.
- E.B.:** *Hat der Senat denn eine große Macht bezüglich der Themen?*
- M.Y.:** Natürlich! Das ist doch der Geldgeber, das ist doch der Kultursenat. Das sind nicht nur Sachbearbeiter, sondern da sitzen Leute, die sich intensiv mit Kultur beschäftigen. Und die sollen Fachleute einstellen, wie es so üblich ist. Fachleute wie Schauspieler, Journalisten, Kritiker, Dramaturgen und so weiter. Vier, fünf Leute. Sie sollten hingehen und sich die Stücke ansehen und dann sagen: »Entweder ist das, was ihr macht, gut oder...« Du hast das ja bestimmt selbst schon mitgekriegt. Wenn du dir das Programm von dem Tiyatrom mal ansiehst, dann kannst du sagen: »Mein Gott, das ist doch eine Schande, was ihr da macht!«
- E.B.:** *Die vier, fünf Leute, die du erwähntest, müssten dann aber sozusagen multikulturell aufgeschlossen sein und nicht nur nach herkömmlichen Maßstäben bewerten.*
- M.Y.:** Da könnten unter anderem ja auch türkische Fachleute dabei sein. Doch auch wenn ein deutscher Dramaturg oder Theaterpädagoge zu einer deutsch-türkischen Theatervorstellung geht, sollte er doch verstehen können, wie das Stück ankommt. Das gilt für Kindertheater ebenso wie für die übrigen Stücke. Das Argument wird immer wieder gebracht: »Wenn wir das Tiyatrom schließen, sind wir fremdenfeindlich.« Warum denn, mein Gott? Wieso soll sich der Türke denn alles erlauben können? Ich kann doch nicht hier in die Kneipe hereinkommen, laut herumschreien und Sonnenblumenkerne essen! Warum also nicht? Du kannst doch zu mir kommen und sagen: »He, Kollege, komm zu dir! Mach keine Scheiße!« Warum nicht, mein Gott? Nur weil wir Türken sind? Ist das etwa keine Ausländerfeindlichkeit?
- E.B.:** *Gibt es Verbindungen zwischen türkischen Künstlerorganisationen innerhalb von Deutschland? Wenn man ein Projekt wie das Diyalog TheaterFest plant, kostet das ja eine Menge Geld. Sowohl für die Veranstalter als auch für die Künstler wäre es vorteilhaft, wenn sich Vereine aus verschiedenen Städten zusammenschließen würden, um sich die Kosten zu teilen. Die Gruppen könnten dann auf Tournee gehen. Gibt es solche Bemühungen?*
- M.Y.:** Es gibt Ideen, einen Verein zu gründen, der bundesweit arbeitet und das alles koordiniert und organisiert. Aber konkret ist das noch nicht entstanden. Und unser eigenes Konzept beinhaltet nicht, dass wir Leute aus der Türkei einladen und mit ihnen dann auf Tournee gehen. Das hätte einen mehr kommerziellen Charakter. Das Diyalog Festival hat keinen kommerziellen Charakter. Aber wenn ein bekannter Schauspieler aus der Türkei kommt, dann haben wir immer mal wieder Anfragen aus anderen Bundesländern, zum Beispiel aus Nürnberg oder Köln. Da arbeiten wir dann schon sehr eng zusammen. Aber unser Konzept ist prinzipiell nicht daraufhin angelegt. Direkt machen wir das nicht, aber indirekt finden natürlich enge Zusammenarbeiten mit anderen Städten statt. Da haben wir bereits sehr gute Erfahrungen gemacht. Es gibt andere Organisatoren, das sind meistens Reisebüros oder private Personen, die das verstärkt machen.
- E.B.:** *Wie wichtig sind für euer Festival denn die kleinen privaten Gruppen?*
- M.Y.:** Sehr wichtig. Wir fangen mit einer bekannten Gruppe an, die Eröffnung besteht immer aus einem Gastspiel, weil wir so für das gesamte Festival Werbung machen und viele Zuschauer gewinnen können. Das ist sehr wichtig. Und finanziell

hat sich das inzwischen so entwickelt, dass wir mit dem Staatstheater in Istanbul sehr eng zusammenarbeiten. Sie übernehmen zum Beispiel die Transportkosten und wir die Übernachtungen. Diese Gastspiele sind nötig. Wenn ich ein Festival nur mit Berliner Gruppen veranstalten würde, dann wäre das Programm zu dünn. Das kommt nicht so gut an. Nach der Eröffnung treten dann Berliner Gruppen auf. Und die sind sehr wichtig für uns. Das sind Gruppen, die entweder keinen Platz zum Spielen gefunden haben oder finanzielle Schwierigkeiten haben. Oder es handelt sich um Gruppen, die zwar qualitativ sehr gute Arbeit leisten, das aber nicht so gut zum Ausdruck bringen konnten und daher nicht vom Kultursenat gefördert wurden. Wir haben Jugendliche-, Kinder- und Erwachsenenstücke. Und dazwischen kommt immer wieder ein Gastspiel. Dieses Jahr hatten wir zum Beispiel eine Gruppe aus Hamburg. Dann hatten wir ein Gastspiel aus Amsterdam. Und danach kommen wieder Berliner Gruppen. Und so geht das weiter. Bisher haben wir fast jede Gruppe aufgenommen, auch Amateurtheatergruppen, sogar bewusst, da ich finde, wenn sich Jugendliche im Februar oder März zusammenschließen und anfangen zu proben, um im Oktober bei uns Premiere machen zu können, dann ist das eine tolle Sache und muss unterstützt werden. Das ist eine Motivation für sie. Wir wollen in dem Sinne kein rein professionelles Theaterfestival machen. Von der Gestaltung, Motivation und dem Aufwand ist das schon professionell, aber inhaltlich gibt es auch Amateurprojekte. Das muss so sein und so ist das Festival auch gewachsen und die Zahl der Zuschauer gestiegen.

E.B.: *Gibt es keine thematischen Einschränkungen? Wenn ich mich nun mit meiner Theatergruppe mit dem Stück »Der Besuch der alten Dame« bewerben würde, könnte ich das dann bei euch aufführen?*

M.Y.: Nun, es gibt schon bestimmte Kriterien. Wir bevorzugen Projekte internationaler Ensembles oder mit aktuellen Inhalten oder nicht so bekannte Projekte. Wir suchen uns Leute aus, die mit uns zusammenarbeiten können, die nicht die Nase hochhalten und sagen: »Hier, macht das mal für mich!« Die mit uns eng zusammenarbeiten, indem sie Werbung machen, uns entgegenkommen, sich als Teil einer Familie fühlen. Es gab schon Gruppen, die wir nicht genommen haben, weil wir merkten, dass wir nicht mit ihnen zusammenarbeiten konnten. ... Und der Schwerpunkt ist eben Migrantentheater.

E.B.: *Und wie sieht nun die Zukunft für Diyalog aus? Werdet ihr noch internationaler werden?*

M.Y.: Dieses Jahr war etwas riskant für uns. Wir haben unser Konzept für das siebte Festival etwas geändert, uns mehr geöffnet für Gastspiele. Einiges hat aus finanziellen Gründen nicht geklappt, aber in den nächsten Jahren wird das besser laufen. Aus der Türkei werden wir vielleicht nur ein einziges Gastspiel haben, dafür gibt es dann mehr aus Europa. Mich interessieren zum Beispiel die französisch-marokkanischen Theatergruppen in Paris. Warum auch nicht? In London gibt es türkische Schauspieler, die machen fantastische Stücke, die gar nichts mit der Gastarbeiterthematik zu tun haben. Und auch in den Niederlanden gibt es viele Gruppen. Und unsere verstärkte Europäisierung hat noch einen weiteren Grund: Im Laufe der Jahre haben wir festgestellt, dass wir wirklich Europäer sind. Ob die Türkei jetzt in die EU kommt oder nicht, das ist mir dabei ganz egal. Wir leben in Eu-

ropa und wir sind Europäer. Ich persönlich kann mich mit den Europäern besser verständigen als mit Landleuten aus der Türkei. Denn da steckt ja viel Arbeit drin.

E.B.: *Damit bietet das Diyalog ein Gegenkonzept zum Tiyatrom oder auch zum Arkadaş Theater in Köln, bei denen der Bezug zur Türkei ebenfalls sehr stark ist. Gerade beim Arkadaş Theater gehen jetzt auch verstärkt Künstler zurück in die Türkei, um dort ihre Karriere fortzusetzen. Es ist erfrischend zu hören, dass ihr euch als Teil der Kultur hier versteht und euch hier weiterentwickeln wollt.*

M.Y.: Es gibt schon viele faszinierende Projekte. Viele Künstler kehren in die Türkei zurück und machen dort Theater und Musik, was auch sehr gut ist. Nicht nur Künstler, sondern auch Gastronomen. Wenn du in Istanbul in eine Kneipe gehen und einen Kaffee trinken willst, ist alles genauso wie in Europa. Dann fragst du nach dem Besitzer, und der kommt aus Deutschland, ist in die Türkei zurückgekehrt und hat dort das Konzept aus Deutschland verwirklicht. Und das Gleiche passiert auch bei Künstlern. Aber wir werden hier immer weiter machen und uns dabei innerhalb von Europa bewegen.

E.B.: *Mürtüz, ich danke dir für dieses Gespräch.*

2. »Und das ist ein Kampf!« Tayfun Bademsoy, Berlin, 19. November 2002

Tayfun Bademsoy ist Schauspieler und Inhaber der Casting Agentur Foreign Faces.

E.B.: *Ich bin selbst halb-türkischer Abstammung. Wenn ich nun Schauspieler wäre und Interesse hätte, einer deiner Klienten zu werden, wie würde dies ablaufen?*

T.B.: Ich würde dich anschauen und sagen, das würde überhaupt nicht laufen, denn man muss ja, ob man will oder nicht, trotzdem ein bestimmtes Klischeebild bedienen, das sich deutsche Regisseure von uns gemacht haben. Das hat sich noch nicht gewandelt. Zum Teil ist das auch richtig, denn wenn man einen Türken besetzt, will man ja keinen blonden, blauäugigen Menschen besetzen und sagen »Das ist ein Türke. Aber glaubt uns doch, das ist ein Türke!«, sondern man will das ja auch ein bisschen visuell bemerken. Natürlich gibt es da Unterschiede. Wir versuchen, professionelle ausländische Schauspieler zu vermitteln, die aus der ganzen Welt kommen und die doch in gewisser Weise optisch und auch sprachlich ihre Eigentümlichkeiten, ihre Mentalitäten mitbringen. Das ist ganz wichtig. Also könnte ich dich als blonden Halbtürken gar nicht in meine Agentur aufnehmen, da ich dir keine Arbeit werde anbieten können, weil jeder Regisseur mir sagen würde: »Aber bitte, den besetze ich vielleicht als Deutschen oder Amerikaner oder Skandinavier, aber nicht als Türken.«

E.B.: *Man ist also tatsächlich festgelegt durch dieses Klischeebild von einem Türken?*

T.B.: Ja, die Deutschen haben da noch einen sehr langen Weg zu gehen, um ihre Toleranzgrenzen zu erweitern. Sie sind auch im Hintertreffen: Deutschland ist unter allen europäischen Ländern, mit denen wir zusammenarbeiten (Frankreich, England, Spanien, Italien) ziemlich zurückgeblieben. Die Franzosen sind da viel weiter. Praktisch hat das natürlich mit der Kolonialgeschichte zu tun. Die sind da

offener. Sie besetzten zum Beispiel Pakistanis und Inder für ganz normale Rollen und haben deren individuelle Geschichten in ihre Geschichte integriert. Das machen die Deutschen noch gar nicht. Für die Deutschen muss jeder türkische Schauspieler eine Geschichte mit sich bringen, die erklärt, warum er jetzt im Programm ist. Das haben die Deutschen noch immer nicht in ihren Köpfen, dass man sagt: »Hey, auf den Straßen haben wir zwei Millionen Türken und fast jeder Deutsche hat irgendwo ein oder zwei türkische Freunde.« Im Film muss man trotzdem immer erst erklären, warum der Türke jetzt da ist, warum er der Geliebte oder der Geschäftspartner oder der Schulfreund ist. Aber das ist so, und das müssen die Deutschen akzeptieren. Und das tun sie nicht.

E.B.: *Doch zumindest werden Türken jetzt wahrgenommen und sind sichtbarer geworden. Es gibt eine ganze Reihe von Rollen in Film und Theater, in denen türkische Gesichter zu sehen sind.*

T.B.: Ja. Ich würde sagen, die Türken haben erzwungen, dass sie endlich wahrgenommen werden. Dadurch, dass sie sich nicht wie viele andere Völker zurückgesetzt haben. 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. Natürlich gibt es unter den Deutschen auch viele Bewegungen, die für Toleranz plädieren und Gastarbeiter als Mitbürger akzeptieren, nicht nur als ›Gäste‹. Von beiden Seiten gibt es ein aufeinander-Zugehen. Aber die Türken haben da sehr viel getan, gerade auch von Seiten der modern denkenden zweiten Generation. Die schicken ihre Kinder nicht einfach auf die Hauptschule oder zum Gemüsehändler, sondern auf Hochschulen und Universitäten und sagen: »Die studieren! Juristen, Architekten, Ärzte. Und dadurch werden wir uns auch aus diesem Schlamassel herausholen.« Und das haben die Türken ganz gut geschafft. Das ist das eine, und das Zweite ist im Grunde die Werbung: Die Werbung hat ja einen sehr großen Einfluss auf die Gesellschaft. Und sie hat es als erster begriffen, dass man, wenn man zum Beispiel zwischen 18 und 20 Uhr Werbefernsehen macht, nicht einfach nur deutsch zeigen kann, weil da ja auch die Türken vor dem Fernseher sitzen. Und die sind eine Wirtschaftskraft, die ist so immens, die ist viel höher als bei den Deutschen. Die durchschnittliche Wirtschaftskraft eines Türken ist, glaube ich, doppelt so hoch wie die eines Deutschen. Weil sie einfach viel produzieren, arbeiten, kaufen, verkaufen. Die sind ja immer Händler gewesen, denk an die türkischen Bazare. Und aus diesem Gedankengang heraus ist die Industrie dann zu den Fernsehanstalten gegangen und hat gesagt: »Ihr müsst da einen Türken, einen Italiener besetzen, denn an die verkaufen wir auch. Wir wissen, dass wir nicht nur an Deutsche verkaufen. Diese Klientel von sieben Prozent Ausländern brauchen wir auch.« Also, das ist Wahnsinn! Da hat viel dazu beigetragen, dass ich vor 13, 14 Jahren Zwei Schlitzohren in Antalya – ein Türke und ein Deutscher – gedreht habe. Und das hat unheimlich viel bewirkt. Der Einfluss war so groß, weil Türken und Deutsche, die seit Jahren gemeinsam am Fließband arbeiteten, plötzlich miteinander redeten und sagten: »Hey, ich habe gestern Zwei Schlitzohren in Antalya gesehen. Ich wusste gar nicht, dass ihr so ein schönes Land habt.« –»Hey, wir arbeiten seit zehn Jahren zusammen. Du hast mich nie gefragt,

wo ich herkomme.« – »Ja, vielleicht könnten wir uns mal überlegen, ob ich dich besuche.« – Und schon ist der Kontakt da.

- E.B.:** *Du hast mir mit »Gemüsehändler« ein gutes Stichwort gegeben: Die zweite und dritte Generation von Türken besteht ja längst nicht mehr nur aus Gemüsehändlern. Doch dieses Klischeebild erinnert daran, dass Türken anfangs im Film fast nur in typischen Rollen auftraten oder auftreten mussten. Ist es damit jetzt vorbei?*
- T.B.:** Nein, nein, dazu kommt es jetzt immer noch. Man kann das auch nicht ändern. Ich kenne viele Deutsche, die nur zu einem türkischen Gemüsehändler gehen, weil sie sagen: »Da ist das Gemüse frisch. Ich kann mit dem verhandeln. Der guckt auch, dass die Tomate nicht scheiße drauf ist.« Man kann also den türkischen Gemüsehändler, den türkischen Müllmann, die türkische Putzfrau nicht aus dem Fernsehen herausnehmen, obwohl das natürlich auch ein Klischee ist. Aber es ist auch real.
- E.B.:** *Aber es gibt inzwischen doch mehr als nur das, mehr verschiedene Rollen für Türken, nicht wahr?*
- T.B.:** Es gibt jetzt mehr: Ärzte, Rechtsanwälte und so weiter. Ich habe jetzt gerade einen türkischen Rechtsanwalt gespielt, und ich spiele seit Jahren einen türkischen Kommissar. Es gibt jetzt, glaube ich, mittlerweile fünf oder sechs türkische Kommissare im Fernsehen.
- E.B.:** *Damals, vor inzwischen 15 Jahren, als Jakob Arjounis türkischer Detektiv Kemal Kayankaya herauskam, war so etwas total ungewöhnlich. Doch die Situation hat sich inzwischen offenbar geändert.*
- T.B.:** Ja. Die war sogar ein bisschen vorher schon vorgegeben. Ich denke, dass ich oder Renan Demirkan die erste Generation von Schauspielern gestellt haben und dass unser Einfluss da sehr groß war. Wir haben im Landtag gefordert, geheult, dass wir nur Klischeetürken spielen. Aus dieser Arbeit hat sich dann die jetzige Situation entwickelt. Wie gesagt, die Türken haben nicht gekuscht und die Deutschen haben langsam angefangen, so richtige Toleranzschritte zu machen.
- E.B.:** *Du hast Renan Demirkan erwähnt. Hattet ihr Schauspieler der ersten Stunde im Laufe der Zeit viel Kontakt miteinander? Immerhin hattet ihr ja ein gemeinsames Projekt. Oder hat das jeder einzeln verfolgt, ohne viel Kontakt zu den anderen?*
- T.B.:** Eigentlich ohne viel Kontakt. Es gab unter den Türken da nie eine richtige Verbindung zueinander. Aber – ich kann das nur von meiner Seite sehen – ich war immer sehr stolz und glücklich, wenn ich andere Türken gesehen habe, die auch wie ich daran arbeiteten, denn es ist doch eine gemeinsame Arbeit. Und zu Renan muss ich sagen: Ich habe mit ihr immer den Kontakt gehabt. Und wenn wir zusammen gedreht haben oder wenn es etwas gab, wogegen man gemeinsam vorgehen musste, dann hat sie mich angerufen, oder ich habe sie angerufen. Das passierte schon. Leider gab es beim türkischen Theater aber schon auch viel Konkurrenz. Da gab es mehr Gegeneinander als Füreinander.
- E.B.:** *Hatte das etwas mit den Förderungen zu tun?*
- T.B.:** Ja, natürlich, es ging um Geld. Der Kampf um Förderungen – das hat Deutschland auch immer sehr gut ausgespielt. Aber auch unter den Türken, da ist dann plötzlich jemand erfolgreich geworden und wollte keinen neben sich haben, damit er den Kuchen allein essen konnte. Das ist türkisch, aber das ist auch menschlich.

E.B.: *Wie kam dann die Idee für eine Casting Agency zustande? Wann war das, 1998?*

T.B.: 1999 ist der Katalog herausgekommen. Der Grundgedanke entstand aus der Not, denn ich habe natürlich darunter, dass wir keine Rollen bekommen haben, gelitten. Und da hat man überlegt: Dagegen muss man etwas machen. Außerdem – seit 1979 drehe ich ja, das sind jetzt über 20 Jahre – haben mir ausländische Schauspieler immer ihre Unterlagen gegeben und gesagt: »Du bist schon ein bisschen weiter im Geschäft. Wenn du hörst, dass ein Spanier, Italiener, Libanese gebraucht wird, dann sag mir das doch. Hier, da sind meine Unterlagen.« Und ich habe dieses Material immer gesammelt. Ich hatte immer ein Riesen-Archiv bei mir und natürlich kamen dann die Regisseure, Produzenten, Redakteure immer auf mich zu, wenn sie etwas besetzt haben. Die sagten: »Hey Tayfun, da haben wir ein Drehbuch, da haben wir fünf Türken. Kannst du uns nicht ein paar gute Schauspieler anbieten? Wir wollen nicht wieder Laien besetzen und mit ihnen Schwierigkeiten haben.« Und so hat sich das Casting entwickelt, und 1999 habe ich die Agentur gegründet. Das ist ja keine Casting Agentur, sondern eine Schauspiel Agentur mit professionellen Schauspielern aus der ganzen Welt.

E.B.: *Und wie viele Schauspieler vertrittst du da? Ich habe zwei Artikel gelesen: 1999 stand da etwas von 170 Schauspielern, 2002 stand da 210 Schauspieler. Die Agentur entwickelt sich also ganz gut voran?*

T.B.: Nun, die Zahlen sind so: Wir haben im Grunde mit 210 Schauspielern angefangen. Ich muss dazu sagen, für eine Schauspiel Agentur ist so eine Zahl schon recht groß. Nur, da wir natürlich nur Ausländer vermittelt haben, war es klar, dass wir nicht mit, sagen wir, 20 Spitzenschauspielern gut verdienen, denn es gab damals sowieso noch viel weniger Rollen. Jetzt gibt es immer mehr, auch durch die Arbeit der Agentur. Und deshalb haben wir mit 210 angefangen aus 70, 80 Ländern aus der ganzen Welt. Die meisten dieser Leute hatten ihre Arbeit als Schauspieler aufgegeben. Sie hatten irgendwelche Läden, Übersetzungsbüros, Reisebüros, und so weiter. Aber sie hatten ihre Leidenschaft für das Schauspiel nicht verloren. Wir haben sie dann aufgenommen und gesagt: »Okay, wenn wir etwas haben, dann kommen wir auf dich zurück. Aber erwarte jetzt nicht jeden Tag, dass wir die übliche Schauspielerbetreuung machen.« Dann ging die Zahl runter auf 170, 135 – und dann letztes Jahr haben wir auf 64 Schauspieler reduziert. Jetzt haben wir also 64 Schauspieler plus die eigentliche Agentur, die Foreign Faces früher, wurde zu einer Casting Agentur umgewandelt und da casten wir. Dort haben wir über 600, 700 ausländische Schauspieler in der Kartei, auf die wir immer wieder zurückgreifen.

E.B.: *Diese Arbeit ist sicher sehr intensiv und zeitaufwendig. Dabei bist du doch selbst auch vor allem Schauspieler. Nimmt die Arbeit in der Agentur dir nicht Zeit und Energie von deiner Schauspielerei weg? Was treibt dich dazu, so viel in dieses Projekt zu stecken?*

T.B.: Ich muss das mal ganz klar sagen, denn das ist so ein Dilemma, das ich immer habe. Sehr viele Leute sagen: »Mann, du hast 64 Schauspieler, da musst du ja wahnsinnig viel verdienen.« Diese Agentur wirft im Grunde für mich finanziell gar nichts ab. Ich bezahle meine Mitarbeiter, zahle die Unkosten. Natürlich wollte ich mir damals mit der Agentur ein Standbein schaffen für die Zukunft, aber das ist es nicht geworden. Das Einzige, was noch übriggeblieben ist, ist dieser Missionscharakter. Die Ausländer, man muss das mal sagen, werden ja nur, wenn

sie bereits Erfolg haben, bei deutschen Agenturen aufgenommen. Wenn sie am Anfang stehen, werden viele gar nicht unterstützt. Dadurch ist das hier wie ein Zuhause für diese ausländischen Schauspieler. Und ich weiß, dass das auch ein Dilemma ist, denn viele können nicht raus, obwohl sie es vielleicht woanders probieren würden, aber sie werden nicht angenommen.

E.B.: *Und die bekommen dann wenigstens durch ihre Arbeit hier ein Standbein.*

T.B.: Genau! Sie bekommen ein Standbein, sie werden bekannt gemacht und dann können sie sozusagen flügge werden, denn dann kommen nämlich die deutschen Agenturen und sagen: »Du hast doch den, der ist doch ganz gut im Geschäft.« Dann wollen sie ihn. Und dann muss man sehen, ob einem der Schauspieler die Treue hält und sagt: »Ich bleib bei dir. Ich bin durch dich dazu gekommen.« Ich behalte diesen Gedanken, dass es eine Mission ist, immer in meinem Kopf. Er treibt mich an, immer weiterzumachen, anstatt zu sagen: »Wozu dieser ganze Stress?« Als Schauspieler arbeite ich gut, verdiene ich gut, was soll ich damit? Ich habe zwei Kinder, für die hätte ich mehr Zeit. Aber ich habe mir das so geregelt, dass jetzt so ziemlich alles gut ineinander übergeht und funktioniert. Die Schauspieler wissen, dass ich zwei Kinder habe, mit denen ich sehr gern viel Zeit verbringe. Sie wissen auch, dass ich drehen muss. Vor allem das Drehen bringt wieder sehr viel Arbeit für die Agentur, denn jeder Kontakt mit einem neuen Regisseur, einem neuen Produzenten, bringt die natürlich auch näher an die Agentur heran. Weil ich dann sage: »Hey, das ist die Agentur. Du hast mich kennen gelernt. Ich arbeite nicht nur für die Knete, sondern ich arbeite auch für diese Leute. Also denk daran für die nächsten Drehbücher, denk daran für die nächsten Rollen, und so weiter.«

E.B.: *Also ein Missionsgedanke. Würdest du außerdem auch sagen, dass du dich als Vermittler zwischen den Kulturen verstehst?*

T.B.: Ja, gar keine Frage. Und hier ist es sogar noch extremer. Wir haben ja zurzeit 64 Schauspieler aus, glaube ich, 28 Ländern, und ich komme jeden Tag in Kontakt mit vielen von ihnen. Und dadurch habe ich sie natürlich auch zu meinen Freunden gewonnen. Ich habe aus Singapur Freunde, ich habe aus Neuseeland, aus den USA, Afrikaner, ich habe Südamerikaner, ich habe Portugiesen – also, das sind alles meine Freunde geworden. Da bist du dann der Vermittler zwischen ihnen und auch zu den Deutschen, natürlich.

E.B.: *Da klingt nach einem großen Netzwerk. Doch deine Agentur selbst ist ziemlich schwer zu finden. Sie liegt im Hinterhof, und draußen hängt auch nur ein kleines Schild. Und doch solche Verbindungen und Aktivitäten?*

T.B.: Ja, das hier habe ich bewusst ausgesucht. Das Büro gefällt mir sehr gut. Denn als Agentur hast du auch wirklich so einen Andrang, es gibt ja so viele ausländische Schauspieler. Die wollen auch alle hier rein. Diese 600 in der Kartei würden eigentlich alle gern hier sein. Und sogar die guten Agenturen kontaktieren uns, ob wir ihnen nicht irgendwie helfen können.

[...]

E.B.: *Hier ist eine Frage, vor der ich mich etwas scheue. Sie betrifft deine Identität. Würdest du sagen, dass du dich mehr als ein deutscher oder mehr als ein türkischer Künstler fühlst? Oder ist diese Frage ohnehin hinfällig?*

T.B.: [überlegt eine Weile] In meinem Fall – ich weiß nicht, wie man das sonst beantworten würde – ich bin eigentlich sehr international aufgewachsen. Dadurch, dass meine Eltern nicht die üblichen Türken waren – mein Vater war sehr belesen, Akademiker – sind wir schon in sehr jungen Jahren mit internationalen Leuten in Berührung gekommen. Mein Vater hat bei British Petrol gearbeitet in der Türkei. Holländer, Engländer, Amerikaner waren bei uns zu Besuch. Da war sowieso unser Horizont wahnsinnig weit. Und als wir nach Deutschland kamen, war das jetzt auch nicht die große Wende, nur dass es eben sehr kalt war und die Deutschen sehr kühl und abweisend waren. Ich würde mich also als sehr international bezeichnen, weil ich natürlich auch durch mein Jahr in den USA ziemlich amerikanisiert worden bin. Aber dadurch, dass ich die Welt und die Menschen liebe, fühle ich mich eigentlich überall wohl. Ich würde auch überall mein Zuhause haben, das ist überhaupt keine Frage. Dazu muss ich aber auch sagen, dass ich sehr glücklich bin, die türkischen Wurzeln zu besitzen. Ich liebe das türkische Volk. Lassen wir das ganze politische Blabla einfach mal weg: Die Grundsubstanz des türkischen Volkes gefällt mir einfach sehr gut. Die Türken sind sehr gastfreundlich, sie sind sehr offen. Lieber würden sie sich den Arm abschneiden, als einem Freund irgendwie weh zu tun. Gerade Freundschaft wird bei uns so groß geschrieben. Und das sind die Sachen, die ich mitnehme. Die behalte ich, und die sind türkisch, und da bin ich stolz. Ich habe diesen sehr großen türkischen Anteil in mir, der alles beeinflusst, was ich tue, aber ich bin international obendrauf ... und auch deutsch. Auch deutsch gehört dazu.

E.B.: *Dieser Aspekt der türkischen Wurzeln interessiert mich in Bezug aufs Theater. In Berlin, wie auch in anderen deutschen Städten, gibt es mittlerweile ja eine große Bandbreite von türkisch-deutschen Theaterprojekten. Wenn wir nun zwei davon, einerseits das Tiyatrom und andererseits das Diyalog TheaterFest, betrachten, dann scheint das erste traditioneller zu sein und enger an das Türkische verwurzelt, während das zweite multikultureller, internationaler orientiert ist. Es geht da zwar nicht darum, Wurzeln zu verleugnen, aber eben auch nicht darum, sich darauf festlegen zu lassen. Wie würdest du hier deine eigene Position beschreiben? Hast du bereits mit einer dieser Organisationen oder mit beiden zusammengearbeitet?*

T.B.: *Zusammengearbeitet haben wir nicht. Aber dadurch, dass meine Schauspieler an beiden Projekten beteiligt waren oder ich Schauspieler von ihnen bekommen habe, habe ich natürlich Kontakt. Ich verfolge beide Arbeiten sehr genau. Mit Diyalog hast du schon Recht, das ist mehr modernes Theater, wo man auch einmal die Deutschen anspricht. Das Tiyatrom – das muss ich ganz ehrlich sagen, das ist eine sehr alte Kritik – zeugt von großer Inkompetenz in Sachen Theater. Sie können Kindertheater machen, sie können auch ein bisschen türkisches Volkstheater machen, aber das spricht die Leute nicht an. Also Kinder schon, aber nicht Erwachsene. Erwachsene gehen da im Grunde nur hin, wenn vielleicht ein Bekannter dort ist. Deshalb gehe ich auch da hin. Ich finde es nur sehr schade, was man mit Tiyatrom macht. Da würde ich mir zum Beispiel wünschen, dass Diyalog TheaterFest viel mehr Geld bekommen würde, um dann ihre Richtung mehr verfolgen zu können. Und ich verfolge auch das Arkadaş Theater in Köln. Jedes dieser Theater hat schon irgendwie seine Berechtigung. Aber manche machen es sich halt zu einfach.*

Sie müssten einfach mal mehr auf ihre Situation hier eingehen, als nur türkisches Volkstheater zu machen.

E.B.: *Inwieweit sind solche subventionierten Theater denn in ihrer Themenwahl frei?*

T.B.: Sie sind sehr frei.

E.B.: *Tatsächlich? Diyalog scheint recht frei planen zu können. Aber ich habe gehört, dass das Tiyatrom, das ja stark vom Kultursenat unterstützt wird, mehr Einschränkungen unterliegt und sich in einem bestimmten Rahmen bewegen muss.*

T.B.: Das stimmt ja nicht so. Wenn da irgendwelche Themen vorgegeben sind, dann müssten es ja auch diejenigen sein, die ich dann auf der Bühne sehe. Und die sprechen mich wirklich nicht an und es kommt auch wirklich sehr wenig dabei heraus. Ich gehe sehr oft ins Theater, um zu sagen, vielleicht haben sie sich jetzt ein bisschen entwickelt, und ich sehe immer noch das Gleiche.

E.B.: *Kurz etwas zum Arkadaş Theater. Ich habe gehört, dass dessen Leiter Necati Şahin sich in den letzten Jahren hauptsächlich in der Türkei aufhielt und sich auch sonst viele Leute dorthin zurückorientieren. Weißt du etwas über die Situation oder Position des Arkadaş Theaters?*

T.B.: Das ist so eine Art Mittelweg, was die dort machen. Ich höre da sehr intellektuelle Sachen, sehr schriftstellerische Sachen, sehr poetische Sachen, dass sie auch einmal Nâzım-Hikmet-Stücke und Gedichte aufführen. Das macht zum Beispiel Tiyatrom kaum. Aber so richtig in die moderne Richtung geht das Arkadaş ja auch nicht.

E.B.: *Wenn man sich also für ganz modernes, internationales türkisch-deutsches Theater interessiert, sind es dann Projekte wie Diyalog, oft ohne große offizielle Unterstützung, die man dann aufsuchen müsste?*

T.B.: Absolut. Das ist wirklich der Bereich, wo ich sagen würde, da passiert am meisten. Da sollte man, wenn man sich wirklich für Theater interessiert, eher in diese Richtung begeben als zu Tiyatrom oder Arkadaş. Naja, offen kritisiert wird in diesem Bereich sowieso nicht. Ich bin zum Beispiel jemand, der sich da ganz zurückgezogen hat von all den türkischen Gruppen, weil ich finde, da geht es nicht wirklich um Theater. Da geht es um Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, es geht einfach um den monatlichen Lohn, den sie da bekommen. Richtig dafür zu arbeiten und zu schwitzen, das tun kaum noch welche. Oh, eines noch, denn das ist ganz wichtig: Ein weiterer Grund für diese Ablehnung gegenüber der Entwicklung [des türkisch-deutschen Theaters] in Deutschland: Ich habe 1981 an der Schaubühne angefangen, das war mein erstes Theater, und gleich mit Peter Stein, der war groß damals. Damals hat Peter Stein sich überlegt, dass man auch für die türkische Gemeinde etwas machen sollte, und er hat ein Türkenprojekt entwickelt. Er hat vom Senat für die Schaubühne wahnsinnig viel Geld bekommen, und wir haben über anderthalb Jahre ein Türkenprojekt in der Schaubühne gehabt. Wir haben im alten Theater angefangen und im neuen weitergemacht. Es wurde viel inszeniert. Doch da haben wir so ein bisschen den Fehler gemacht... Peter Stein hat da gesagt, es gibt in Berlin und in Deutschland kaum Theaterleute, wir müssen also die Türken aus der Türkei holen. Jetzt gab es natürlich die Türken, die aus Deutschland kamen und hier schon als Schauspieler gearbeitet haben, und die waren sauer, dass da plötzlich Leute aus der Türkei kamen. Und es gab einen Riesenkrieg unter diesen Leuten. Es entstanden zwar auch richtig schöne Sachen, sehr poetische, sehr

musikalische Sachen, Musicals hat man gemacht, tolle Stücke hat man gemacht, super kühn, so richtige Schaubühnenstücke hat man gemacht. Aber trotzdem ist dieses Theater deshalb kaputt gegangen, weil diese Selbstzerfleischung der Türken so stark war, und diese Ablehnung von Türken aus der Türkei oder gegenüber Deutschtürken. Es ist wirklich kaputt gegangen. Und da hat man auch gesehen, dass es nicht wirklich um Theater ging. Die haben nur diese Gelder kassiert und an die eigene Kasse gedacht. Die haben im Grunde die ersten guten Tendenzen zerstört.

E.B.: *Trotz aller Hindernisse ist heute aber türkisch-deutsche Kunst so populär wie nie zuvor. In den 1990er Jahren gab es regelrechte Explosionen im Bereich von Literatur – ich denke da an Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoğlu –, von Film, hier unter anderem mit Fatih Akin, und auch im Bereich des Kabarets und der Ethno-Comedy. Siehst du da eine weitere Entwicklung voraus oder ist das nur eine Phase.*

T.B.: Nein! Eine Phase wird das auf keinen Fall bleiben. Diese Position, die sich die Türken hier erarbeitet haben, die werden sie nicht mehr aufgeben. Sie werden noch weiter gehen. Man sieht ja heute, dass die erfolgreichsten deutschen Filme von Türken gemacht werden. Fatih Akin, der jetzt gerade mit Solino rauskommt. Auf den Festivals sind plötzlich nicht mehr deutsche, sondern türkische Regisseure, die als Deutsche verkauft werden. Und diesen Raum, diese Freiheit werden sie sich nicht mehr nehmen lassen, den haben sie erkämpft, und damit hat sich das auch schon getan. Es wird noch weiter gehen. Sie werden irgendwann auch nicht mehr nur als Regisseure arbeiten. Da gibt es schon die ersten. Sie werden selbst produzieren. Es wird türkische Eichingers 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.

E.B.: *Eine sehr optimistische Vision...*

T.B.: Na klar! Habe ich auch. Muss ich doch! Sonst könnte ich meine ganze Arbeit aufgeben. Nein, aber wenn man das wirklich beobachtet, was für eine Kraft und was für ein Potential darin steckt. Vor allem, solche Sachen entstehen ja nicht aus Gemütlichkeit und Reichtum, sondern aus Armut, Not, sagen wir mal, wenn die Politik Scheiße baut. Dann ist das Kabarett plötzlich ganz groß. Weil es da plötzlich was zu kritisieren gibt. 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.

E.B.: *Der künstlerische Ausdruck interessiert mich – gerade auch, was dabei mit der deutschen Sprache geschieht. Manche Künstler, wie etwa Özdamar, sagen, dass ein Teil ihrer Identität in ihrem Akzent liegt und sie diesen auch gar nicht verleugnen oder verlieren wollen. Ich finde es faszinierend, dass jetzt so ein Selbstbewusstsein unter türkischen Künstlern existiert – und das hat, wenn ich das recht verfolge, eben auch mit so Leuten wie Zaimoğlu zu tun, die sehr präsent sind und mit einer bewusst heftigen Sprache an die Öffentlichkeit treten.*

T.B.: Natürlich. Das ist es ja genau. Dieses Ablehnen von Eigentümlichkeiten innerhalb der deutschen Gesellschaft ist sehr groß. Man könnte ja sagen: »Mein Gott, ein

Akzent macht doch nicht den Menschen aus! Das ist doch nur die Sprache, die er spricht. Und warum soll er die Sprache auch unbedingt perfektionieren? Wenn das zu ihm gehört, dann lasst ihn doch! Du verstehst ihn doch auch so.« Das geht aber nicht in die Köpfe der Deutschen rein. Du wirst diesen Spruch von deutschen Redakteuren und Produzenten oft hören: »Das können wir unseren deutschen Zuschauern nicht zumuten.« Und das sind so Akzente, das ist auch anderes Aussehen – ein bisschen dunkler, und schon kann man das den deutschen Zuschauern nicht mehr zumuten. [...] Das ist es, was in Deutschland wirklich unheimlich viele Barrieren setzt. 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!

E.B.: *Vielen Dank für das Gespräch, Tayfun.*

3. »Metaphern, perfekt übersetzt aber total unverständlich« Emine Sevgi Özdamar, Berlin, 25. November 2002

Emine Sevgi Özdamar ist Schriftstellerin und Schauspielerin.

E.B.: *Sevgi, du bist der deutschen Öffentlichkeit hauptsächlich als Autorin bekannt. Doch daneben hast du auch einen faszinierenden Theaterhintergrund, sowohl in der Türkei als auch in Deutschland und in Frankreich. Gehen wir einmal chronologisch vor. Wie begann das alles?*

E.S.Ö.: Ich war zwölf Jahre alt und ging in Bursa in die Orta Okul, also die Mittelschule. Dort hatte ich eine Freundin, ein Waisenkind, das weder Mutter noch Vater hatte. Sie war meine liebste Freundin. Eines Tages war sie nicht in der Schule. Also fragte ich: »Wo ist sie?« – »Sie ist auf der Probe.« – »Welche Probe?« – »Ein Schauspieler vom Staatstheater ist hier. »Der eingebildete Kranke« von Molière wird inszeniert.« Und da ging ich so einfach ganz lustig in die Probe hinein. Ich sah den Regisseur gar nicht, denn der war ein schwarzer Türke. Er saß in dem dunklen Raum, ich hörte nur seine Stimme. Ich suchte nach meiner Freundin, und er sagte, diese Stimme sagte: »Jetzt ist die Frau des eingebildeten Kranken ja auch da.« Er gab mir diese Rolle. Wir probten dann außerhalb der Schulzeit. Ich ging in der Nacht nach Hause, und das gefiel mir sehr. Dann führten wir das auf und bekamen Blumen und auch Applaus. Und das hat mir natürlich auch sehr gefallen. Als nächstes kam dann der Intendant vom Staatstheater und holte mich als begabtes Kind zum Staatstheater. Dort spielte ich zuerst kleine Rollen, diesmal allerdings mit den Professionellen zusammen. Das war in »Bürger als Edelmann« von Molière. Dort trat ich drei Monate lang auf und verdiente in dieser Zeit sogar Geld. Und ich habe mir geschworen, als ich über die Brücke lief – Bursa hat ja mehrere Brücken, eine ehemalige osmanische Hauptstadt, eine wunderschöne Stadt – dort habe ich mir geschworen, dass ich Schauspielerin werde. Und danach habe ich nur versucht, weiterzuspielen. Während ich in die Schule ging, habe ich immer auch in den Volkshäusern gespielt, englische Stücke, alle Arten von Stücken. Wir wurden von tollen professionellen Theaterregis-

seuren inszeniert und auch auf Tournee gebracht. Das sind unvergessliche Sachen für ein 15-, 16-jähriges Mädchen, besonders so eine Freiheit zu gewinnen, die ich ja sowieso sehr liebte. Ich bin ja ein Straßenkind gewesen, habe bis Mitternacht gespielt. Damals gab es einen ganz anderen Rhythmus in der Türkei. Sie war nicht so gebaut wie heute. Kleine Gassen, da kam kaum ein Auto hin. Da gingen Esel oder, was weiß ich, Vogelfamilien irgendwo hin.

E.B.: *Diese Zeit hast du auch in deinen Romanen verarbeitet. Welche Parallelen gibt es da zu deiner Theaterzeit? Hast du viel von deiner eigenen Biografie in die Texte genommen?*

E.S.Ö.: Also, wenn das einmal nötig ist, schreibe ich vielleicht meine eigene Autobiografie. Aber die einzelnen Szenen in den Romanen müssen nicht unbedingt autobiografisch sein.

E.B.: *Du hast den eingebildeten Kranken erwähnt. Gab es damals viel französisches und europäisches Theater in der Türkei? Und wie stand es mit türkischen Theatertraditionen?*

E.S.Ö.: Die gab es auch. Du weißt ja, es existieren da nicht sehr viele Stücke. Es gab Orta Oyunu, das traditionelle türkische Theater. Und da wurde vieles nach Molière adaptiert. Zum Beispiel spielt der Diener eine große Rolle, gerade in der Intrige in einem bürgerlichen Haus. Deswegen habe ich immer die Dienerrollen sehr geliebt, denn die waren bei Molière ja Hauptrollen. Die Diener waren die Schlauesten, sie haben die Intrige vorbereitet, danach die Probleme aufgelöst, die Liebenden zusammengebracht und so weiter. Sie waren Menschen, die natürlich auch Zauber schaffen. Und das hat mir sehr gut gefallen.

E.B.: *Hat das traditionelle türkischen Schattentheater zu dieser Zeit auch noch eine Rolle gespielt?*

E.S.Ö.: Schattentheater gab es auch. Als ich ein Kind war, zum Beispiel als meine Brüder mit 50 anderen Kindern zusammen beschnitten wurden, da hat mein Vater zum Fest Schattenspieler und Sänger eingeladen.

E.B.: *Auf die große Bühne wurde das Karagöz Theater nicht übertragen?*

E.S.Ö.: Nein, aber in den kleinen Orten, in den Cafés, wuchsen wir mit der Tradition auf. Das osmanische Reich war sehr kosmopolitisch. Alle Arten von Nationalitäten lebten in der Türkei zusammen. Und das Schattenspiel entstand, weil man das, was Gott geschaffen hatte, nicht nachahmen durfte. Schatten sind eben nicht, was Gott schuf, sie sind verkleinerte Figuren. Da konnte man in Ruhe die Regierung und die Politik kritisieren. In Satiren erlaubte man sich alles. 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. Das gefiel mir sehr, dass man sich da nicht so gut versteht. Sprachen, Dialekte.

E.B.: *Wie ging es dann bei dir schauspielerisch weiter?*

E.S.Ö.: Ich kam mit 18 nach Deutschland und hatte nur ein Ideal: weiter Schauspielerin zu sein, und vielleicht auch in Deutschland. In die Schule gehen, davon träumte ich auch. Dann lernte ich einen Brechtianer kennen, der mich mit dem Brecht-Theater bekannt machte. Er nahm mich dorthin mit. Und ich war zum Beispiel fasziniert von »Arturo Ui«.

E.B.: *Konntest du selbst damals auch schon Theater spielen? Oder hast du nur in dich aufgenommen?*

E.S.Ö.: Nein, ich lebte und ging dann auch in die Studentenbewegung und habe immer alles aufgenommen. Und dann ging ich auch immer zum Theater, schaute mir Stücke an oder hörte Brecht-Lieder. Dann ging ich auch hier in die Schauspielschule, ein halbes Jahr lang. Da gab es schon Fritz Kirchhoff. Und da war eine berühmte Schauspielerin. Sie hat mich aufgenommen, und ich habe bei ihr sechs Monate studiert. Das war 1967. Dann kehrte ich nach Istanbul zurück. Und dann ging ich in die Schauspielschule, die eine der fantastischen Theaterschulen war. Denn sie war von Muhsin Ertuğrul gegründet worden, Haldun Taner dann auch, Nurettin Sevin und anderen. Und aus Europa und aus Amerika bekamen wir auch Lehrer, denn dieser Direktor der Schule, Beklan Algan, hatte im Actors Studio in New York studiert, und Marlon Brando war einer seiner Lehrer gewesen. Diese Tradition hatte er mitgebracht. Wir haben alle Arten von Theaterbewegungen mitbekommen. Da kam auch ein Professor aus Amerika, der erzählte uns zum Beispiel vom Living Theatre, gab uns Beispiele. Das war eine wunderbare Schule. Von neun Uhr bis Mitternacht blieben wir dort. Idealistische Lehrer, wenn wir etwas Tolles machen wollten. Eine wunderschöne und unglaubliche Zeit.

E.B.: *Du hast das Brecht Theater erwähnt. Wie wichtig war dieses Theaters damals in der Türkei?*

E.S.Ö.: Das war sehr aktuell. Ohne Brecht kann man sich die sechziger Jahre gar nicht vorstellen. Brecht ist sehr wichtig fürs Theater und die 68er Bewegung. Aufklärerisch, anti-illusionistisch, und so weiter. Es wurde sehr viel Brecht gespielt.

E.B.: *Du warst in Istanbul drei Jahre lang in der Theaterschule. Und dann?*

E.S.Ö.: Ja, drei Jahre, und dann bin ich professionell geworden. Dann bin ich nach Ankara, zum Ankara Ensemble. Dort gab es diesen Brechtianer, der zurückgekehrt war und Theaterstücke geschrieben hatte: Vasif Öngören. Er schrieb gute Theaterstücke, und man inszenierte ihn. Doch weil er auch ein Linker war, musste er nach dem Militärputsch abtreten. Man schloss das Theater, und die vier Direktoren gingen wegen ihrer politischen Einstellung ins Gefängnis. Das ganze Theaterprojekt wurde eingefroren. Und dann machte ich eine Weile Tournee-Theater, solange man uns das erlaubte. Doch dann wurde auch dieses Projekt verboten. 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 dies dunkle Jahre. Man konnte wegen Wörtern ins Gefängnis gesteckt werden. In solch schlimmen Zeiten hilft einem natürlich ein Traum. Und ich hatte den Traum, mit einem der Brecht-Schüler zu arbeiten, mit Bruno Besson. Von meiner Schweizer Freundin hatte ich von Besson gehört, der Intendant an der Volksbühne war. 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 antwortete: »Willkommen!« Dann durfte ich in Heiner Müllers Stück »Die Bauern« hospitieren. Danach sagte der Regisseur Fritz Marquardt: Wenn das Mädchen hierbleibt, muss man unbe-

dingt mit ihr arbeiten. Ich wurde sofort als Dramaturgin und erste Regie-Assistentin engagiert, zuerst von Matthias Langhoff und dann von Besson. Als Besson nach zwei Jahren die DDR verließ und nach Paris ging, schlug er mir vor, ihn zu begleiten. Und so ging ich 1978 zu ihm nach Paris.

[...]

E.B.: *In jener Zeit gab es einige Jahre lang ein türkisches Ensemble an der Berliner Schaubühne. Warst du daran nicht auch beteiligt?*

E.S.Ö.: Die wollten damals, Anfang der achtziger Jahre, dieses Türkenprojekt machen. Sie haben dann meinen Lehrer hergeholt und mich in Paris angerufen, ob ich nicht mitarbeiten will. Beklan Algan, der im Actors Studio gewesen war. Er hat Tausende von Materialien bekommen, doch wir hatten kein Stück. Er wollte alles selbst machen, aber er war auch Alkoholiker. Dann kam seine Frau. Sie haben dann so ein trauriges Gasterbeiterstück herausgebracht. Und dann gingen die Kämpfe los, denn die *Schaubühne* wollte das nicht mehr auf ihrer Bühne und wollte, dass die zu einem anderen Ort gingen, zu einem türkischen Theater. Da gab es jahrelang ganz blutige Kämpfe unter den Türken, um das zu erreichen. [...] Auf der Schaubühne haben wir angefangen und dann raus, zum Tiyatrom.

E.B.: *Ich hörte, dass es zu Streitigkeiten zwischen Türken kam, die in Deutschland wohnten, und Türken, die für das Projekt aus der Türkei geholt wurden.*

E.S.Ö.: Ja, unheimlich, denn da ging es um hohe Geldsummen, etwa 400.000 Mark. Und die bekam nur dieses Theater. Und die lassen keinen rein. Obwohl ich Brecht-Schülerin bin und als Schauspielerin sehr erfahren, hat mich keiner jemals gefragt, ob ich da mitarbeiten will. Das ist so wie in der Türkei: Eine Familie kommt an die Macht und sitzt da.

E.B.: *Hört sich wie eine verpasste Chance an.*

E.S.Ö.: Ja. Meray Ülgen, der in Köln diese schönen Märchen gemacht hat, ist auch weggegangen. Denn er hat sich vor diesen blutigen Kämpfen hier zurückgezogen. [...]

E.B.: *Und du warst dann also in Frankreich.*

E.S.Ö.: Ja, und ich brauchte eine Aufenthaltserlaubnis. Man sagte mir, dass ich mich bei der Universität Sorbonne mit den Arbeiten, die ich gemacht hatte, melden und fragen sollte, ob ich an die Uni gehen durfte. Weißt du, ich habe am Theater die Szenen gezeichnet, ganz schnell. Ich wollte nur für mich Dokumente mithaben, damit ich mich daran erinnere, was gemacht wurde. Und über die Schrift verstand ich nicht so gut, was da geschah. Also machte ich das bildlich und über Marionetten und Kollagen. Ich hatte viele Mappen, und daraus machten sie Ausstellungen, Programmhefte und Plakate. Die brachte ich als mein Material über meinen Beruf zur Universität. Und sie sagten mir, ich sei sehr weit, ich bräuchte gar nicht studieren, sondern ich sollte eine Doktorarbeit schreiben. [...]

E.B.: *Und wie lief das?*

E.S.Ö.: Ich habe 25 Seiten Programm gemacht, und dann sagte mein Professor: »Wunderbar, das Programm, gehen Sie nur nach Bochum« – denn ich musste dort spielen – »gehen Sie und spielen Sie, wir erwarten die Doktorarbeit.« Dann habe ich aber mein erstes Theaterstück geschrieben. Ich habe mich am Bochumer Schauspielhaus auf »Karagöz in Alamania« konzentriert. Claus Peymann war da

Direktor. Er wollte mit mir arbeiten, aber ich wollte in dieser Zeit mein Theaterstück schreiben. [...] Das war ein toller Direktor, Peymann, und die anderen auch, und die haben mir gesagt, sie erwarten von mir ein Theaterstück und sie werden mich sechs Monate lang finanzieren. [...] Ich habe 1979 nicht sofort damit angefangen. Aber nach zwei Jahren hatte ich das enorme Bedürfnis, ein Theaterstück über einen Mann zu schreiben, dessen Brief ich gelesen hatte. Den habe ich aber nie kennen gelernt. Aber die Geschichte berührte mich.

E.B.: *Was kam nach der Bochumer Zeit?*

E.S.Ö.: Und dann habe ich am Frankfurter Schauspielhaus mein erstes Theaterstück inszeniert. Das war 1986.

[Interview unterbrochen]

E.B.: *Zu deinen Dramen: Ich hatte bisher gedacht, dass du drei Stücke geschrieben hast. Doch scheinbar gibt es ein viertes und sogar noch ein weiteres auf Türkisch. Was ist da die Chronologie?*

E.S.Ö.: »Karagöz in Alamania« war das erste, 1982. Und dann habe ich »Hamlet Ahmet« auf Türkisch geschrieben. Das ist nach »Hamlet«, und Ahmet ist ein türkischer Bauer. Das war 1984 oder so. [...] Dann kam 1991 »Keloğlan in Alamania«, und »Karriere einer Putzfrau« kam nach »Keloğlan«. Als ich 1986 mein Theaterstück [»Karagöz«] inszenierte, hatte ich diesen Monolog schon geschrieben, aber noch nicht zum Theaterverlag gegeben. Später gab ich das Stück dem Verlag [Kiepenheuer & Witsch], als mein erstes Buch rauskam.

E.B.: *Und das erschien da ganz unverändert?*

E.S.Ö.: Ja, ganz unverändert. Und »Noahi« habe ich ja dann vor zwei Jahren geschrieben.

E.B.: *Doch veröffentlicht wurde es erst dieses Jahr, also 2002. ... Wenn man das mal überblickt: Karagöz und Putzfrau wurden in den achtziger Jahren, Keloğlan in den neunziger Jahren und Noahi in den 2000ern geschrieben. Drei Jahrzehnte, drei Generationen von Türken in Deutschland. Gibt es da eine Verbindung?*

E.S.Ö.: Ja, ich wollte so eine Art Serie machen. Deswegen habe ich »Keloğlan« nicht zufällig, sondern ganz bewusst »Keloğlan in Alamania« genannt, so wie »Karagöz in Alamania«.

E.B.: *Doch nicht »Noahi in Alamania«.*

E.S.Ö.: Nein, das habe ich nicht so nachgedacht. Aber das könnte im Grunde sein, »Noahi in Alamania«.

E.B.: *Wenn man die Sprache betrachtet: Im Karagöz gibt es viel Türkisch und auch sogenanntes Gastarbeiterdeutsch.*

E.S.Ö.: Klar. Oder auch Metaphern, perfekt übersetzt aber total unverständlich, absichtlich unverständlich. Und dann aber bei »Keloğlan« ...

E.B.: *Da gibt es eine Katze...*

E.S.Ö.: Ja, die übersetzt zwischen Mutter und Sohn.

E.B.: *Das erleichtert das Verständnis auch fürs Publikum.*

E.S.Ö.: Ja, das ist genau so. Und es zeigt auch die Realität, dass Türken der ersten Generation und deren Kinder sich mit der Sprache nicht mehr verständigen können. Das war die zweite Ebene.

E.B.: *In »Noahi« gibt es dann gar kein Türkisch mehr, nur noch übersetzt, wie zum Beispiel im Regenlied zu Beginn. Erscheint das Türkisch da also ganz ins Deutsche integriert?*

- E.S.Ö.: Ja, hineingenommen. Ganz richtig, da hast du einen guten Punkt gefunden. Mein Gott, wenn ich das gewusst hätte, hätte ich ja noch mehr davon gemacht.
[lacht]
- E.B.: *Kehren wir zu »Karagöz« zurück: Im Gegensatz zu »Putzfrau« wurde das Stück ja nicht unverändert in deinem Band Mutterzunge veröffentlicht, sondern ist dort zu einem Prosastück geworden.*
- E.S.Ö.: Der Text, die Dialoge, alles ist wie im Theaterstück, nur genauer erklärt. »Es war einmal ein Dorf, in dem ein Mann und eine Frau lebten...« Ich inszenierte das Stück, und nach meiner Inszenierung fügte ich diese Passagen ein. In der Erzählung steckt also die Theaterarbeit mit drin.
- E.B.: *»Karagöz« wurde von Bochum in Auftrag gegeben, doch du hast es erst vier Jahre später in Frankfurt inszeniert.*
- E.S.Ö.: Ja, in Bochum sollte Matthias Langhoff die Bühne machen, aber Matthias wurde schwer krank. Dann konnten wir nicht anfangen. Und dann ging Peymann zum Burgtheater. Man konnte das Stück nicht mehr machen, obwohl es im Programm drin war. So blieb es liegen.
- E.B.: *Dann wurde es verschiedene Male angesetzt, doch kam nie auf die Bühne.*
- E.S.Ö.: Ja, die suchten zum Beispiel für dieses Stück bei Opel extra Gelder, aber Langhoff regte sich darüber auf und sagte: »Aber Emine, guck mal, wenn der Peymann Thomas Bernhardts macht, glaubst du, er wird dann für Bernhardts bei Opel Gelder suchen?« Also, er sagte: »Ne, die haben Angst vor diesem Stück.«
- E.B.: *Du sagtest mir einmal, dass die Rolle der Ümmü Renan Demirkan angeboten wurde?*
- E.S.Ö.: Genau, die Kölner wollten das Stück machen. Renan Demirkan war dort Schauspieler. Ich wusste, dass man ihr 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. [...] Weißt du, Türken sind untereinander auch nicht immer nett. Man denkt immer, dass die Türken solidarisch wären. Doch das sind sie nicht. Warum sollen sie auch?
- E.B.: *Aber dann kam das Stück doch noch in Frankfurt zustande, unter eigener Regie sogar. Du hast das später in einem Artikel in der Zeit beschrieben. Wie kam das alles ins Rollen?*
- E.S.Ö.: Adolf Dresen, ein wunderbarer Direktor, las das Stück. Und sein Dramaturg, ein ganz berühmter Dramaturg, Horst Laube, las das auch und sagte: »Wunderbar! Wunderbar!« [...] Und Dresen ging dann zu der damaligen Kultusministerin und holte ungefähr 400.000 Mark extra für dieses Stück raus. Bevor er wegging, legte er das Geld für »Karagöz« auf den Tisch. Dann kam der Rühle als Intendant, auch ein sehr intelligenter Mann. Und dann haben sie mir große Chancen gegeben. Ich habe gesagt: »Ich möchte mit Stars arbeiten, mit Filmstars. Mit Fassbinder-Schauspielern, mit einer Opernsängerin, einer Griechin, einem türkischen Filmstar, Tuncel Kurtiz, er erhielt sogar den Silbernen Bären hier. Und richtige

Arbeiter, Gastarbeiter, also einen Kebab-Salon Besitzer, richtige Tiere. Ich habe alles gekriegt, was ich wollte.

E.B.: *Was hatte es aber nun mit diesem Begleittext aufsich, den Günter Rühle vor der Premiere ans Publikum verteilen ließ? Er versuchte, das Stück zu erklären, oder?*

E.S.Ö.: Ja, aber er hatte vielleicht auch nicht ganz unrecht damit. Denn ich hatte einen beinahe teuflischen Drang, alles verdrehen zu wollen, die Sache immer noch weiter zu verfremden. [...] 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 stellte mir immer Fragen wie: Was passiert mit der Sprache? Was passiert mit der Ästhetik des Landes, aus dem man kommt? Wie überleben diese Menschen? Oder ich sah dieses gebrochene Deutsch, das bald eine neue Sprache würde. 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. Die Unsichtbaren, so wie auch die Putzfrauen: Wenn sie irgendwo putzen, reden zum Beispiel zwei Gangster über ihre Mordpläne. Das sieht man auch in den amerikanischen Filmen: Ein Mann putzt in der 20. Etage, und zwei Männer machen daneben ihre Mordpläne. Oder die Mädchen, die hier in den Männerpissoirs putzen, erzählten mir, dass die Kerle ihre Schwänze einfach rausholen – die sahen die Frau einfach nicht. Aber ich meinte: »Das ist doch nicht schlecht, wenn man euch nicht sieht, dann könnt ihr als Unsichtbare alles viel freier beobachten.«

E.B.: *Aber als Unsichtbarer hat man auch keine Stimme.*

E.S.Ö.: Genau, man hat auch keine Stimme. Und dann wollte ich diesen Unsichtbaren sozusagen etwas Stimme geben. Ich war auch sehr neugierig auf die Frauen, die dort in den Toiletten putzten. Da gab es zum Beispiel eine Griechin, eine ganz feine Frau, sie machte nach jeder Frau die Toilette sauber. Ich fragte mich immer: Was war diese Frau, bevor sie hierherkam? Okay, sie kommen hierher und arbeiten als Putzfrauen oder Putzmänner und Straßenfeger, aber was ist ihre Geschichte? Das interessierte mich sehr.

E.B.: *Du betonst ja häufig, dass in jedem Menschen ein Roman stecke. Ich denke da etwa an diesen Gastarbeiter, dessen Brief die Grundlage zu Karagöz bildete. Du wolltest ihm eine Stimme geben, da er es selbst nicht konnte.*

E.S.Ö.: Genau so war das.

E.B.: *Gerade in deinen Putzfrauenrollen, die ja immer wieder auftauchen, steckt aber auch eine gewisse Tragik. Da war jemand Opernsängerin und ist nun Putzfrau, ironischerweise noch dazu an gleicher Wirkungsstätte, an der Oper. Sie hat also immer ihren Traum vor Augen, kommt aber doch nicht an ihn ran. Das ist doch tragisch!*

E.S.Ö.: Natürlich! Tragisch und komisch. Wie im Leben eben. Vielleicht war sie Opernsängerin, vielleicht hat sie aber auch nur im Chor gesungen und wollte ein Star werden, hat das aber nicht geschafft und ist deshalb nach Deutschland gekom-

men. Und in Deutschland kann man dann auch viel besser behaupten, dass man ein Star geworden wäre, wenn man in der Türkei geblieben wäre. All das spielt da mit hinein. Etwas kann wahr sein, nicht wahr sein, halb wahr sein.

E.B.: *In Deutschland ist es oft nicht die erste Generation, sondern erst die zweite oder dritte, die solche Träume verwirklichen kann. Mir sagte vor kurzem ein türkischer Künstler der zweiten Generation: »Mein Vater versteht eigentlich gar nicht so recht, was ich mache, aber er hat mich immer dabei unterstützt.« Das ist die Kraft der ersten Generation. Selbst wenn sie es nicht selbst machen konnten, da sie ja arbeiten mussten...*

E.S.Ö.: 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. Wenn das aber geschieht, dann trockenen natürlich auch die Liebesquellen aus.

Du kommst wie ein Goldgräber in ein Land und störst als ein fremdes Tier die übrigen Tiere. All das machte die erste Generation durch. Und mit der Sprache machten sie sehr schlechte Erfahrungen. Die konnten sie ja nicht. Man sagt, das deutsche Wirtschaftswunder habe Kolonien innerhalb des eigenen Landes geschaffen. Die Deutschen waren früher ja keine Kolonialisten. Wenn Deutschland die Türkei vorher kolonialisiert hätte, dann hätten die Türken ja schon deutsch gesprochen. Aber so haben die Deutschen hier mit ihren Ausländern einen Sprachprozess durchlaufen müssen. Sie sind über ihre eigene deutsche Sprache gestolpert, haben sie gebogen, kaputt gemacht, gebrochen gemacht oder gelacht über die Sprache. Es ist viel passiert mit der Sprache.

E.B.: *Es ist spannend, das auf die Kunst zu übertragen. Etwa in »Karagöz«: Türkisch und Gastarbeiterdeutsch kommt da vor, doch das vermischt sich dann immer weiter und lässt neue Formen entstehen...*

E.S.Ö.: 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. Ich legte gar keinen Wert darauf, dass man versteht, was los ist. Und Rühle wollte mir bestimmt helfen. Er mochte meine Arbeit. Er schrieb mir auch später noch einen Brief und sagte: »Kommen Sie und inszenieren sie noch einmal etwas. Ich habe Ihre Arbeit sehr geschätzt.«

- E.B.: *Wenn man das Begleitschreiben liest, klingt das aber fast wie eine Bitte um Verständnis für dieses Experiment.*
- E.S.Ö.: Das ist ja normal. Man sagt ja, der Neue ist böse. Vor einem Neuen haben die Menschen Angst. Sich von etwas trennen und mit etwas anderem gehen, ist ja auch alles etwas Neues. Da hat man auch Angst. Das war damals das Neue.
- E.B.: *Karagöz ist die Gestalt aus dem türkischen Schattentheater. Was ist denn nun mit dessen Begleiter Hacivat passiert? Warum kommt in deinem Stück ein Esel namens Şemsettin vor?*
- E.S.Ö.: Hacivat ist ja der türkische Erleuchtete. Şemsettin ist auch sehr philosophisch, nicht so belehrend. Aber Şemsettin könnte natürlich auch von Nasreddin kommen, dessen Esel. Den Namen habe ich ihm gegeben. Man sucht ja immer Namen.
- E.B.: *Ein Bezug zu Nasreddin Hocas Esel käme also in Frage?*
- E.S.Ö.: Jaja, der Esel, der zum Beispiel die Leute schlägt und klüger ist als sein Herr. Und noch etwas: Wenn die Leute damals ganz am Anfang hier herumliefen und laut in den Bahnhöfen oder auf den Straßen ihre Sprache redeten, merkte man, dass sie noch in dem anderen Land lebten. Ganz laut redeten die. Und dann sahen sie auch für die Leute, die diese Sprache nicht verstanden, so aus, als ob sie hier mit ihren Eseln oder Truthähnen herumlaufen würden. Daher kommt das auch. Ich dachte mir, der Esel muss die eine Hälfte dieses Mannes sein. Er kann auch eine Identität von ihm sein. Die sind ja noch nicht von ihren Tieren getrennt. Die Bauern leben ja vereint mit ihren Tieren. Die mögen ihre Tiere und sorgen für das Leben gemeinsam. Darum dachte ich, der Esel muss mit als die Hälfte, die Identität...
- E.B.: *Apropos Identität: Du sagtest einmal, dass viel von der Identität im Akzent liegt. Siehst du das immer noch so, oder ändert sich so etwas mit der Zeit?*
- E.S.Ö.: Ja, Identität liegt im Akzent oder auch in den Fehlern. Wir sind die Fehler. Die Fehler, die wir machen, das sind wir. Das ist unsere Identität.
- E.B.: *Und das verarbeitest du künstlerisch?*
- E.S.Ö.: Genau! Das habe ich auch als Kunstform gedacht. Ich wollte das durchsetzen. Und das war für damals sehr neu. Ich glaube, es war Peter Stein, der sagte, das [»Karagöz«] ist ein dadaistisches Stück, ein geniales Stück, aber es ist zu früh für die Türken. Es ist nicht viel gespielt worden. Ich habe es inszeniert, in Österreich wurde es inszeniert, später hat es eine Türkin, die Regieschülerin war, in Hamburg inszeniert.
- E.B.: *In »Karagöz« geht es räumlich immer zwischen der Türkei und Deutschland hin und her. Aber nach Deutschland hinein kommt man nicht. Ist das so etwas wie ein zeitgenössisches »Draußen vor der Tür«?*
- E.S.Ö.: Naja, Karagöz kommt schon rein, aber man sieht im Stück Deutschland nicht. Denn mich interessiert, was durch diesen Weg passiert, den man macht. Der Weg interessierte mich. 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? Und was passiert mit der eigenen Rolle im eigenen Land? Weil man ja aus den Hierarchien rausgeht. Wenn du aus der Hierarchie rausgehst, dann sorgen

sie nicht mehr für dich. Ein Arbeiter oder ein Fischer in der Türkei wird niemals als blöd angesehen, wenn er nach 40 Jahren Arbeit keine Wohnung besitzt. Aber kaum arbeitest du in Holland oder Deutschland, bist du ein blöder Mensch, wenn du keine besitzt. Deine Rolle ist dann der Mann, der Geld machen muss, der den Traum von allen verwirklichen muss.

E.B.: *In »Keloğlan« geht es auch wieder ums Thema Arbeit, diesmal aber aus einer anderen Perspektive: Die Leute werden nicht mehr geholt, um in Deutschland zu arbeiten, sondern jetzt ist der Mangel an Arbeit der Grund, dass man das Land verlassen muss. War das eine realistische Situation? Zum Beispiel, dass man mit 18 Jahren...?*

E.S.Ö.: Ja, es gab solche Gesetze. Ich weiß nicht, ob das genau so war, wie ich es gemacht habe. Ich habe natürlich abstrahiert. Also: entweder bis heute Abend Arbeit oder bis Mitternacht Frau!

E.B.: *Diese Situation hat mich an ein mittelalterliches Moralitätenspiel erinnert. Oder an Marlowes »Doktor Faustus«: Um Mitternacht läuft die Zeit ab und... Zeit spielt ja in diesem Stück eine zentrale Rolle.*

E.S.Ö.: Ich liebe all diese Stücke. Bei »Karagöz« zum Beispiel 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.

E.B.: *Und Keloğlan – wer ist das eigentlich? Eine Figur aus dem türkischen Volksmärchen, nicht?*

E.S.Ö.: Ja, Karagöz ist eine Schattenspielfigur, und Keloğlan ist eine Märchenfigur.

E.B.: *Ist diese Figur wie Karagöz mehr eine Schablone, ein Gerüst, in das man vieles hineinstecken kann?*

E.S.Ö.: Ja. Dazu kommt noch aus meiner Kindheit meine große Liebe zu diesen Figuren. Mit denen sind wir ja aufgewacht und wieder eingeschlafen. Das ist mein Bruder und mit dem kann ich ja dann machen, was ich will.

E.B.: *Emine, ich danke dir für dieses Gespräch*

4. »Theater muss zwischen den Kulturen die Rolle einer Brücke spielen« Yekta Arman, Berlin, 27. November 2002

Yekta Arman ist Schauspieler und Leiter des Berliner Tiyatroms.

E.B.: *Herr Arman, wie kamen Sie zum Theater?*

Y.A.: Ich spiele seit meinem siebten Lebensjahr Theater. Das war bei mir eine Leidenschaft. Von der neunten bis zur elften Klasse spielte ich durchgehend. In der zehnten oder elften Klasse gründete ich selbst an unserer Schule eine Theater AG. In der elften Klasse recherchierte ich außerdem die Leute, die in Istanbul solche Amateurtheatergruppen gegründet hatten. Und so begann meine Theaterlaufbahn außerhalb der Schule. Zur gleichen Zeit dachte ich auch, es wäre nicht schlecht, mich bei der Städtischen Bühne Istanbul, beim Konservatorium anzumelden. [...] Doch ich wollte ja nicht nur am Konservatorium eine Schauspielausbildung abschlie-

ßen, sondern daneben auch etwas anderes studieren. Aber das war damals in der Türkei wegen der politischen Situation nicht möglich. Das waren graue Tage in der Türkei. Also sprach ich mit meiner Familie und sagte: »Ich habe einige Bekannte in Deutschland. Soll ich vielleicht in Berlin studieren?« [...] Um 1973 bin ich mitten in der Theaterausbildung nach Berlin gekommen. Zuerst begann ich, an der TU Berlin Deutsch zu lernen. Dann bekam ich die Studienzulassung, da ich ja in der Türkei die Aufnahmeprüfung bestanden hatte und es da ein Abkommen gab. Da die Istanbuler Schule eine gute Schule war, musste ich nur die deutsche Sprachprüfung bestehen. Das gelang mir und so begann ich, in Berlin BWL zu studieren. 1977, 1978 war ich bereits damit fertig und überlegte mir nun, wie es weitergehen sollte. In der Zwischenzeit hatte ich auch in Berlin Theater gemacht. 1974 fand ich Leute hier, die bereits in der Türkei an städtischen Bühnen gespielt hatten. Zusammen gründeten wir das Theater Ensemble Berliner Darsteller und begannen, an der Volkshochschule in Kreuzberg bei Herrn Niyazi Turgay, der Fachbereichsleiter war, jedes Wochenende unsere Stücke zu präsentieren.

E.B.: *War das damals eine rein türkische Gruppe?*

Y.A.: Das war eine rein türkische Gruppe und wir haben auf Türkisch gespielt. Das war auch der Sinn der Sache. Wir wollten sehen, ob wir ein türkisches Theater mit eigener Spielstätte etablieren könnten. Und es gab da schon einige Projekte. Wenn wir die Geschichte der türkischen Einwanderung in einzelne Jahrzehnte aufteilen: Von 1960 bis 1970 gab es nicht so viel Theater. Die Leute mussten erst lernen, hier auf eigenen Beinen zu stehen, das heißt im sozialen Leben, auf der Arbeit, in ihrer Beziehung zur Türkei und so weiter. Damals existierten keine großen Institutionen oder Vereine. Diese wurden erst Ende der sechziger Jahre gegründet. In den Jahren 1970 bis 1980 entstanden dann deutsch-türkische Kulturvereine und andere Institutionen, um die Integration zu beschleunigen oder den Menschen behilflich zu sein, wenn sie Schwierigkeiten hatten. In dieser Zeit sehen wir besonders in Berlin, dass diese Leute großen Wert auf kulturelle Begegnungen legten, das heißt, es gab deutsch-türkische Kulturabende und so weiter – und natürlich auch die Theatergruppen, die meist innerhalb von Vereinen als kulturelle Arbeit begonnen haben. Einige haben sich so mit der Zeit etabliert. Um 1978, 1979 war diese Art von kultureller Arbeit bereits recht bekannt. Wie gesagt, auch wir gründeten um 1974 unsere Theatergruppe Berliner Darsteller. Danach studierte ich nebenbei an der HDK Theaterpädagogik und spielte auch selbst.

In den achtziger Jahren erreichte die Theaterarbeit ihren Höhepunkt. Als Berliner Darsteller waren wir da an der Schaubühne bei Peter Stein. Er hatte ein Projekt: Er wollte den in Berlin lebenden türkischen Mitbürger kulturell etwas bieten. So luden wir aus der Türkei einige berühmte Schauspieler nach Berlin ein und arbeiteten mit ihnen bis Ende Mai 1984 zusammen. Dann konnte die Schaubühne, auch wegen Etatproblemen und ökonomischen Beschränkungen, dieses türkische Theaterprojekt nicht weiter unterstützen. Sie hatten auch Recht: Da gab es verschiedene Fronten, die Arbeit hätte auch anders gehen können. Doch zum Glück verlief für uns, hier in Deutschland lebende türkische Schauspieler, alles gut. Ich hatte mein zweites Studium bereits beendet und da dachte ich mir, es wäre schön, wenn wir ein eigenes Theater, eine Profibühne gründen könnten. 1984 legten wir

– das heißt in Berlin lebende Künstler nicht nur aus dem Theaterbereich, sondern auch Maler, Bildhauer und so weiter – dem Senat für Kulturelle Angelegenheiten ein Konzept vor. Darin stand, was wir gründen wollten, wie wir das tun wollten und warum das notwendig war. Das machten wir als Odak e.V., Herr Turgay ist bis heute unser Vorsitzender. Das war ein heftiger Kampf, doch der damalige Kultursenator, Dr. Hasanar von der CDU, hat uns sehr geholfen. Er hatte die gleichen Ansichten wie wir, nämlich dass ein türkisches Kulturhaus oder Theater mit eigener Spielstätte sehr notwendig wäre. Und so kam es am 8. Oktober zur Gründung des Tiyatroms.

Wir befinden uns jetzt im 19. Jahr; 2003 feiern wir unser 20-jähriges Jubiläum. Inzwischen haben wir uns recht gut etabliert. Unter anderem haben wir ein Abkommen mit dem Städtischen Theater in Ankara, das uns nicht in ökonomischer Sicht, sondern mit neuen Stücken aushilft. Wenn wir ein Stück brauchen, wenden wir uns an sie. Oder auch an die Städtische Bühne in Istanbul. Dort besuchte ich ja fast ein Jahr lang das Konservatorium und kannte daher einige Leute, die weitermachten, als ich meine Ausbildung abbrechen musste. Mit diesen Kollegen stehe ich immer noch im Kontakt, und sie unterstützen uns, wenn wir sie brauchen. Die Theaterarbeit lief bis heute ununterbrochen. Natürlich auch mit der Hilfe vom Senat für Kulturelle Angelegenheiten, der uns von Beginn an unterstützte. Das ist eine enorme Arbeit von deren Seite und eine sehr große Hilfe für uns. Und wir versuchen, unsere Arbeit so gut wie möglich zu machen.

E.B.: *Tiyatrom, das bedeutet »mein Theater«. Wer ist damit gemeint?*

Y.A.: Das bedeutet die Menschen, die in Berlin oder auch auf der ganzen Welt leben. Das ist unser Theater. Wir nennen uns zwar Tiyatrom, türkisches Theater, doch das ist nicht nur für Türken. Wir sind ein türkischsprachiges Theater, doch unsere Kinderstücke zum Beispiel sind in deutscher Sprache oder gemischt deutsch-türkisch, 80 Prozent deutsch, 20 Prozent türkisch. Unsere Jugendstücke sind rein deutsch, unsere Erwachsenenstücke in rein türkischer Sprache. Warum machen wir das so? Weil wir auf der einen Seite auch die Sprache pflegen müssen. Wir denken uns: Wenn türkische Mitbürger in Deutschland leben und dabei ihre Traditionen bewahren möchten, dann müssen sie auch die Sprache pflegen. Das ist eine wichtige Arbeit hier am Theater. Die Bühne ist ja ein Ort, wo man die Sprache extrem gut beherrschen muss. Und deswegen spielen wir unsere Erwachsenenstücke nur in türkischer Sprache. Aber, wie gesagt, hier finden auch viele andere Stücke statt, von Off-Theatergruppen oder Jugendgruppen, Theatergruppen, die keine eigene Spielstätte haben. Darunter sind auch deutsche Theatergruppen, doch vor allem benutzen türkische Gruppen, die ein- oder zweimal pro Jahr ihre Stücke auf die Bühne bringen, unser Theater.

E.B.: *Hat das Tiyatrom selbst eine feste Gruppe, ein Ensemble von Schauspielern?*

Y.A.: Wir hatten von 1984 bis 1996 ein festes Ensemble. Doch inzwischen gab es in Berlin auch türkische Jugendliche, die ein Studium an der HDK absolviert hatten, also professionelle junge Schauspieler. Wir dachten, es wäre schön, denen auch eine Möglichkeit zu geben, falls die in ihrer Sprache oder auf deutsch bei uns tätig sein wollten. Und wenn wir ein festes Ensemble haben, spielen ständig die gleichen Leute, so staatstheatermäßig. Das wollte ich nicht, also sagte ich: »Wir müssen

das irgendwie anders machen, wir müssen auch den jungen Leuten die Chance geben, bei uns etwas auf der Bühne zu machen.« So bin ich selbst als erster 1989, 1990 von der Bühne gegangen. Zu dieser Zeit, nach dem Fall der Mauer, überlegten wir uns, wie die Struktur unseres Theaters in Zukunft sein sollte. Bis damals war je einer von uns einen Monat lang für die Büroarbeit zuständig gewesen, das heißt, er war auf der Bühne und hat uns gleichzeitig geleitet. Wir haben immer Listen gemacht, wer wann die Büroarbeiten übernehmen sollte. Aber das fand ich nicht optimal. Wir mussten auch innerhalb der Gruppe – wir waren um die zwölf Leute, die das Theater gegründet hatte, von denen ich jetzt leider als Einziger übriggeblieben bin – eine Hierarchie aufbauen. Wir erkannten: »So geht das nicht, gleichzeitig auf der Bühne und dann noch die Büroarbeit wie Pressearbeit und so weiter.« Wie gesagt, wir haben diese Arbeit nicht optimal geleistet, gerade auch die Öffentlichkeitsarbeit. Ich schlug vor: »Wenn ihr einverstanden seid, müssen wir diese beiden Bereiche, Bühnenarbeit und Büroarbeit, trennen.« Da stand ich aber ganz allein, keiner wollte von der Bühne gehen und diese bürokratische Arbeit machen. Ich sagte dann, dass ich versuchen würde, diese Arbeit zu machen. »Nur wenn mir das irgendwann mal zu viel ist und ich große Sehnsucht nach der Bühne verspüre, dann möchte ich auch wieder auf die Bühne gehen.« Dann haben alle mit Doppelfingern ja gesagt und mir gratuliert.

Und so begann ich als Leiter des Theaters, unsere Pläne mit Herrn Turgay und dem Kultursenat zu entwickeln. Ich habe mit Dramaturgen und Regisseuren zusammengearbeitet. Die ersten zwei Jahre waren sehr schwierig für mich. Ich stand ständig vor der Tür und habe mir die Proben angesehen. Aber einer musste sich eben opfern. Heute sehe ich das gar nicht mehr als Opfer, aber damals war das schon so. Es war schwierig. Ich habe nicht mehr gespielt und nicht mehr inszeniert. Man warf mir vor, ich sei damals sehr launisch gewesen: »Der war doch vorher nicht so, doch jetzt ist er Leiter geworden, der ist ganz schön nervös.« Ich war der böse Mann. Das sagte man mir ein paar Jahre später.

E.B.: *Und das Ganze geschah, um das Projekt straffer zu organisieren?*

Y.A.: Genau. Und es gab da auch ein paar Stücke, die ich gerne nebenbei mitgemacht habe. Es ging auch gar nicht anders. Das ist so etwas wie eine Droge, wenn man diesen Bühnenstaub in sich hat, dann braucht man Jahre, bis man davon loskommt. Ab 1997 ging ich dann aber gar nicht mehr auf die Bühne. Ich mache Regie, aber selbst spiele ich nicht mehr – und das habe ich bis jetzt durchgehalten. Doch das heißt nicht, dass ich nie mehr spielen werde. Irgendwann kommt ein Moment, da werde ich sagen: »Da mache ich mit.« Das ist also noch nicht abgeschlossen. Doch die Arbeit ist sehr viel geworden. Damals inszenierten wir so zwei Stücke pro Jahr, heute sind es acht oder neun. 1984 bis 1988 haben wir uns darüber Gedanken gemacht, welche Stücke wir hier in Berlin spielen sollten, wie wir uns etablieren könnten, ob wir Tourneemöglichkeiten suchen sollten. Damals gab es ja keine türkischen Theater mit eigener Spielstätte. Und dann suchten wir Stücke, die unsere soziale Situation und Probleme ansprachen, für unsere Zuschauer. Das waren ja nicht die Menschen in der Türkei, sondern Berliner Türken. Was konnte man denen anbieten, was sie ansprach? Wir haben dann die Möglichkeiten gefunden. Inzwischen hatten auch in Berlin einige Leute begonnen, Texte zu schreiben mit

dieser Thematik. Sie haben die Konflikte recherchiert und sich damit beschäftigt. Das waren die Jahre, in denen wir unser Fundament errichtet haben. Danach begannen wir, darauf aufzubauen. Nach der Zeit zwischen 1988 und 1990, die ja einen Wendepunkt in ganz Deutschland markiert, haben wir zum Beispiel auch angefangen, uns im Osten Berlins bekannt zu machen, versucht Leute kennen zu lernen. Das war eine wichtige Arbeit: deutsch-türkische Beziehungen als Thema. Diese Zeit war schwierig für uns, weil damals die türkische Kultur in Berlin nicht besonders beachtet wurde. Da gab es wichtige soziale Probleme, zum Beispiel die Integration der Polen-Deutschen oder Russland-Deutschen. Von A bis Z waren die Politiker damit beschäftigt, die ehemalige Deutsche Demokratische Republik in die Bundesrepublik zu integrieren.

E.B.: *Hatte das auch Auswirkungen auf die finanziellen Unterstützungen von Seiten des Kultursenats?*

Y.A.: Obwohl das gering war, hat das für uns eine große Rolle gespielt. Auch unsere Gelder wurden beschnitten. Wo sollte man sparen? Im kulturellen Bereich natürlich. Dieser Kampf darum, dass wir auch noch hier sind und uns kulturell betätigen, dauerte bis 1992, 1993. Doch dann kamen ökonomische Warnsignale. Und wir wollten in dieser Situation den 32 professionellen türkischen Schauspielern, die in Berlin lebten, eine Chance geben. Es gab heftige Diskussionen, doch letztlich sahen sie das ein. Ein wichtiger Wendepunkt war auch, dass wir unsere Kinderstücke auf Märchen aus 1001 Nacht basieren ließen. Das war auch meine Idee, denn ein Dornröschen könnte vielleicht ein deutsches Theater noch besser rüberbringen als wir. Doch wäre es nicht schön, wenn wir etwas aus dem Orient in den Okzident bringen könnten, mit unseren eigenen Eigenschaften und Spielarten und Methoden. Zum Beispiel »Ali Baba und die 40 Räuber«, »Aladin und die Wunderlampe« oder »Kapitän Sindbad«.

E.B.: *Also bilden die Märchen von 1001 Nacht den thematischen Rahmen für alle eure Kinderproduktionen?*

Y.A.: Richtig. Und bisher haben wir gut und sehr erfolgreich mit diesem Thema gearbeitet. Denn auch in Berlin kann man acht- bis zehnköpfige Kinderproduktionen kaum noch erleben, man sieht höchstens zwei Puppen und zwei Darsteller. Und wir machen das in einem breiteren Rahmen, und die Zuschauerzahlen hier zeigen uns, dass wir auf dem richtigen Weg sind. 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. Das war auch schauspielerisch eine schöne Bereicherung, eine gute Arbeit. Im Bereich der Erwachsenenstücke begannen wir dann 1996 auch, die berühmte moderne Weltliteratur – das heißt deutsch, türkisch, spanisch russisch und so weiter. – bekannt zu machen, das alles natürlich in türkischer Sprache. Bis dahin hatten wir nur türkische Autoren inszeniert. Jetzt sagten wir uns, dass unsere Zuschauer auch andere Leute, wie zum Beispiel Dario Fo aus Italien, kennen lernen sollten. Solche Projekte machen wir zurzeit. Und wir überlegen voraus in die Zukunft. Erstens: Wo steht die vierte Generation sprachlich und kulturell? Fühlt sie sich zwischen zwei Kulturen oder gehören sie zu einem Kulturblock? Was erwarten sie von türkischem Theater? Zweitens: Was für Stücke erwarten die Zuschauer

zwischen 30 und 50 Jahren von einem türkischen Theater? Drittens: Was erwartet die erste Generation, die vor über 40 Jahren nach Deutschland kam, von uns? Diese Punkte halten wir uns vor Auge und arbeiten mit einer breiten Perspektive. Jetzt schauen wir: Wer könnte was inszenieren und welches Stück wäre da besser? Wir recherchieren und suchen nach neuen Autoren. Fast jeden zweiten Monat verlange ich drei bis fünf neue Stücke, Theatertexte aus der Türkei. Und vor allem in Berlin kümmern wir uns um Verbindungen wie zum Beispiel zur Schaubühne. Wir kooperieren nicht in Stücken, aber wir sehen uns nach Zusammenarbeit um.

E.B.: *In Ihrem Informationsblatt habe ich unter Zielen gelesen, dass Sie in Zukunft gerade auch die Kooperation mit Theatern in der Türkei weiter ausbauen wollen.*

Y.A.: Ja, aber nicht ausschließlich. Das ist eines unserer Ziele. Jeden Monat haben wir hier außerdem einen literarischen Abend in unserem Theater und ein Konzert. Dazu selbstverständlich unsere eigenen Stücke und auch Stücke von Gastgruppen.

E.B.: *Sie erwähnten vorhin, dass die Jugendstücke alle auf deutsch, die Erwachsenenstücke jedoch auf türkisch gespielt werden. Damit sprechen diese Stücke wahrscheinlich ganz verschiedene Zuschauergruppen an.*

Y.A.: Wissen Sie, in Berlin leben inzwischen ungefähr 800 bis 1.000 deutsch-türkische Familien. Die kennen uns alle und kommen sehr oft zu uns. Wir geben eine recht umfangreiche Broschüre heraus, in der wir, zum Teil auch auf in deutscher Sprache, Inhaltsangaben der Stücke geben. Wir haben, obwohl wir auf türkisch spielen, in unseren Erwachsenenstücken ungefähr 30 bis 34 Prozent deutsche Zuschauer.

E.B.: *Und das, obwohl sie die Sprache gar nicht verstehen?*

Y.A.: Genau. Sie kommen trotzdem. Und bei den Jugendproduktionen kommen natürlich noch mehr Deutsche. Denn da kommen ja auch ganze Schulklassen. Und da kann man ja kaum sagen, wir gehen dort nur mit den türkischen Schülern hin, sondern da kommt ja die ganze Klasse auf einmal zu uns. Wir machen dann ein Vorgespräch mit denen und nach der Vorstellung bilden sie einen Kreis, die Schauspieler kommen von der Bühne und sprechen dann mit ihnen über das Stück. Zum Beispiel wurde da etwas auf Türkisch gespielt, vielleicht kennt man diese Situation aus der Schule. Hat das nun was mit der Realität zu tun oder war das übertrieben? Da wir diese Diskussionsrunden auf Deutsch machen, beteiligen sich natürlich alle daran. [...] Bei den Kinderstücken wiederum ist das ja so, dass wir 80 Prozent türkisch und 20 Prozent deutsch spielen. Da sehen wir gar kein Problem. Wenn wir das erhöhen, zum Beispiel haben wir in einigen Stücken 60–40 Prozent gemacht, dann geht das noch, doch bei 50–50 Prozent wird es etwas kritisch, denn ein Kind muss ja mitmachen auf der Bühne. Das heißt, ein Kind kann nicht wie ein Erwachsener dasitzen und überlegen: »Was wollen sie damit sagen?« Es macht Kindern mehr Spaß, wenn sie mitspielen können. Deshalb machen wir da wenig auf Türkisch, doch wir integrieren das auch. Zum Beispiel sagen sie Hallo und ich sage Merhaba; dann weiß ein Kind schon, dass ich sie in meiner Sprache begrüßt habe. Dabei lernen sie sogar etwas. Und es ist ja auch schön, wenn sie zum Beispiel ein Lied auf Deutsch und Türkisch singen können. Wir machen das ziemlich einfach. Die Schauspieler singen das zuerst auf deutsch mit den Kindern und später, wenn sie zusammen türkisch singen, kennen sie ja schon den Sinn der Worte. Nur bei der Aussprache haben sie einige Probleme.

- E.B.: *Ein Ziel, das Sie nannten, ist die türkische Sprachpflege. Ein weiteres scheint die interkulturelle Verständigung zu sein.*
- Y.A.: Auf alle Fälle. Ein Theater muss ja zwischen den Kulturen die Rolle einer Brücke spielen. Da geht es um mehr als Sprache. Obwohl zum Beispiel mein Englisch nicht so gut ist, würde ich, wenn die Royal Shakespeare Company aus England oder das Theatre de Soleil aus Frankreich käme, die Aufführung sehen wollen. Da würde ich ja nicht sagen: »Ich gehe da nicht hin, ich verstehe ja kein Wort, was soll ich denn da?« Und so denken auch hier einige Leute: »Na gut, Türkisch verstehe ich zwar nicht, aber ich möchte mal sehen, was die Türken eigentlich im Theater darstellen.« Und so kamen eigentlich sehr viele Leute, auch, wie gesagt, von deutsch-türkischen Familien. Die besuchen mal an einem Abend ein deutsches Theater; aber dann auch das türkische Theater.
- E.B.: *Sie nannten mehrmals den Odak Verein und Herrn Turgay. Könnten Sie mehr über diesen Verein sagen?*
- Y.A.: Das ist ein Verein für die soziale und kulturelle Arbeit, der vor 20 Jahren in Berlin gegründet wurde. Das Tiyatrom ist eine wichtige Säule des Odak e.V. Es gibt da drei Säulen, SKA, Nokta und Tiyatrom. Die beiden ersten arbeiten mit drogenabhängigen ausländischen Jugendlichen. Das ist eine Art Langzeittherapiezentrum, ein Beratungszentrum. Der Odak e.V. hat ein Kultur-Etat, und dazu gehören wir. Herr Turgay ist unser Vorsitzender. Wir haben jeden Monat eine große Versammlung und jede zweite Woche ein kleines Treffen.
- E.B.: *Von den Gründungsmitgliedern des Tiyatroms sind nur Sie übriggeblieben. Was ist mit den übrigen geschehen?*
- Y.A.: Sie sind teilweise in die Türkei zurückgekehrt. Einige leben noch hier, sind aber leider für immer von der Bühne abgetreten, auf Grund von ökonomischen Schwierigkeiten. Und einige arbeiten manchmal noch hier am Theater, zum Beispiel als Regisseur, aber eben nicht mehr regelmäßig.
- E.B.: *Wer entscheidet über den Spielplan? Machen Sie das allein?*
- Y.A.: Nein. Ich bereite den Spielplan vor und zeige ihn dann im OdakVerein unserem Gremium und unserem Vorsitzenden. Selbstverständlich sagen sie mir: »Mach den Plan, entscheide du, was denkst du?« Aber informieren muss ich sie schon darüber, was mir im Kopf herumgeht. Und Gott sei Dank läuft die Arbeit im Moment reibungslos, und ich bin sehr zufrieden.
- E.B.: *Zum Stichwort »reibungslos« habe ich einige Fragen: Bei dem Projekt der Schaubühne Anfang der achtziger Jahre soll es zu großen Streitigkeiten unter den türkischen Schauspielern innerhalb der Gruppe gekommen sein. Angeblich war das einer der Gründe, warum das Projekt starb.*
- Y.A.: Nein, innerhalb der Gruppe gab es nicht so viele Streitereien. Wir haben nicht Streit gehabt, sondern die Schauspieler, die aus der Türkei nach Berlin kamen, wollten ja eigentlich irgendwann wieder zurück, weil sie dort mehr Möglichkeiten hatten. Sie kamen zum Teil von den städtischen Bühnen und Staatstheatern und waren dadurch gebunden. Ein Staatsschauspieler ist ja ein Beamter, und als Beamter darf man ja nicht ewig im Ausland auf der Bühne tätig sein, sondern muss auch wieder zurück zu seinem Stamm kommen. Also, ich weiß nicht, mit wem Sie gesprochen haben, aber ich habe das ja persönlich erlebt, weil ich vier Jahre lang

dabei war. Das waren ganz tolle Jahre, schöne Produktionen, von A bis Z Profiarbeit. Das Geld hat einfach nicht gereicht. Ansonsten hat uns die Schaubühne alle Möglichkeiten gegeben. Wir haben da gearbeitet wie die deutschen Schauspieler, hatten die gleichen Möglichkeiten. Aber, wissen Sie, es war so: Die Schaubühne hat ein Etat, nehmen wir mal an 20 Millionen Mark im Jahr; das ist für ihre Produktionen. Und dann hat die Leitung der *Schaubühne* überlegt: »Wie finanzieren wir nun das türkische Projekt, an dem wir schon mehrere Jahre arbeiten?« Und der Kultursenat sagte: »Sie müssen mit Ihren 20 Millionen auch diese Gruppe unterhalten, ihnen bei deren Produktionen unterstützen. Mehr Geld haben wir nicht.« Und eigentlich wollte die *Schaubühne* noch mehr für uns tun. Doch das Finanzielle war der entscheidende Punkt. Wir sagten: »Gut, wenn der Staat denen dieses zusätzliche Budget nicht gibt, dann soll das Budget wenigstens uns gegeben werden.« Dann versuchen wir selbst, etwas auf die Beine zu stellen. Wir sagten uns, wenn der Kultursenat das Geld nicht der Schaubühne zur Verfügung stellt, dann gibt es ja auch noch einen Odak e.V., der dem Senat schon jahrelang bekannt war und bereits einige Arbeit geleistet hatte. Also versuchten wir, dieses Projekt über den Verein zu verwirklichen. Und das war auch für die *Schaubühne* gut. Die sagten uns: Ihr seid doch Schauspieler, ihr müsst spielen. Und dann haben wir uns umarmt und auf Wiedersehen gesagt. Streit hatten wir nie.

E.B.: *Und die türkischen Schauspieler sind dann wieder in die Türkei zurückgekehrt?*

Y.A.: Die waren auch sehr zufrieden darüber, dass wir grünes Licht für ein eigenes türkisches Theater bekommen haben. Sie haben dann gesagt: Ihr müsst jetzt erst einmal mit der Obrigkeit einen Plan machen, damit wir auch einmal hierherkommen und spielen können, drei oder vier Monate lang. Das haben wir auch von 1984 bis 1988 so gemacht. Wir haben diese Leute, die auch an der Schaubühne gearbeitet hatten, wie zum Beispiel Kelim Aksa, hierher eingeladen und mit ihnen zusammen Stücke inszeniert. [...] Nein, Streit gab es nicht – ich meine, das war Stress: »Was machen wir jetzt? Was wird morgen, wenn der Senat sagt, es gibt kein Extrageld für das türkische Ensemble, was wird dann?« Doch Streit haben wir nie gehabt.

E.B.: *Im Stadtmagazin bin ich vor einiger Zeit über einen Artikel gestolpert, in dem es hieß, es hätten sich türkische Künstler zusammengeschlossen und einen Brief an den Kultursenat geschrieben, in dem sie harsche Kritik am Tiyatrom äußerten. Weist dies nicht grundsätzlich auf innere Streitigkeiten in der türkischen Theaterszene hin? Was hat es damit auf sich?*

Y.A.: Es wurden tatsächlich einige solche Briefe geschrieben. Es ging darum, dass sie – eigentlich war das nur eine Person – wohl in anderer Form Theaterarbeit leisten wollten. Das haben wir abgelehnt. Es gibt hier am *Tiyatrom* circa 15 Leute, wir haben Ziele, und die wollen wir auch so durchhalten. Und diese Leute wollten uns zeigen, wie man türkisches Theater machen soll. Wir sagten darauf: »Wir wissen schon, wie man türkisches Theater macht. Vielen Dank für Ihre Hilfe und die Information, aber es bleibt dabei.« Und sie waren dann, glaube ich, gekränkt. Doch auch der Vorsitzende Herr Turgay war nicht einverstanden, dass irgendein Schauspieler kommt und sagt: »Das ist nicht der richtige Weg; ich zeige es euch.« Und so haben sie diesen Brief geschrieben. Doch der kam dann zu uns. Der Senat sagte: »Hören Sie mal, was wollen sie denn eigentlich von uns?« Wir antworteten: »Tut uns leid. Die Leute haben diesen Brief geschrieben, doch sie wissen wohl selbst

nicht, was sie erreichen möchten.« Und damit war die Sache vom Tisch. Gott sei Dank haben die zuständigen Leute uns offen und ehrlich diesen Brief gegeben und gesagt: »Nehmen Sie diesen Brief, wir brauchen ihn nicht, weil wir kein richtiges Konzept und keine Verhandlungsbasis sehen. Warum sollten wir mit diesen Leuten sprechen?« Das hat diese Leute natürlich noch weiter aufgeheizt, aber danach beruhigte sich das, als Jahr für Jahr das Theater weiterlief. Sie wurden dann ruhiger und seit drei, fünf Jahren höre ich gar nichts mehr.

E.B.: *Eines noch: Es kam mir zu Ohren, dass dadurch, dass der Senat das Tiyatrom finanziell unterstützt, viele andere Projekte keine Unterstützung mehr erhalten. Das scheint ein Problem zu sein.*

Y.A.: Nein. Unsere Gelder stammen ja nicht nur vom Senat für Kulturelle Angelegenheiten. Teilweise bekommen wir Geld vom Berliner Budget und teilweise vom Bundesbudget. Und einige Leute dachten: »Das Tiyatrom nimmt soundsoviel Geld, und für uns bleibt da nichts mehr übrig.«, obwohl das so nicht war. Denn – und ich sage das ganz offen und ehrlich – wir kämpfen jetzt auch für eine andere Dimension: Die türkische Minderheit in Deutschland ist eine junge Generation, das heißt, es gibt viel mehr Kinder und Jugendliche als alte Personen. Trotzdem kann der Senat unser Etat nicht erhöhen. 1984 hatten wir ein bestimmtes Budget, und dieses Budget ist jetzt sogar geringer geworden. Eigentlich sollte sich das erhöhen, weil die Zahl der türkischstämmigen Mitbürger ja gewachsen ist. Darüber führen wir jetzt einen Kampf. Das haben sie leider etwas spät auch erkannt. Denn der Senat hatte schon bei einigen Diskussionen das Thema angesprochen, woher das Tiyatrom sein Geld bekommt, und wohin es geht. Dann waren sie ruhig. Mehr ist es nicht.

E.B.: *Ich danke Ihnen für dieses Gespräch, Herr Arman.*

5. »Es war einmal, es war keinmal« Meray Ülgen, Berlin, 28. November 2002

Meray Ülgen ist Schauspieler, Direktor, Dramatiker und Karikaturist.

E.B.: *Meray, wie kamst du denn eigentlich zum Theater?*

M.Ü.: Meine Eltern waren Lehrer, und mein Vater inszenierte mit seinen Kindern jedes Jahr ein Stück. Ich nahm bereits als ganz kleiner Junger zweimal daran teil. Mein Vater liebte das Theater und schrieb auch selbst ein Theaterstück. Später zogen wir nach Istanbul um. Und während meines Studiums der Betriebswirtschaft in den sechziger Jahren spielte ich dort nebenher auch Theater an der Universität. Und auch danach war ich in der Gruppe einer türkischen Lehrgewerkschaft schauspielerisch tätig. Mit dieser Gruppe gingen wir auf eine große Tournee durch die Türkei. Nachdem sie sich aufgelöst hatte, machte ich eine lange Zeit kein Theater mehr, denn ich war ja auch damals schon Karikaturist und das hielt mich beschäftigt. 1972 kam ich dann als Tourist nach Berlin. Ich beschloss hier zu bleiben und meldete mich zur Doktorarbeit an, obwohl ich damals kein Wort Deutsch sprach. Natürlich musste ich auch Geld verdienen, doch ich durfte ja nicht arbeiten. Aber an der Universität lernte ich viele Leute kennen und so konnte ich manchmal un-

ter falschem Namen arbeiten. Ich hatte dort auch einen guten Freund, der hier ein türkisches Theater aufbauen wollte. Sein Name war Niyazi Turgay, er arbeitete an der Volkshochschule Kreuzberg. Damals, gegen Mitte der siebziger Jahre, gab es kaum türkisches Theater in Berlin, höchstens Schultheater, und es gab auch keine Gelder für solche Projekte. Wir überlegten und schließlich kamen wir auf die Idee, das Ganze über die Volkshochschule laufen zu lassen. Ich könnte dort als Lehrer arbeiten und eine Theaterklasse unterrichten. Ich hatte einen anderen Freund, der am Stadttheater arbeitete. Der half mir, die richtigen Leute für das Theaterprojekt zu finden. Mein ursprünglicher Plan war, zwei kurze Stücke an einem Abend zu spielen, ein türkisches und ein deutsches Stück, um möglichst viele Zuschauer anzusprechen. Ich fand die passenden Stücke, und wir begannen 1976 mit der Arbeit. Doch nach einer Weile erschien uns das deutsche Stück, es war von Brecht, zu schwierig. Wir befürchteten, das Publikum könnte sich langweilen, und so brachten wir am Ende nur das türkische Stück auf die Bühne. Wir nannten uns die Berlin Oyuncuları. Das waren die Anfänge. 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 das Geld ging direkt in unsere Theaterkasse.

E.B.: *Das heißt, die Volkshochschule war euer Sponsor, doch dafür arbeitetest du umsonst.*

M.Ü.: Genau so lief das. Danach kam unser zweites Stück. Die Volkshochschule stellte uns einen Raum zur Verfügung, und wir bauten dort ein kleines Theater auf, in das ungefähr 50 Zuschauer passten. In dieser Zeit bekam ich auch das Angebot von der Schaubühne, in Botho Strauß' »Groß und Klein« in der Inszenierung von Peter Stein zu spielen. Das tat ich auch, und als wir mit den Berlin Oyuncuları 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 zusammenarbeiten könnte. Er meinte, ich solle doch ein Konzept für ein solches Projekt erstellen. Unsere Gruppe bestand damals aus neun oder zehn Personen. Ich plante für alle eine Gage ein, dazu noch für Techniker und so weiter, also insgesamt für fast 20 Leute. Und Peter Stein meinte zwar zuerst, das wäre viel zu viel Geld, doch letztendlich gab er uns sogar mehr Geld, als ich in meinem Konzept veranschlagt hatte. Und er wollte auch aus der Türkei professionelle Schauspieler herüberholen. Das war seine Idee, ich selbst war nicht dafür.

E.B.: *Welche Gründe nannte Peter Stein für diese Entscheidung?*

M.Ü.: Er wollte einfach noch bessere, professionellere Leute haben. Ich fand, dass unsere Gruppe okay war. Die konnte man langsam aufbauen und noch besser werden. Doch Peter Stein kannte einige Leute in der Türkei, und die lud er ein. Dann kam der Regisseur Beklan Algan, der in Amerika studiert hatte, und mit ihm seine Frau, die Schauspielerin Ayla Algan. Dieser Mann hatte Anfang der sechziger Jahre tolle Sachen gemacht. Doch danach wurde er zum Alkoholiker und brachte nicht mehr viel auf die Beine. Ich hatte das in der Zeitung verfolgt: Er ließ proben und proben, monatelang, und plötzlich war er weg, und das Stück kam nicht raus.

E.B.: *Lag das an den schweren Theaterbedingungen damals in der Türkei?*

M.Ü.: Nein, für ihn war das dort nicht so schwer, er kam aus einer reichen türkischen Familie, hatte für viel Geld in Amerika studiert, kehrte in die Türkei zurück und bekam sofort eine Anstellung im Stadttheater. Seine Frau ebenso. Sie hatten nie Geldprobleme. Er war nicht einmal auf das Gehalt des Theaters angewiesen. Aber das ist eine andere Geschichte. Er hat dann hier anderthalb Jahre lang gelebt und an der Schaubühne gearbeitet. Dieses Projekt lief ganz separat innerhalb der Schaubühne, und Belkan Algan war der Projektleiter. Zu dieser Zeit arbeitete auch Emine Sevgi Özdamar eine Weile mit ihm zusammen. Er kannte sie von früher, also ist sie sofort seine Assistentin geworden, da sie ja Deutsch sprach und er nicht. Und dann fingen sie an, anderthalb Jahre lang an einem Stück zu schreiben. Sie trafen zusammen Leute, interviewten sie und so weiter. Das Stück sollte über Türken in Deutschland sein.

E.B.: *Wann war das denn? Ich dachte, Özdamar wäre von 1979 bis 1984 in Bochum gewesen.*

M.Ü.: Dann muss das noch 1978 gewesen sein. Jedenfalls haben sie zusammen an dem Projekt gearbeitet. Dann kam Algans Frau, Özdamar ging weg und das Stück wurde niemals fertiggestellt. Nun machte Peter Stein jedoch etwas Druck, und endlich wurde damit begonnen, eine Gruppe aufzubauen. Da waren schon fast zwei Jahre vergangen. Von unserer Gruppe, den Berlin Oyuncuları, wurden nur fünf von Algan ausgewählt. Dazu kamen aus der Türkei eine Reihe bekannter Schauspieler, einer, Tuncel Kurtiz, sogar aus Schweden. Und ein Musiker kam, ein Komponist und so weiter. So entstand eine ganz gemischte Gruppe. Dann probten wir, das heißt, wir probten nicht, sondern machten nur Schauspielübungen, denn es gab ja kein Stück. Irgendwann hörten wir plötzlich, dass Algan in die Türkei zurückgekehrt war. An seiner Stelle kam Macit Koper und half aus, das war bereits im Jahr 1980. Und zusammen brachten er und Ayla Algan dann ein Stück auf die Bühne: »Giden tez geri dönmez«, von Koper selbst geschrieben.

E.B.: *Was war mit Özdamar geschehen? Hätte nicht sie das Projekt weiterführen können?*

M.Ü.: Da müsstest du sie schon selbst fragen. Sie und Ayla Algan hatten wohl Probleme miteinander. Jedenfalls war zu der Zeit alles recht chaotisch. Das Projekt an der Schaubühne hatte ja auch unsere Gruppe völlig entzweigerissen. Genau das hatte ich aber nicht gewollt. Ich wollte ja hier eine Theatergruppe aufbauen. Ich ging dann auch weg, denn so lief das nicht weiter. An der Schaubühne kam dann das zweite Stück, diesmal unter Regie von Tuncel Kutiz, heraus. Ich war auch daran beteiligt, denn es hatte Probleme mit einem Schauspieler gegeben, und so baten sie mich auszuhelfen. Doch dann kam es zu Krach zwischen Kurtiz und Ayla Algan. Es war sehr schwierig mit Ayla Algan, sie wollte immer die Hauptperson sein, immer im Mittelpunkt stehen, sie war sehr dominant. Zum Beispiel beim dritten Stück, »Keloğlan«: Das Stück hatte ich allein verfasst; trotzdem habe ich auch ihren Namen als Autorin in das Programmheft geschrieben. [...] Şener Şen, auch ein sehr berühmter Schauspieler, spielte Keloğlan.

Daneben gab es auch andere Projekte an der Schaubühne. Zum Beispiel einen Gesangabend mit Ayla Algan. Und dann hatten wir wieder keinen Regisseur und holten also Başar Sabuncu aus der Türkei, der sein eigenes Stück »İşgal« inszenierte. Das fand im Juni 1981 im Hof hinter dem Hebbel-Theater statt. Das spielten wir nur sechs, sieben Mal, weil nicht so viele Leute kamen, und dann war wieder eine Weile Pause

Im Dezember inszenierte ich mein nächstes eigenes Stück »Schlau-Esel«, das erste Kinderstück. Dort spielte ich auch die Hauptrolle. Das war sehr erfolgreich, wir hatten sogar Gastspiele in anderen Städten. Doch dann holten sie Beklan Algan zurück für die Regie in »Kurban«. Das kann man kaum verstehen, und Peter Stein war eigentlich auch sauer auf Algan, aber irgendwie hatte seine Frau diese Rückkehr vorbereitet. Man befürchtete jedoch, dass er wieder mitten in der Arbeit plötzlich weggehen würde. Und heimlich wurde ich gefragt, ob ich in diesem Fall die Produktion übernehmen könnte. Ich lehnte das aber ab, denn ich sah nur Probleme voraus, vor allem mit Ayla Algan. Zum Glück blieb er aber dann lang genug, um das Stück herauszubringen. Danach ging er aber doch. Ayla blieb, aber ich wollte nicht mehr mit ihr zusammenarbeiten.

Ich führte dann in einem weiteren eigenen Stück Regie, »Sünnet Düğünü«, ein sehr lustiges Stück über Karagöz und seinen Sohn. Danach verließen ich und einige andere Leute die Schaubühne, und so wurde eine Gruppe aus Schweden engagiert. Mit ihnen kehrte auch Kurtiz wieder zurück, denn das war ja seine Gruppe. Und Aylan, mit der er Probleme gehabt hatte, war inzwischen endgültig weg. Niemand wollte mehr mit ihr arbeiten. Danach gab es noch zwei weitere Stücke und dann war das Projekt an der Schaubühne beendet.

E.B.: *Warum ging das denn nicht mehr weiter?*

M.Ü.: Die Mitglieder der Gruppe waren irgendwie 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 machen könnte, oder eines zusammen schrieb. Das war wie so ein Stadttheater. Zu Beginn waren wir aus dem Grund kein Ensemble, weil einige Leute von hier und ein paar andere von dort kamen. Das war eine zusammengestellte Gruppe. Doch die ist dann auch nie richtig zusammengewachsen.

Ich ging dann erst einmal nach Köln, lebte dort ein Jahr lang und arbeitete in dieser Zeit an verschiedenen Projekten. Dann bekam ich ein Angebot von einem Regisseur aus der Türkei, Çetin Ipekkaya, der in Berlin im Auftrag von Niyazi Turgay ein türkisches Theater eröffnen sollte. Er besuchte mich in Köln, um mich für das Projekt zu gewinnen. Zuerst suchten wir nach einem Namen. Tiyatrom, das bedeutet »unser Theater«, gefiel uns. Wir begannen, in Berlin an dem Projekt zu arbeiten, doch bald wurde das problematisch.

Dann bekam ich ein anderes Angebot, diesmal von einem Lehrerverein aus Köln, die ebenfalls ein türkisches Theater aufbauen und mich unbedingt dafür haben wollten. Also ging ich nach Köln zurück. Es gab dort keine Schauspieler und Künstler, sondern nur Lehrer und Studenten. Sie hatten eine Zeitschrift, die Arkadaş hieß, also benutzen wir diesen Namen auch für das Theater. Dort baute ich dann eine Gruppe auf und führte Regie. Unter anderem führten wir »Keloğlan« zweisprachig auf. Am Anfang und in der Pause kam jemand auf die Bühne und erzählte, was da passiert. Und ich habe auch neue Stücke geschrieben, zum Beispiel »Es war einmal, es war keinmal«. Wir bauten uns langsam ein Repertoire auf. Alles lief ganz gut, doch leider entwickelten sich Probleme zwischen mir und Necati Şahin. Das wurde eine Art Machtkampf zwischen uns. Er wollte die ganze Macht

übernehmen, doch ich bestand darauf, dass die künstlerische Seite mir gehörte, die ökonomische und bürokratische ihm. Das endete irgendwann damit, dass ich zusammen mit einigen anderen Leuten, die weiter mit mir arbeiten wollten, das Theater verließ.

Etwas später gründeten wir gemeinsam das Wupper-Theater. Die wichtigste Person dort war Barbara Krot, die eigentlich Bühnenbildnerin war, für uns aber auch als Dramaturgin arbeitete und sich ebenfalls um die Finanzen kümmerte. Sie war auch für verschiedene städtische Bühnen tätig und unterstützte uns auch von dort immer. Obwohl ich und auch Barbara in Köln wohnten, hatte das Theater sein Zentrum in Wuppertal, da wir nicht glaubten, in Köln Unterstützung bekommen zu können. Dort gab es ja nun schon ein türkisches Theater. Auch mit dem Wupper-Theater brachte ich neue Stücke heraus, zum Beispiel »Der Wolf, die Lämmer und die Geißlein« und ein Drama über Nasreddin Hoca.

Und irgendwann bekam ich wieder ein Angebot aus Berlin: Ich sollte am Tiyatrom ein Stück inszenieren. Das tat ich und kehrte dann wieder nach Köln zurück. Und ein paar Monate später traten sie wieder an mich heran. Da war ein berühmter Journalist getötet worden, und sie wollten ein Stück nach einer Geschichte von ihm inszenieren. Da ich ihm ähnlich sah, spielte ich ihn in diesem Stück. Danach ging ich erneut nach Köln zurück. Doch dann bekam ich das Angebot, künstlerischer Leiter des Tiyatroms zu werden. Also zog ich Mitte 1995 ganz nach Berlin zurück und übernahm diesen Job bis Ende 1999. Ich habe in der Zeit viele Kinderstücke aufgeführt, dazu auch meine alten Stücke wieder inszeniert und einige neue dazu.

E.B.: *Wie ich hörte, bist du Ende 1999 im Streit mit Yekta Arman, dem heutigen Theaterleiter, gegangen. Und seither arbeitest du auch nicht mehr mit ihm zusammen. Wie beurteilst du die Situation im Tiyatrom?*

M.Ü.: Yekta arbeitet nur für sich selbst. Er kümmert sich nicht darum, neue und bessere Ideen zu finden, die das Tiyatrom weiterbringen könnten. Ich habe dort sehr viel gekämpft. [...] Zunächst gab es dort noch eine feste Truppe, aber die waren wie Beamte, kamen nur zweimal pro Woche zum Spielen und gingen dann wieder heim. Als ich das Tiyatrom übernahm, war das ein totes Theater. Dann sagte ich: »Das geht so nicht weiter, entweder arbeitet ihr richtig mit mir zusammen oder nicht.« Das nahmen sie aber nicht ernst, da sie dachten, ich würde keine anderen Schauspieler finden können. [...] Ein Jahr später schmissen wir die Gruppe dann raus. Niyazi Turgay stand hinter mir, doch Yekta hielt sich aus so kritischen Dingen immer heraus. Er blieb, weil einfach niemand sonst seine Aufgabe übernehmen wollte. [...] Und irgendwann wurde mir das alles zu anstrengend, und so blieb nur Yekta am Tiyatrom, und mit dem will niemand arbeiten.

E.B.: *Wie ging es danach für dich weiter?*

M.Ü.: Danach war ich einige Zeit arbeitslos. Doch inzwischen arbeite ich wieder und habe auch ein Kinderstück herausgebracht. Und letztes Jahr war ich in Istanbul tätig und habe dort ein Stück inszeniert. Das war ein großes Projekt.

E.B.: *Hast du je darüber nachgedacht, ganz in die Türkei zurückzukehren und dort Theater zu machen? Wie wären deine Möglichkeiten dort?*

M.Ü.: Die Theatersituation ist in der Türkei nicht so gut. Dort gibt es zwar sehr viele Leute in dem Geschäft, aber sie machen fast gar nichts. Ökonomisch geht es den meisten Theatern sehr schlecht. Viele Schauspieler arbeiten deshalb beim Fernsehen. Mein Projekt dort dauerte viel länger als nötig, weil alle Beteiligten gleichzeitig in noch Filmen mitwirkten und selten Zeit zum Proben hatten. Das ist ein Umfeld, in dem ich schwer arbeiten kann.

E.B.: *Meray, vielen Dank für dieses Gespräch.*

6. »Sich lustig machen ist eine Kampfansage« Şinasi Dikmen, Berlin, 6. Dezember 2002

Şinasi Dikmen ist Kabarettist, Satiriker und Leiter der KÄS in Frankfurt.

E.B.: *Es gibt in Deutschland eine ganze Reihe eingewanderter Künstler, die auf Deutsch schreiben und auftreten. Oft haben deutsche Kritiker damit so ihre Probleme. Woher kommt das deiner Meinung nach?*

Ş.D.: Die deutschen Germanisten und Meinungsmacher haben Probleme mit uns, besonders mit Vertretern der Ersten Generation wie Gino Chiellino, Franco Biondi und Şinasi Dikmen. 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. Sie kennen sich auch nicht mit der deutschen Realität aus und finden es ungeheuerlich, wenn wir mal über die Regelungen, Gewohnheiten und Gesetze der deutschen Sprache hinausgehen, ja, sie auch manchmal verletzen oder außer Kraft setzen, nicht deshalb, weil wir damit unverständlich würden. Deshalb vermeiden sie uns, weil es ihnen schwerfällt, sich mit der deutschen Realität abzufinden, sich darüber zu informieren, einmal abgesehen davon, dass die Ausländerproblematik sowieso unter ihrem Niveau ist. Ein Intellektueller in Deutschland hat sich mit der Weltlage zu konfrontieren, nicht mit irgendeiner Ausländersache. Ich habe Lesungen gemacht in den Vereinigten Staaten, in Finnland, Österreich, Holland, in der Schweiz und in der Türkei. Außerhalb von Deutschland wurde ich immer nach meinen literarischen Eigenschaften interviewt, nebenbei auch nach dem Befinden der Ausländer in Deutschland gefragt, aber hauptsächlich über meine Probleme mit der deutschen Sprache, mit deutscher Literatur befragt. In Deutschland dagegen wurde ich immer gefragt, warum Türken kein Schweinefleisch essen, warum türkische Frauen Kopftücher tragen, und so weiter. Keine deutsche Zeitung, kein deutscher Journalist, kein deutscher Germanist hat mich danach gefragt, ob ich mal mit der deutschen Sprache, mit den Formulierungen Probleme hatte, was ich von moderner deutscher Literatur halte, ob ich einen jungen deutschen Autor gelesen habe, ob ich Mitglied eines deutschen Kunst-Literaturvereins bin, und so weiter. Şinasi Dikmen als Autor in Deutschland war eher ein Sozialarbeiter als einer, der sich mit der Sprache beschäftigt, der sich mit Deutschland sprachlich und gedanklich auseinandersetzt. Die wollten von mir meine Integrationsfähigkeit und meine Fortschritte erfahren. [...] Ich habe mit der deutschen

Sprache auch meine eigenen Probleme, denn ich lernte sie ja zu spät. Ich war 15, 16 Jahre alt, als ich zum ersten Mal mit dieser Sprache konfrontiert wurde. Und natürlich hatte meine deutsche Sprache dann keine Geschichte. Ich habe sie ja sozusagen statisch übernommen. [...] Meine Texte werden alle korrigiert, und ich bin nicht der einzige Textschreiber, auch mein Regisseur beteiligt sich an den Theaterstücken. Meine Texte werden von ihm durchgesehen. [...] Natürlich werden einige meiner Metaphern auf der Bühne nicht verstanden. Wortwörtlich vielleicht schon, aber der Subtext eben nicht. Deshalb kämpfe ich immer wieder um die Bedeutung einzelner Worte.

E.B.: *Wie ist das mit Sprachfehlern? In Deutschland sieht man das ja recht eng. Alles, was nicht im Lehrbuch der deutschen Sprache steht, gilt schlichtweg als falsch.*

Ş.D.: Dazu habe ich ein Beispiel: Als wir mit Knobi-Bonbon Kabarett auf dem Gipfel unserer Bekanntheit waren, wollte eine Fernsehanstalt unser ganzes Programm aufnehmen. Der damalige Programmleiter 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 Redaktionssitzung 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. Siehst du, diese Haltung, diese Feigheit, diese Ahnungslosigkeit – dabei spielten wir zu dem Zeitpunkt überall vor ausverkauften Hallen und unsere Zuschauer waren in der Mehrheit Deutsche.

E.B.: *Welchen Einfluss hat die Tatsache, dass du aus einer anderen Sprache kommst, auf dein Kunstschaffen in der deutschen Sprache?*

Ş.D.: Das hat auf jeden Fall einen großen Einfluss auf meine Schreibweise und auch auf meine Spielweise auf der Bühne. Ich war ja, als ich nach Deutschland kam, schon geformt von der türkischen Sprache und Kultur, den islamischen Wurzeln. Ich bin nicht als Kind oder als Baby gekommen, sondern ich war 27 Jahre alt, als ich nach Deutschland kam. Natürlich hat das einen großen Einfluss. Ich habe zum Beispiel immer noch Probleme, mit Nebensätzen zu reden. Jetzt geht es besser als früher. Ich übertrug oft einfach die Struktur türkischer Sätze ins Deutsche. Das verursachte Missverständnisse, Ungenauigkeit, und so weiter. Oder ich mache immer noch Fehler mit den Artikeln und auch mit Ausdrucksweisen.

E.B.: *Wie steht es mit absichtlichen Fehlern, also Kunstfehlern? Trägst du etwas in die deutsche Sprache hinein...?*

Ş.D.: Nein, seit zwei Programmen trage ich nichts mehr hinein. 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. In schriftlichen Texten kannst du dir mehr leisten, da der Leser Zeit hat, noch mal zurück zu dem Anfang des Satzes zu gehen. Er kann

den Satz wieder lesen, aber das Gesprochene, auf der Bühne nicht. Deshalb musst du den Einsatz verständlich machen.

E.B.: *Ist das dann ein Zugeständnis an dein deutsches Publikum?*

Ş.D.: Ein Abtritt von dem Recht. Zugeständnis nicht, aber das deutsche Publikum ist für mich da, es hat sich Zeit genommen, mich zu besuchen, es bezahlt dafür, da muss ich Wert legen auf die Verständigungsbereitschaft des deutschen Publikums und ihm sagen: »Gut, du bist für mich da, ich bin aber auch für dich da.« Schreiben kann man allein, nur für sich, um sich zu befriedigen, seinen Zorn zu besänftigen; Theater macht man auf jeden Fall für das Publikum.

E.B.: *Das klingt versöhnlich. In deinen alten Interviews aus den achtziger Jahren ist sehr viel von Wut und Zorn, vor allem auf gesellschaftliche Missstände, die Rede. Ist davon noch etwas geblieben?*

Ş.D.: Ganz gelegentlich hat sich das nicht. Ganz ohne Zorn würde ich kein Kabarett mehr machen. Ich will ja der Gesellschaft etwas zeigen, ihr etwas beweisen, eine Richtung und einen Weg weisen. Vor allem aber das Publikum unterhalten. Was ich wegen meines Zornes vergessen habe, war und ist, dass man durch die Unterhaltung mehr über seinen Zorn äußern kann, als wenn man auf der Bühne steht, und dem Publikum dauernd die Leviten liest. Früher habe ich mit dem Schreiben begonnen, weil ich zornig war. Das Schreiben war eher für mich. Doch jetzt im zunehmenden Alter wird man gezwungenermaßen etwas langsamer. Zornig bin ich immer noch, weil ich bestimmte Dinge nicht verstehe. Zum Beispiel, dass ich jederzeit ausgewiesen werden kann, obwohl ich seit 30 Jahren in der Bundesrepublik lebe. Daran hat sich nichts geändert. Deshalb bin ich immer noch zornig. 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. Şinasi hat sicherlich von seiner Aggressivität her über die Jahre eine gewisse Spitze verloren.

E.B.: *Wie kommt das beim Publikum an?*

Ş.D.: Für die Kunst ist das ehrlich schlecht, weil das Publikum etwas mehr Spitze brauchen würde, aber für Şinasi Dikmen ist das gut. Er ist jetzt viel glücklicher als vor 15 Jahren. Obwohl dadurch die Kunst nicht besser geworden ist.

E.B.: *Aber angenehmer.*

Ş.D.: Für Şinasi Dikmen.

E.B.: *Nun, vielleicht auch für das deutsche Publikum, denn du hältst ihm ja einen Spiegel vor.*

Ş.D.: Ich hätte ein stärkeres Vergrößerungsglas mitbringen sollen, aber das kann ich nicht. Ich will mich auf der Bühne nicht vergewaltigen. Und ich halte ja auch dem türkischen Publikum und sogar mir selbst den Spiegel vor.

E.B.: *Aber du gehst jetzt trotzdem in verstärktem Maße auf dein deutsches Publikum ein.*

Ş.D.: Ja. wenn man mit dem Publikum eine gemeinsame Sprache findet, wenn man sich verständigt. Ich oben auf der Bühne, das Publikum unten – aber wir verstehen uns. Deshalb muss ich diese Zugeständnisse machen, für das Verständnis.

E.B.: *Du findest also einen gemeinsamen Nenner mit dem Publikum. Aber wo bleibt da deine eigene Position?*

Ş.D.: Meine eigene Position drückt sich in meiner Thematik aus. Ich bin immer noch ich geblieben. Früher bestand ich darauf, dass das Publikum mir zuhören muss, weil ich etwas zu sagen hatte, und nun hört mir das Publikum zu, weil es merkt, dass ich etwas auf der Bühne sage, und zwar so, dass es offensichtlich keinem von uns weh tut, aber doch in Art und Weise, dass das Publikum mein Anliegen nach Hause mitnimmt. [...] In meinem letzten Programm geht es ja nur um mich. Das heißt, angeblich geht es nur um mich. Ich rede nicht über Politik, aber das Stück ist eigentlich auch ein Politikum. Ich gebe dem Publikum Informationen, die es sonst nie hätte bekommen können. Und während die Zuschauer lachen, juble ich ihnen auch meine Ideen unter, das, was ich von den Dingen halte.

E.B.: *Du sagst, dass du »angeblich« auf der Bühne über dich selbst sprichst. Wer ist dieses Selbst? Mal ganz naiv gefragt: Ist das eine direkte Übertragung der Person, die du wirklich bist?*

Ş.D.: Nein, nein! In der Kunst gibt es keine Eins-zu-Eins-Übertragung. Das wäre dann ja ein Manifest oder etwas Ähnliches, ein Sich-selbst-Ausziehen. Nein, ich habe zum Beispiel nie eine »Güsülü« gehabt, ich war nie mit einer deutschen Frau verheiratet. Aber ich musste, um meine Persönlichkeit interessanter zu gestalten, bestimmte Dinge dazudichten. Also Şinasi Dikmen auf der Bühne ist keinesfalls zu 100 Prozent identisch mit Şinasi Dikmen außerhalb der Bühne.

E.B.: *Interessant ist, dass du, vergleichbar mit Osman Engin in seinen Satiren, auf der Bühne deinen eigenen Namen verwendest. Könntest du beschreiben, wie die Übertragung geschieht?*

Ş.D.: Ich bringe Dinge ins Programm, von denen ich behaupte, dass sie in die Biografie von Şinasi Dikmen passen, obwohl sie selbst kein Teil von ihm sind. Das sind Dinge, die ihn für das Publikum interessanter machen, nicht als Mensch, sondern als Bühnenfigur.

E.B.: *Es geht also um Wirkung. Etwas, das wohl auch der Kontaktaufnahme mit dem Publikum dient: Deine Bühnenfigur hat etwas sehr Naives an sich.*

Ş.D.: Ja, richtig.

E.B.: Aber der richtige Şinasi Dikmen ist doch gewiss nicht naiv, oder?

Ş.D.: *Doch, doch, Şinasi ist auch ein bisschen naiv. Was diese Romantik und die Verbesserung der Menschen und der Gesellschaft angeht, ist er doch noch sehr naiv.*

E.B.: *Und doch kann er sehr komplexe politische Themen ansprechen. Naivität mit einem gewissen Augenzwinkern? So naiv ist er dann vielleicht doch wieder nicht.*

Ş.D.: Nein, er ist ein Gemisch. Er ist auch schlitzohrig. Vom Charakter her ist er nicht 100 Prozent Şinasi Dikmen, doch ich würde behaupten, 80 Prozent von ihm hat er schon.

E.B.: *Wie hat sich dieser Şinasi über die Jahre verändert?*

Ş.D.: Sprachlich hat er sich verbessert. Aber nicht alles, was auf der Bühne gesprochen wird, ist meine Sprache, sondern das wird, wie gesagt, korrigiert. Şinasi im Privatleben ist älter geworden, er spricht die deutsche Sprache immer noch gern, er lebt sehr gern in Deutschland, er kennt sich in den beiden Kulturen aus, was ihn ja unverzichtbar für Deutschland macht. Er würde auch länger in der Türkei leben, aber ohne dabei auf die deutsche Sprache und seine Gewohnheiten, die er sich in Deutschland angeeignet hat, verzichten zu müssen. Er ist dreifacher Opa – also Opa, Opaer, am Opasten – geworden.

- E.B.: *Einiges von dem, was du auf der Bühne machst, kannst du nur deshalb tun, weil du Türke bist. Schlägst du also Kapital aus deiner Herkunft?*
- Ş.D.: Von meiner Herkunft lebe ich.
- E.B.: *Wird das, was du auf der Bühne sagst, von deinen deutschen und türkischen Zuschauern richtig verstanden?*
- Ş.D.: Das weiß ich nicht. Ich denke, so wie mein Programm im Augenblick aussieht, nehmen mir das die Deutschen ab und finden mich sogar sehr gerecht. Meine Landsleute finden es nur toll, wenn keine Deutschen im Saal sind; wenn Deutsche da sind, fühlen sie sich angegriffen. Die Türken lachen genauso gern wie die Deutschen, doch sie lachen über sich selbst nur gern, wenn sonst niemand dabei ist.
- E.B.: *Du kannst sowohl Türken als auch Deutsche auf die Schippe nehmen. Gibt es da eine Grenze, vielleicht eine Grenze des guten Geschmacks?*
- Ş.D.: Ja, bei den Türken gibt es klare Grenzen. Zum Beispiel darfst du in Anwesenheit von Deutschen nichts über Mohamed und den Islam sagen. Und auch gegen Atatürk darfst du nichts sagen. Bei den Deutschen darfst du besonders nach dem 11. September nichts gegen den Katholizismus sagen. Es gibt da auch bestimmte Dinge, die sich ein deutscher Kollege leisten kann, ich mir aber nicht. Es gibt ja viele Kollegen, die davon leben, dass sie den Katholizismus immer wieder angreifen. Ich kann das nicht, ich darf das nicht, das nähme man mir übel. Also, die Rollen sind vorgegeben. Ich könnte wohl an den Islam herangehen, vielleicht je heftiger desto besser für das deutsche Publikum. Aber diese Chance gebe ich ihnen nicht, dass sie auf Kosten der anderen lachen. Sie sollen nicht auf Kosten der Türken lachen, sondern auf Kosten DES Türken, der dort auf der Bühne steht. Das bringt uns zusammen. Obwohl ich auch eine andere Meinung zum Islam habe. Ich komme aus dem islamischen Kulturkreis, der mich sehr beeinflusst hat, aber ich bin kein gläubiger Moslem. Ich habe von der Religion ganz andere Ansichten.
- E.B.: *Einige biografische Fragen: Bevor du nach Deutschland kamst, bist du da in der Türkei mit Kabarett und Satire in Berührung gekommen?*
- Ş.D.: Mit Satire schon, da habe ich auch schon selbst Texte auf Türkisch geschrieben und in einer kleinen Zeitung veröffentlicht. Das muss um 1970 gewesen sein. Aber mit Kabarett nicht.
- E.B.: *In der Türkei gibt es da auch keine große Szene, oder?*
- Ş.D.: Ich stamme ja aus einem kleinen Dorf. In Ankara habe ich dann zwar Theater gesehen, aber da war ich ein Besucher.
- E.B.: *Dann kamst du nach Deutschland und warst Krankenpfleger.*
- Ş.D.: Ich war von 1972 bis 1975 Krankenpfleger auf einer gemischten Privatstation. Dann habe ich sechs Jahre lang eine Halbintensivstation geleitet. Währenddessen, im Jahr 1979, habe ich begonnen, auf Deutsch satirische Texte zu verfassen. Die kamen sehr gut an, jeder war begeistert und sie wurden 1983 als Buch beim Express Verlag veröffentlicht. Danach habe ich das Kabarett Knobi-Bonbon gegründet.
- E.B.: *Wann waren die Auftritte in Dieter Hildebrandts Scheibenwischer? Und wie kamen die zustande?*
- Ş.D.: Das war 1983 und 1984. Der Leiter des Diakonischen Werkes für Ausländerfragen hat mich vermittelt. Dieser Leiter war ein guter Freund von mir und hat mich zu ersten Lesungen eingeladen. Das war zuerst in Ulm, dann wurde darüber berich-

tet, dass ein türkischer Krankenpfleger tolle Texte schreibt, daraufhin wurde ich weitergereicht.

E.B.: *Hatte Hildebrandt speziell einen Türken gesucht?*

Ş.D.: Nein. Ob er speziell einen Türken für ein gewisses Programm gesucht hat oder speziell ein Programm für einen beziehungsweise mit einem Türken geschrieben worden ist, kann ich nicht sagen. Eins ist aber sicher, ich habe auch zu meinem ersten Auftritt etwas beigetragen, das schreibt Klaus Peter Schreiner in seinem Buch, er macht mich da etwas größer und wichtiger, als ich war und noch bin, aber ohne einen Beitrag trat ich nicht auf. Zum zweiten Auftritt im Jahre 1984 schrieb ich meinen eigenen Text [...] In Ulm gab es damals ein Café, in dem Intellektuelle verkehrten. Ein Typ dort fragte mich, ob ich nicht eine Lesung veranstalten wollte, und ich habe zugesagt. Meine erste Lesung hatte ich an der Volkshochschule Ulm. Dort sollte ich ein Referat halten; stattdessen habe ich einen Text geschrieben. Das war mein erster Text überhaupt. Und er kam gut an. Man fragte mich: »Warum schreibst du nicht weiter?« Das habe ich gemacht und so entwickelte sich das weiter im Schneeballsystem. Und 1984 habe ich das Knobi-Bonbon Kabarett mit einem Partner gegründet.

E.B.: *Mit Muhsin Omurca?*

Ş.D.: Nein, Muhsin war am Anfang nicht dabei. Işık Aydın hieß er. Ich habe 1984 Dieter Hildebrandt gefragt, ob er mir helfen würde, wenn ich ein Kabarett gründen würde. Er wollte die Art der Hilfe wissen und ich sagte: »Du kommst zu unserer Premiere und spielst dort.« Da sagte er: »Kein Problem, Şinasi.« Dann habe ich versucht, in Ulm mit Freunden und Kollegen ein Kabarett auf die Beine zu stellen. Das hat nicht geklappt. Dann habe ich in einem türkischen Verein gesagt: »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. Wie machen wir das?« Ich sagte: »Ich schreibe Texte, Işık und ich spielen.« Muhsin Omurca machte damals ab und zu Karikaturen für lokale Zeitungen, lokale Karikaturen über den OB oder den Stadtrat, ich dachte mir damals, er könnte mit den Bildern auf der Bühne besser umgehen als irgendein türkischer Jugendlicher, deshalb sagte ich: »Muhsin übernimmt dann die Regie.« Kein Fremder, alles Türken. Işık hat zugesagt, ich habe Texte geschrieben, wir haben angefangen zu proben. Und Muhsin hat natürlich weder von Regie noch von Schauspielerei etwas verstanden. Işık dagegen hatte etwas Erfahrung. Er wurde dann von einem deutschen Journalisten und von Theatermachern abgeworben: Die sagten: »Du hast Erfolg. Şinasi hat keine Ahnung. Du wirst deinen Namen verlieren, aber Şinasi nicht.« Işık ist dann ausgestiegen. Und so fragte ich Muhsin, ob er spielen würde. Er sagte nein, da habe ich ihn gezwungen. Ich sagte: »Du musst. Ich habe den Saal gemietet. Dieter Hildebrandt hat zugesagt.« Das war die Situation: Alle warteten auf die Premiere. Und plötzlich springt Işık ab. Alle sagten: »Das Knobi-Bonbon ist am Ende.« 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.« Die Premiere war gewaltig. Gewaltig! [...] Das erste Stück hieß »Vorsicht, Frisch integriert!« Den Text habe ich geschrieben, und das zweite hieß »Der Putsch in

Bonn«. Ralf Milde trug aber wohl dazu bei. Ich hatte ihn, als Işık ausgestiegen war, gebeten, die Regie zu übernehmen. Ralf sagte, er könne das nicht. Ich sagte: »Du musst das übernehmen, weil die Plakate schon unter deinem Namen gedruckt sind.« Er sagte, das sei unter aller Sau, ich hätte ihn nie gefragt. Ich sagte: »Entschuldige, ich dachte, du würdest das gern machen.« So habe ich ihn geködert. Ralf hat das dann gemacht und elf Jahre lang viel bei der Dramaturgie und der Sprache und allem anderen geholfen. Ralf hat eine Menge zum Knobi-Bonbon beigetragen, aber er hat auch viel dazu beigetragen, dass wir auseinander gegangen sind und uns gehasst haben. Weil er uns gegenseitig – das behauptete ich jetzt, das ist eine Unterstellung – aufgehetzt hat. Er hat mir zum Beispiel gesagt: »Du bist ein sehr guter Schauspieler. Also, viel besser als Muhsin, aber ohne Muhsin kannst du nicht.« Ich bin mir 100 Prozent sicher, dass er das gleiche Lob oder die gleiche Mahnung auch Muhsin gesagt hat.

E.B.: *Und wieso, glaubst du, geschah das? Ihr hattet doch ein gemeinsames Projekt.*

Ş.D.: Nein, wir hatten kein gemeinsames Projekt. Das war mein Projekt. Wir wurden bekannt. Wir wurden sowas von bekannt, wir konnten abräumen. [...] Erst nachdem wir bekannt geworden sind, wollten alle dazu beigetragen haben, sogar mehr als ich. Mein Ex-Partner wollte damals, als wir noch nicht bekannt waren, mit unserem damaligen Manager Jo Schmidt den Namen der Gruppe ändern, also nicht mehr Knobi-Bonbon Kabarett, sondern etwas Deutsches, etwas so Klares, dass das deutsche Publikum sofort sagt, aha, das ist eine Kabarettgruppe. Ich habe gesagt, nein, es bleibt so, wie es ist. Wie ich später gehört habe, stamme sogar der Name der Gruppe von meinem Ex-Partner. Das ist aber so: Wenn man Erfolg hat, hat man Tausende von Helfern, wenn man aber keinen hat, dann ist man selbst der Versager. Das kenne ich, das ist normal. Aber dieses Kabarett war, ob ich damit Erfolg hatte oder nicht, mein Objekt.

Dann begannen innerhalb der Gruppe diese Selbstprofilierungsversuche. Ich hatte vorher ein Buch veröffentlicht, ich war politisch tätig. Wenn ich unter Türken war, kam jeder auf mich zu und sagte: »Wunderbar, Şinasi. ... Und wie heißt du? Ach so, Muhsin. Ja, Muhsin, gut. ... Und Şinasi, wie geht's?« Ihm schenkte niemand Beachtung. Die Zusammenarbeit wurde immer schwieriger. Und Muhsin unterstellte mir dann, ich wäre mit seinen Texten hausieren gegangen. Ich weiß immer noch nicht, welchen er gemeint hat. Er hatte ja für die ersten beiden überhaupt nichts getan. Der konnte ja nicht einmal Deutsch. Er war erst fünf Jahre in Deutschland, als er auf die Bühne ging. Also ich möchte mal jemanden sehen, der so sprachbegabt ist, dass er nach fünf Jahren kabarettistische Texte verfasst. Auf jeden Fall wurde die Atmosphäre immer gespannter. Und Muhsin ging mit seinen Problemen, glaube ich, zu Ralf.

E.B.: *Und so fiel das Ganze auseinander. Muhsin startete eine Solokarriere. Scheinbar hat er in Knobi-Bonbon-Zeiten sein Handwerk gut gelernt, denn er ist ja inzwischen recht erfolgreich.*

Ş.D.: Ich nehme das an, aber das weiß ich nicht.

E.B.: *Und hat Ralf Milde noch etwas mit Kabarett zu tun?*

Ş.D.: Ich denke, er hat nichts mehr damit zu tun. Ob Muhsin jetzt mit Ralf arbeitet, weiß ich nicht.

E.B.: *Und was ist mit dir selbst? Hast du komplett mit der Vergangenheit gebrochen?*

Ş.D.: Richtig!

E.B.: *1997 war die letzte gemeinsame Vorstellung. Und schon 1998 hast du das Kabarett Änderungschneiderei, die KÄS, gegründet.*

Ş.D.: Ich begann bereits 1997 mit der KÄS. Vor der letzten Vorstellung mit Knobi-Bonbon hatte ich dort bereits meine Premiere. Am 10. März 1997.

E.B.: *Du bist nun seit über 20 Jahren politischer und kultureller Kommentator der Bundesrepublik. Wie reagierst du auf Phasen der Gewalt gegen Ausländer wie zum Beispiel zu Beginn der neunziger Jahre*

Ş.D.: Zumindest privat reagiere ich sehr zornig. Was mir stinkt, ist, dass in einem demokratischen Land die Bürger, die andersgläubig sind, wie Juden, um Polizeischutz bitten müssen, dass die Synagogen in Deutschland geschützt werden müssen, dass die Moscheen in Deutschland nicht in der Stadtmitte stehen dürfen, sondern irgendwo in einer Ecke. Nicht dass ich selbst beten muss, aber wenn in einer Gesellschaft Bürger, Menschen beten wollen, dann muss die Gesellschaft ihnen gewährleisten, dass sie ungestört beten dürfen.

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. Zum Beispiel reagiere ich jetzt auf die Diskussion um die EU-Mitgliedschaft der Türkei, indem ich das humorvoll mit Polen vergleiche. An manchen Abenden sage ich: »In mein Theater kommen auch Polinnen und Polen. Und sie denken sich vielleicht: Gehen wir mal ein bisschen zu dem Türken, und lernen wir Deutsch. Doch sie irren sich. Ich bringe ihnen falsches Deutsch bei. Denn wären die Polen damals bei der Belagerung von Wien nicht gegen die Türken gewesen, dann wären wir schon längst in der EU.« Solche Sachen bringe ich dann. Ob ich da allerdings verstanden werde...

E.B.: *Satire und Ironie kann in beide Richtungen gehen, kann der Verständigung dienen, aber auch missverstanden werden und Vorurteile bekräftigen. Da vertraust du deinem Publikum wohl?*

Ş.D.: Satire hat diesen Vorteil oder Nachteil. Auf dieser Messerschneide musst du eben gehen. Und da muss man dem Publikum vertrauen.

E.B.: *Dieter Hildebrandt begleitet dich immer wieder in deiner Karriere. Nicht nur hat er dich zum Scheibenwischer eingeladen und ist bei der Premiere des Knobi-Bonbon aufgetreten, sondern er hat auch das Vorwort zu deinem Band »Hurra, ich lebe in Deutschland« geschrieben.*

Ş.D.: Er hat mich in diese Scheiße geritten. Er hat auch mein Theater in Frankfurt für eröffnet erklärt, wie auf der Olympiade. Ich sagte: »Ich möchte, dass du aufmachst.« Da sagte er: »Wie? Wie bei der Olympiade?« Und ich sagte: »Ja, genau so: Hiermit erkläre ich das KÄS Kabarett für eröffnet.« Das hat er gesagt und damit mein Theater eröffnet.

E.B.: *In dem Vorwort zu deinem Buch meinte er, dass man dich nur an deiner Betrachtungsweise als Türken erkennen kann, sonst seist du total deutsch. Gestatte mir eine Frage zu deiner Identität: Was bist du denn jetzt eigentlich?*

Ş.D.: Meine Identität? Ich sage, ich 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. Als ich klein war, sah ich vielleicht nicht gut aus und hatte bei den Mädchen keine Chance und litt darunter. Aber jetzt habe ich langsam Geschmack an mir gefunden. Das ist keine Eitelkeit. Ich bin mit mir zufrieden. Und ich bin vielleicht auf der Suche nach irgendeinem Satz oder nach irgendeinem Wort – aber nicht auf der Suche nach Identität. Identitätsprobleme habe ich nicht. Ich weiß, was ich kann, und ich weiß, was ich nicht kann. Ich gebe mir Mühe, das, was ich kann, zu verbessern und auch bestimmte Dinge noch zu lernen. Ich bin jederzeit bereit dazu, aber ich kann nicht mehr so schnell lernen wie ein 15- oder 20-Jähriger.

E.B.: *Klassifikationen sind ja oft problematisch. Wie stehst du zu Bezeichnungen wie »türkischer Deutscher« und »deutscher Türke«?*

Ş.D.: Ich meine, ich bin vielleicht ein deutscher Türke. Aber du bist ein türkischer Deutscher. Die Kinder, die hier geboren sind, haben zwar türkische Eltern, sind aber selbst Deutsche. Zum Beispiel Django Asül oder Kaya Yanar sind ja Kinder dieses Landes.

E.B.: Wie steht es mit der Sprache? Wie wichtig sind dir Deutsch und Türkisch?

Ş.D.: Ich habe zu meiner Frau gesagt, wenn du mich umbringen willst, kannst du mich von der deutschen Sprache wegzerren und in die Türkei schleppen. Dann gehe ich ein. Aber ich kann auch ohne die türkische Sprache nicht leben. Es macht mir Spaß, diese Sprache zu sprechen und zu pflegen. Ich lese viel. Aber die deutsche Sprache gefällt mir eben auch. Zuhause hören wir den ganzen Tag europäische klassische Musik, doch ich höre auch osmanische klassische Musik sehr gern, die ja das absolute Gegenteil von europäischer klassischer Musik ist. Ich fühle mich in beiden Kulturen sehr wohl. Natürlich kritisiere ich die Türken härter als zum Beispiel die Griechen, aber auch die Deutschen kritisiere ich. Ich lebe sehr gern in Deutschland. Ich habe hier nie gejammert. Doch ich lebe auch in der Türkei gern. Mir gefällt die restriktive Art des türkischen Staates nicht, und mir gefällt in Deutschland die Ablehnung der Gesellschaft nicht. Aber ich habe mich damit irgendwie arrangiert. Ich mache meine Arbeit in Deutschland, kämpfe gegen bestimmte Dinge, früher zorniger und leidenschaftlicher, jetzt subtiler und vielleicht sogar wirkungsvoller. In der Türkei will ich mit dem Staat nichts zu tun haben.

E.B.: *Du sagtest, du suchst nicht nach Identität. Doch in deinen Stücken geht es trotzdem immer wieder um Identität und Integration, besser gesagt um eine falsch verstandene Integration.*

Ş.D.: Richtig. Weil ich mich darüber lustig mache, wie der Deutsche sich vorstellt, wie ich mich zu integrieren habe. Dabei geht es ihn einen Scheißdreck an und den deutschen Staat erst recht. Integration ist eine individuelle Leistung. Niemand darf mir vorschreiben, wie ich mich da zu verhalten habe. Wo leben wir denn? Deutschland behauptet, ein demokratischer Rechtsstaat zu sein, doch gleichzeitig zwingt es mich mit Gesetzen, mich zu integrieren. Was ist denn Integration? Was hat der Typ aus Niederbayern mir voraus? Er hat überhaupt keine Ahnung von deutscher Literatur, überhaupt keine Ahnung von der deutschen Sprache. Deshalb mache ich mich über diese Dinge lustig. Eigentlich ist das nicht mein Thema, sondern das Thema der Deutschen. Ich spiele nur damit. Das macht mich an man-

- chen Gesprächen zornig. Ich werde eingeladen, über Integration zu diskutieren. Ich sage: »Darüber diskutiere ich nicht!« Mit wem soll ich denn diskutieren? Mit Deutschen? Wieso soll ich mit einem Deutschen über meine Integration diskutieren? Gut, unter Ausländern diskutieren wir: »Was hältst du davon? Wie weit soll ich da gehen?« Das geht. Doch wie soll ich mit einem Deutschen, noch dazu mit irgendeinem Beamten diskutieren? Deshalb mache ich mich lustig darüber.
- E.B.: *Ist sich lustig machen als Gegensatz zum Jammern zu verstehen? Es gab diese Phase der Betroffenenliteratur, wo es vor allem um den Jammer der Entfremdung ging.*
- Ş.D.: 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!«
- E.B.: *Der Şinasi Dikmen in deinen Büchern, ist das die gleiche Figur wie auf der Bühne?*
- Ş.D.: Nicht immer. Auf der Bühne musst du eine bestimmte Dramaturgie haben. In einzelnen Texten zwar auch, aber in einem Buch nicht. Noch dazu: Beim Schreiben bist du allein, eventuell kann ein Lektor etwas dazu beitragen. Doch auf der Bühne bist du nie allein.
- E.B.: *Doch auch in deinen Texten sprichst du oft Leute direkt an. Du hast also in deinem Kopfschon ein Publikum.*
- Ş.D.: Stimmt. Das ist leichter für mich.
- E.B.: *Aber zum Kabarett stiegst du dann um, weil du so mehr Leute erreichen konntest?*
- Ş.D.: 1983 wurden wir vermittelt. Für vier Tage wurde ich damals fürstliche bezahlt, das doppelte Monatsgehalt von Şinasi Dikmen im Krankenhaus. Ich sagte: »Wunderbar, der Urlaub mit der Familie ist gesichert.« Und 1984 rief dann Sami Drechsler, der damalige Regisseur der Lach- und Schießgesellschaft, an und sagte: »Şinasi, ich brauche dich.« Ich fragte, wieso, und er sagte: »Du spielst jetzt.« Ich sagte: »Ich habe kein Interesse, Sami. Ich will Schriftsteller werden, aber kein Schauspieler.« Ich hatte schon ein Buch veröffentlicht und ich fühlte mich als viel besserer Schriftsteller als Franz Kafka oder wie die alle heißen. Doch Sami überredete mich. Ich dachte mir: Dieses Jahr ist der Urlaub auch gesichert, wenn ich für vier Tage dorthin gehe. Nach Berlin, in ein wunderbares Hotel, am See. Und 4.000 Mark. Nicht schlecht.
- E.B.: *In einem Interview erwähntest du, einer der Gründe für die Gründung des Knobi-Bonbon sei gewesen, dass du keine Geldsorgen mehr haben wolltest. Ging diese Rechnung auf? Du sagtest vorhin, dass du derzeit mit der KÄS recht verschuldet bist.*
- Ş.D.: Das Knobi-Bonbon war ein Tournee-Theater. Wir waren ständig unterwegs und wirklich sehr bekannt. Die KÄS dagegen ist ein festes Theater und das habe ich jetzt gerade erst vergrößert, am 13. September 2002 war Eröffnung. Da habe ich natürlich viel Geld reingesteckt. Davor war die KÄS ein Theater in einem kleinen Restaurant. Jetzt haben wir 199 Plätze. Und das ist auch wunderschön geworden. Du findest nicht jeden Tag so ein Theater. Jeder Tisch hat zum Beispiel einen eigenen Namen: Heinrich-Heine-Tisch, Tucholsky-Tisch, Mark-Twain-Tisch.
- E.B.: *Gibt es auch einen Tisch mit dem Namen eines türkischen Autors?*

Ş.D.: Ja, den Azis-Nesin-Tisch – und den Şinasi-Dikmen-Tisch. Meine Frau hat extra auch einen Tisch nach mir benannt.

E.B.: *Wenn du jetzt erst vergrößert hast, dann siehst du die Zukunft bestimmt optimistisch.*

Ş.D.: Ich habe eine Menge Euros in dieses Theater gesteckt. Das ist für einen Kabarettisten unwahrscheinlich viel Geld. Dieses Geld sind meine Ersparnisse, es ist meine Ideologie, meine Idee, mein Körper, mein Geist, meine Zukunft. All das habe ich in das Theater gesteckt. Wir mussten vergrößern, wenn sich das Haus selbst finanzieren sollte. Denn mit den 70 oder höchstens 95 Plätzen in der alten KÄS konntest du erstens keine großen Kameraden einladen. Bekanntere Kabarettisten wollten da nicht spielen, oder wenn sie kamen, dann nur für einen Tag, aus Kollegialität und Freundlichkeit. Und zweitens konnte sich das Haus eben nicht finanzieren. Das heißt, ich musste da Geld reinstecken. Jetzt behaupten wir, dass sich das Haus in einem Jahr selbst finanzieren kann. Dann kann sich Şinasi Dikmen vom Geschäft zurückziehen und nur noch spielen. Und das Geld, das er einspielt, bleibt bei ihm und wird nicht mehr für das Theater benutzt. Und Ayşes Sohn Oktay kümmert sich dann um die Organisation. Ich mache nach wie vor die Programme. Wir lernen Oktay jetzt an und er soll in einigen Jahren die Leitung des Kabarets ganz übernehmen.

E.B.: *Şinasi, ich danke dir für dieses Gespräch.*

7. »Natürlich ist Integration unmöglich« Muhsin Omurca, Berlin, 17. Januar 2003

Muhsin Omurca ist Kabarettist und Karikaturist.

E.B.: *Beginnen wir mal etwas provokativ: Die deutsche Kabarettszene ist ja sehr vital. Wie passt du da hinein?*

M.O.: Es gibt in Deutschland meines Wissens mehr als 450 Kabarettisten und Kabarettgruppen. Das ist eine immense Summe. Wenn ich diese Gruppe als Ganzes betrachte, würde ich sagen, ich spiele zwar nicht unbedingt in der Champions League, aber doch in der Ersten Bundesliga, unten irgendwo. Ich versuche eben, nicht abzustiegen in die Zweite Liga.

E.B.: *So viele Kabarettisten – das hört sich auch nach einem harten Überlebenskampf an. Wie kannst du da bestehen, das heißt, was ist dein spezifischer Beitrag zu der Szene? Was lockt die Zuschauer an?*

M.O.: Innerhalb dieser Gruppe gibt es einen gewaltigen Unterschied: Wir haben in Deutschland nur vier Kabarettisten, die aus dem türkischen Kulturkreis kommen: Django Asül, Kaya Yanar, Şinasi Dikmen und Muhsin Omurca. Zwar sprechen wir auch hin und wieder Themen der deutschen Politik an und beziehen ebenso die anderen Kulturen in unser Programm mit ein. Aber wir sind, was unsere Herkunft betrifft, eben alle Türken. Die übrigen Kabarettisten in Deutschland können nicht das leisten, was wir tun. Deshalb würde ich sagen, dass man uns eigentlich getrennt von diesen 450 Leuten betrachten sollte. Ich glaube, ich bin einer von denen, die gut vom Kabarett leben können. Ich habe jetzt bereits sechs

oder sieben Termine für April 2004, das heißt fast anderthalb Jahre voraus. Das ist doch ein Zeichen dafür, dass es gut läuft und dass man gefragt ist.

E.B.: *Aufder einen Seite also diese 450 deutschen Kabarettisten; aufder anderen Seite ihr vier. Was unterscheidet denn deines Erachtens türkisch-deutsches Kabarett vom übrigen Kabarett in Deutschland?*

M.O.: Es gibt unter diesen 450 Leuten auch Comedy-Show Spezialisten, die – so würde ich das mal beschreiben – nur Themen unter der Gürtellinie ansprechen. Und es gibt andere Kabarettisten und Showmänner, die Politik absolut meiden. Doch es existieren auch Kabarettisten, die nur Politik machen. Und es gibt auch unter den deutschen Kabarettisten diejenigen, die Ausländer nachahmen, wie zum Beispiel Helmut Albrecht alias Ali Übülüd. Er füllt die Säle. Ich selbst mache kritisches politisches Theater. Ich behandle in »Kanakmän« zum Beispiel Themen wie die Doppelpassgeschichte. Diese Geschichte geht mir hier in Deutschland als Politikum ziemlich auf die Nerven. Ich bin überzeugt davon, wenn die Türken richtig in diese Gesellschaft integriert werden sollen, dann muss man ihnen auch sämtliche demokratischen Rechte zusprechen. Du kannst ihnen nicht einerseits ihre Rechte verweigern, aber andererseits von ihnen verlangen, dass sie sich in diese Gesellschaft integrieren. Das ist das Hauptproblem der deutschen Gesellschaft und der deutschen Politik. Wie soll das gehen? Entweder man bürgert diese Leute ein oder man gibt ihnen eben großzügig diese Rechte, ohne sie einzubürgern. Aber nein! Die deutsche Gesellschaft und die deutsche Politik sind dazu nicht bereit. Und warum? Solang diese Minderheiten existieren, mit beschnittenen Rechten, so lang haben die deutschen Politiker einen Schwarzen Peter, auf den sie die Schuld für irgendwelche Misere abchieben können. Wie könnte man sich sonst erklären, dass hier seit vierzig Jahren, denn so lange sind die Türken ja schon in Deutschland, über die Integration der Türken geredet wird, heute genauso wie damals? Doch der Unterschied ist: Wenn sie heute über die Integration der Türken reden, sprechen sie nicht über die erste Generation, sondern über die zweite und dritte Generation, die hier geboren sind. Da denke ich mir dann: Was wäre denn eigentlich die Gefahr, wenn die Deutschen diesen Türken diese ganz normalen, demokratischen Rechte geben würden? In welche Gefahr würde denn die deutsche Gesellschaft dann geraten? Der Wunsch der Türken nach dem Doppelpass ist nichts anderes als die Bitte: »Gib mir meine Rechte in Form einer Staatsbürgerschaft. Ich fühle mich ja hier zugehörig, ich will ja deine Staatsangehörigkeit. Und natürlich werde ich mich auch danach verhalten. Aber nimm mir bitte meine Wurzeln nicht weg. Und nimm mir nicht meine Zukunft oder wenigstens nicht meine Träume weg.« Denn die Türken träumen davon, dass sie irgendwann einmal in die Heimat zurückkehren werden. Ob sie nun wirklich zurückkehren werden oder nicht, das spielt dabei überhaupt keine Rolle. Das ist nicht einmal relevant. Das ist nämlich im Grunde genommen nur eine Religion, um zurückkehren zu können, ein Traum. Lasst doch diesen Menschen diesen Traum! Wenn sie einmal hier sterben, wollen sie wirklich in der Heimat begraben werden, nicht hier. Doch sobald sie nur deutsche Staatsbürger sind, werden sie hier begraben. Und das wollen die Türken nicht. Sie wollen wenigstens dort, wo ihre Großfamilie lebt, begraben werden. Als die Türken den Wunsch nach dem Doppelpass bekundet haben, hat

die Union (CDU/CSU) das als Wahlthema ausgeschlachtet, indem sie eine Unterschriftenaktion gegen den Doppelpass ausgerufen haben. 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!

E.B.: *Es scheint, als würden die hier lebenden angeblichen Ausländer den Deutschen zu einer inneren Einigkeit verhelfen, sie innerlich vereinen.*

M.O.: Ganz genau. 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.

E.B.: *Noch ein Wort zum Doppelpass. Du erwähntest vorhin den Traum, in der Türkei begraben zu werden. Hat dieses Festhalten am türkischen Pass dann eher einen symbolischen Wert? Deutsche Politiker sehen das ja etwas konkreter und benutzen manchmal das Argument, man könne nicht zwei Ländern gegenüber loyal sein.*

M.O.: [lacht] Klar hat das einen Symbolwert. Du sagst es, ich weiß es, und alle anderen wissen es auch. Das gilt sogar für die deutschen Politiker, die wissen es ebenfalls genau. Doch sie instrumentalisieren das. Ist so etwas nicht gefährlich? Der türkische Pass hat nur Symbolwert. Es weiß doch niemand, wie viele Pässe ich hier in meiner Tasche habe. Und niemand kann wissen, wie ich mich verhalten werde. Ob ich jetzt mit dem deutschen oder dem türkischen Pass durch die Straßen laufe, wer weiß schon, was ich vorhabe oder nicht? Warum können sie uns nicht dieses Symbol überlassen, sondern müssen das instrumentalisieren? Jetzt will gerade Roland Koch, der hessische Ministerpräsident die gleiche Art von Unterschriftenaktion noch einmal veranstalten, weil sie damit einen Riesenerfolg hatten. Wenn solche Aktionen in anderen Ländern geschähen, würde ich mir vielleicht tatsächlich nicht so große Gedanken darüber machen, doch Deutschland ist eben ein vorbestraftes Land. Das müssen die Deutschen endlich einmal kapieren. Die junge Generation tut sich damit besonders schwer. »Wir haben doch mit der Vergangenheit nichts zu tun!« Doch! Mit der Vergangenheit müssen wir alle leben. Du kannst nicht einerseits mit Goethe und Schiller angeben und andererseits das schwarze Kapitel deiner jüngsten Vergangenheit ignorieren. Du musst dich dazu bekennen. Da ist etwas Unglaubliches geschehen und damit wird man noch die kommenden 200, 300 Jahre leben müssen. Der Verstand sagt: »Wie Vorbestrafte solltet ihr euch benehmen. In Bewahrung lebt ihr.« Solche Unterschriftenaktionen sind da eine Unmöglichkeit. Was glaubt man eigentlich, wie sich die Türken hier gefühlt haben, als die Deutschen scharenweise auf die Straße gingen, um gegen den Doppelpass zu protestieren? Da haben wir erkannt, wozu die Deutschen fähig sind. Deshalb habe ich das Programm Kanakmän geschrieben, als Reaktion auf eben diese Aktion. In diesem Stück besitze ich allerdings keinen Doppelpass, sondern träume nur davon. Den deutschen Pass habe ich bekommen, musste aber den türkischen abgeben. Wir sagen: »Sap gibi Alman oldum.« Jetzt bin ich nur noch ein Deutscher. Und niemand nimmt mir ab, dass ich ein Deutscher bin.

E.B.: *Wie steht es dann nun um die Integration? Du meintest einmal in einem Interview, Integration sei unmöglich.*

M.O.: Natürlich ist Integration unmöglich. Was ist das überhaupt, Integration? Wenn du die Deutschen danach fragst, werden sie dir kaum konkrete Antworten geben können. Sie werden nur runde Sätze sagen wie: »Sie sollen sich anpassen!« Sprache – Kopftuch – Was dann? Ein Wort zur Sprache: Warum hat damals, als die Gastarbeiter kamen, niemand daran gedacht, ihnen Sprachkurse anzubieten? Wenn man heute sagt, die Türken hätten keinen Willen gezeigt, dann sind das nur Lügengeschichten der Politiker. Und sie können lügen, wie sie wollen, da die Türken in Deutschland keinen politischen Vertreter haben. Wir sprechen hier nicht von Cem Özdemir, der hat ja für die Türken gar nichts getan. Er war ja auch einer jener, die gegen den Doppelpass waren. Deshalb ist es gut, dass er abgedankt hat und keine Politik mehr macht. Ich war kein Freund seiner Politik.

E.B.: *Ich ziehe einen Bogen zurück zum Kabarett. Ein Journalist schrieb einmal mit Bezug auf deine Auftritte: »Katharsis zur Völkerverständigung«. Also den Menschen etwas durch Lachen vermitteln statt mit erhobenem Zeigefinger. Wie funktioniert dieser Trick mit dem Lachen, gerade in Bezug auf dein gemischtes Publikum? Du teilst ja gewissermaßen in zwei Richtungen aus.*

M.O.: Ich bin ja sozusagen ein inoffizieller Türke, denn ich besitze keinen türkischen Pass mehr. Doch mein Akzent in der deutschen Sprache ist völlig Türkisch. Da oute ich mich. Und dann erkennt man das ja auch an meinem Namen, meiner Herkunft: Ich bin ein türkischer Künstler. Selbst wenn ich die Türken in die Zange nehme, sehen sie in mir immer noch einen Türken, der sich selbst kritisiert. Deshalb können sie mir nichts anhaben und nicht böse auf mich werden. Und wenn ich nun andererseits gegen die Deutschen spreche und jemand reagiert negativ darauf, dann sage ich: »Ich bin ein Deutscher. Hier ist mein Pass.«

E.B.: *So kannst du es dir leisten, ein doppelter Provokateur zu sein. Du kannst schwierige Themen anspreche. Ein Reporter schrieb einmal: »Omurca sagt Dinge, die sich kein Deutscher jemals trauen würde.«*

M.O.: Richtig. Ein Zuschauer, es handelte sich um einen jungen nationalistisch gesinnten Türken, vielleicht von den Grauen Wölfen, sagte mir einmal: »Mann, du hast uns aber niedergemacht. Hätte ein Deutscher dieses Programm gemacht, hätten wir ihn verprügelt. Aber du bist ja ein Türke.«

E.B.: *Kommt es bei deinen Auftritten also auch zu gefährlichen Situationen?*

M.O.: Ja, manchmal. Zum Beispiel hatte ich 1998 einen Auftritt in Saalfeld, einer Hochburg der Neonazis im Osten Deutschlands. Die Stadt wollte das neue Jugendhaus von den Skins säubern, die es okkupiert hatten und sich dort ständig aufhielten. Am Abend meines Auftritts sollen angeblich 1.200 Glatzköpfe bereitgestanden haben, Randalen zu veranstalten. Die Polizei hatte das natürlich erwartet, also wurde ich bis zum Saal eskortiert, und ebenso nach meinem Auftritt vom Saal zum Hotel. Vor dem Hotel standen sie dann Wache. Sie meinten, ich könne ruhig schlafen, sie würden hier stehen bleiben, bis ich die Stadt verlasse. Doch die Sache war mir nicht geheuer. Ich dachte mir, wie soll ich hier denn in diesem Fachwerkhaus schlafen? Ich habe sofort an Solingen gedacht, diese Häuser brennen so schnell. Und so bin ich noch in derselben Nacht mit meinem Wagen weitergefahren, obwohl ich todmüde war. Der Auftritt selbst verlief übrigens ereignislos.

E.B.: *Gibt es im Osten häufiger problematische Auftritte als im Westen?*

M.O.: Es gibt überhaupt sehr selten Anfragen nach Auftritten aus dem Osten. Da existiert kein Publikum für meine Art von Programm. Die wenigen Auftritte dort sind, ehrlich gesagt, meist etwas merkwürdig. Man sieht immer einen Streifenwagen in der Nähe. Natürlich will ich die Veranstalter, die so etwas riskieren, nicht entmutigen. Diese Veranstalter, genau wie das Publikum, das dann zu den Auftritten kommt, sind idealistisch. Aber das westliche Publikum kann einfach mit den Themen mehr anfangen. Es kam vor, dass ich Auftritte in zwei nah 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 geographische Kenntnisse könnte man nur nach der Reaktion des Publikums die alte Grenzlinie fast identisch nachzeichnen.

E.B.: *Ist das dann ein Bereich, den sich türkisch-deutsche Künstler noch erobern können?*

M.O.: Also, ich persönlich habe da im Moment kein großes Interesse.

E.B.: *Sprechen wir über deine Laufbahn als Künstler: Du bist 1979 nach Deutschland gekommen. Mit Kabarett hattest du davor nichts zu tun, doch du warst ein Karikaturist. Wie kamst du dann in Deutschland zum Kabarett?*

M.O.: Ein oder zwei Jahre nach meiner Ankunft in Deutschland gab es eine Ausstellung mit Karikaturisten aus der Sowjetunion und den damaligen Ostblockländern. Da habe ich mit nur zwei Karikaturen Deutschland vertreten. Und eine dieser Karikaturen missfiel wohl dem russischen Kulturattaché. Angeblich wollte dieser Idiot – dem ich sehr dankbar bin – meine Karikatur von der Ausstellung ausschließen lassen, wegen Kritik an der Sowjetunion. Tatsächlich kritisierte diese Karikatur aber die Armeen aller Länder. Daraufhin gab es natürlich einen Eklat zwischen dem Veranstalter und dem Attaché, und so stand ich am nächsten Morgen in allen Zeitungen in Baden-Württemberg. Das Ereignis hallte einige Tage lang nach, und dann bekam ich das Angebot, für die Südwestpresse, eine Zeitung mit einer Auflage von 340.000 Exemplaren, zu arbeiten. Das habe ich danach sehr häufig gemacht, ich lieferte Karikaturen zu den Themen Politik und Kultur und so weiter. Da war ich auf einmal bekannt in der Gegend.

Durch die Südwestpresse lernte ich Şinasi Dikmen kennen. Man hatte mir gesagt, da gäbe es jemanden, der satirische Geschichten schreibt. Als wir uns trafen, fragte er, ob ich daran interessiert sei, Kabarett zu machen. Ich antwortete: »Daran habe ich bisher gar nicht gedacht. Ich war noch nie auf der Bühne, und ich gehe auch nicht auf die Bühne. Ich bin kein Schauspieler. Aber wir könnten zusammen das Stück schreiben.« So haben wir zusammen ein Zwei-Personen-Stück verfasst und uns Knobi-Bonbon Kabarett genannt. Der zweite Schauspieler war ein guter Freund von Şinasi. Bei den Proben, zwei oder drei Wochen vor der geplanten Premiere, verkündete dieser Kumpel plötzlich, dass er nicht mehr mitmachen wolle. Und dann haben Şinasi und ich fieberhaft nach Leuten gesucht, die als Ersatz in Frage kämen. Keine Chance. So blieb mir nichts anderes übrig, als auf die Bühne zu gehen. Ich wollte den Abend retten. Als ich dann aber nach der Show von der Bühne trat, kam plötzlich Dieter Hildebrandt auf mich zu und sagte: »Junger Mann! Gratulation! Wo haben Sie Schauspielunterricht genommen?« Dann lud er uns zu seinem legendären Programm im Fernsehen, dem Scheibenwischer, ein.

E.B.: *Wie kam das denn, dass Dieter Hildebrandt bei der Premiere anwesend war?*

M.O.: Şinasi war vorher schon einmal bei Hildebrandt aufgetreten, und so kam er auf die Idee, Kabarett zu machen.

E.B.: *Wie lange habt ihr, du und Şinasi, dann als Knobi-Bonbon zusammengearbeitet?*

M.O.: Zwölf Jahre lang. Jährlich 100 bis 120 Auftritte.

E.B.: *Und bereits nach der Premiere stand für dich fest, dass die Schauspielerei doch etwas für dich war?*

M.O.: Erst nach einem Jahr habe ich mich als freier Künstler selbstständig gemacht. Seit Mitte 1986 lebe ich vom Kabarett und den Karikaturen. Mit den Texten ist es ja wie mit der Karikatur: Man muss Pointen finden. Şinasi hat noch ungefähr drei Jahre lang Stress gehabt, einerseits tourte er mit mir, andererseits arbeitete er parallel als Krankenpfleger im Krankenhaus. Um 1988/89 hat er das auch aufgegeben. In dieser Zeit habe ich als Karikaturist auch einen Seitensprung zur Süddeutschen Zeitung gemacht und dann acht Jahre lang dort meinen Platz gehabt. Das war die wichtigste Erfahrung meiner karikaturistischen Laufbahn. Dabei kam auch ein Buch heraus, das in drei Ländern verkauft wurde. Und ich bekam verschiedene Karikaturenpreise, insgesamt sieben, von Japan, Italien, Belgien, Holland, und so weiter. Dazu kamen noch Kabarettpreise, zum Beispiel von der baden-württembergischen Kunststiftung bekam ich als Nachwuchskabarettist Unterstützung. Und als Knobi-Bonbon haben wir einen Kabarettförderpreis bekommen.

E.B.: *Hattet ihr von Beginn an eine Bühne?*

M.O.: Knobi-Bonbon hatte niemals eine Bühne, wir waren ein Wandertheater. Aber Şinasi träumte immer von einer festen Bühne. Er wollte einen eigenen Saal haben. Endlich hat er seinen Traum – nach unserer Trennung – wahrgemacht. Ein festes Theaterhaus ist absolut nichts für mich.

E.B.: *Wieso kam so etwas für dich nie in Frage?*

M.O.: Ich arbeite sehr gerne allein, das heißt: ich arbeite, ich denke, ich zeichne. Mein Talent liegt im Bereich der Entwicklung künstlerischer Ideen. Ich will mich nicht um Technik und Organisation zu kümmern haben, um Personal und Löhne. Dafür braucht man andere Leute. Doch je mehr Leute zu einem Projekt hinzukommen, umso mehr Probleme entstehen. Und man ist dann auch festgebunden. Ich bin ein freier Mensch und will meine Freiheit genießen. Jetzt habe ich nur meinen Manager, der wie mein privater Sekretär arbeitet, und bin sehr ungebunden.

E.B.: *Wie war das mit der Rollenverteilung bei Knobi-Bonbon? Gab es bei euch eine Aufgabenteilung?*

M.O.: Eine wirkliche Aufgabenteilung gab es nur im finanziellen Bereich. Zwar sehr ungerne, aber um die Buchhaltung habe ich mich gekümmert. Ich hatte auch mehr Zeit, da Sinasi ja noch nebenher einen festen Beruf hatte und arbeiten musste.

E.B.: *Im künstlerischen Bereich gab es keine Aufgabenverteilung?*

M.O.: Nein. Wie sollte man das auch machen? Das Programm entsteht ja aus der gemeinschaftlichen Arbeit heraus.

E.B.: *Warum gingen eure Wege auseinander.*

M.O.: Wir hatten uns im satirischen Bereich auseinandergeliebt! Jeder wollte seine eigenen Ideen durchsetzen, und das hat nicht funktioniert.

- E.B.:** *Damit ging eine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit zu Ende. Knobi-Bonbon scheint nach Berichten der Türken, die ich zum Beispiel hier in Berlin treffe, eine unglaublich große Sache gewesen zu sein. Jeder schwärmt noch heute davon.*
- M.O.:** Ja, damals brachten die Gastarbeiter ihre zehnjährigen Kinder mit in die Vorstellung. Und die sind inzwischen beinahe 30 Jahre alt. Sie sitzen in meinem Soloprogramm, und dann erzählen sie mir von damals.
- E.B.:** *Du hast die beiden Figuren erwähnt, die ihr gespielt habt. Haben die sich im Laufe der Zeit verändert oder waren das fixierte Charaktere, die auf verschiedene Situationen reagiert und dazu Stellung genommen haben?*
- M.O.:** Das waren immer die gleichen Charaktere, da gab es keine Entwicklung in dem Sinne. Das waren markante Figuren, zum Beispiel der Müllmann tat immer so ernst, nahm dabei jedoch alles ganz leise auf die Schippe, auch den Schimanski, den überintegrierten Türken. Und daraus entstanden ständig komische Situationen.
- E.B.:** *Zu deiner Solokarriere: In deinem ersten Stück Ein Skinhead in Istanbul treten Leute mit so skurrilen Namen wie Simulti-Ali, Hansi und Doktor Botho Kraus auf. Sind das komplett neue Gestalten oder fließt da etwas von den alten Figuren ein?*
- M.O.:** Die sind völlig neue Figuren. 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 allein zu unterhalten. Zugegeben, der zweite Protagonist fehlte mir sehr. So kam ich auf die Karikaturen. Die sollten mich auf der Bühne begleiten. Sie werden mit einem Diaprojektor auf eine ganz große Leinwand projiziert. Diese Karikaturen, circa 50 Stück, untermalen entweder eine Pointe oder kommentieren das Geschehen. Zum Beispiel gibt es diese Szene auf dem Bazar. Der türkische Teppichverkäufer schwört immer wieder, dass er den beiden Deutschen nichts andrehen wolle. Und sie reden dann über Gott und die Welt. Als sie vom Bazar rauskommen, erscheint sofort eine Karikatur: Man sieht den Ausgang des Bazars, die drei stehen nebeneinander, der Skin, Simulti und Botho. Und jeder hat einen Teppich unter dem Arm, selbst Simulti-Ali, und gucken ziemlich verdattert. Pointe! Dann brauche ich nur noch den Satz hinzuzufügen: »Als wir herauskamen merkten wir...«, und das Publikum schreit vor Lachen.
- E.B.:** *Also wurde diese Technik mit den Karikaturen aus der Not heraus geboren. Die Presse reagierte darauf begeistert. Deine Show wurde als »das erste Cartoon-Kabarett« angekündigt. Das war etwas ganz Neues. Du sagtest, diese beiden Kunstrichtungen sind einander sehr nahe. Auf welche Weise?*
- M.O.:** Es gibt da lediglich einen Dimensionsunterschied. Das Kabarett ist ja dreidimensional. Ein Cartoon Strip oder eine Karikatur-Geschichte ist nichts anderes als eine gezeichnete Szene, ein gezeichnetes Drehbuch. Du könntest tatsächlich auf die Bühne gehen und das dort spielen. Diese Verbindung ist nicht unbedingt etwas Geniales oder Originelles. In Deutschland machen das zum Beispiel Otto Waalkes und Lorient schon lange. Und auch in der Türkei gibt es einige Karikaturisten-Kabarettisten. In anderen Ländern gibt es das sicherlich auch.

- E.B.: *In »Kanakmän« hast du nun Hüsnü, den Türken mit dem deutschen Pass, einen getürkten Türken, der noch dazu eine geheime Identität besitzt.*
- M.O.: Eigentlich träumt er nur davon. Hätte er den Doppelpass, besäße er sicherlich auch eine magische Kraft. In seinem Traum fühlt er sich als Kanakmän, der Superman der Kanaken, ein Turbo-Türk.
- E.B.: *Du meintest vorhin, du selbst hättest jetzt zwar einen deutschen Pass, doch deine Sprache verrät dich weiterhin als Türken. Wie setzt du das in deinen Stücken ein?*
- M.O.: 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. Es wäre schön, wenn die Deutschen das so annehmen würden, wie das zum Beispiel im Englischen geschieht, wo es viel mehr verschiedene Facetten in der Sprache gibt als im Deutschen. Doch leider mögen die Deutschen höchstens eine Facette der deutschen Sprache, nämlich die mit französischem Akzent. Doch den russischen oder den türkischen Akzent hören sie gar nicht gern. 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. Ich kann mir das erlauben, das klingt bei mir auch recht natürlich und passt zum Charakter. Ein deutscher Kabarettist dagegen, von dem man ja erwarten kann, dass er die Sprache perfekt beherrscht, der muss Sprachspiele immer ganz deutlich und bewusst einbauen. Meistens bemerken wir das dann auch, weil er so etwas sagt wie: »Oh, das ist mir rausgerutscht.« Ich selbst will das nicht machen, ich finde das nicht so einfallsreich. Doch ich 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, ich habe wohl etwas Falsches gesagt. Entschuldigung, ich lerne immer noch.«
- E.B.: *Passiert es dir auch andersrum, dass du absichtlich Kunstfehler machst, um etwas Bestimmtes auszudrücken, die Zuschauer das aber einfach als einen unabsichtlichen Sprachfehler übergehen? Nach dem Motto: Der ist halt ein Ausländer, der beherrscht Deutsch nicht so gut.*
- M.O.: Natürlich passiert das auch. Und ich kenne die Einstellung, die du beschreibst: 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 noch, obwohl man mich von der Bühne und vom Fernsehen kennt.
- E.B.: *Du lebst schon fast dein ganzes deutsche Leben lang in Ulm. Schlägt sich das sprachlich nieder?*
- M.O.: Nein, aber mit den Ulmern habe ich ja auch kaum etwas zu tun, die würden mich nicht einmal kennen. Zum letzten Mal spielte ich dort vor zwei Jahren, da kamen nur 80 Leute. Auch mit Knobi-Bonbon machten wir in Ulm immer nur unsere Premiere und dann gingen auf Tournee.
- E.B.: *Wie viele Wochen im Jahr bist du unterwegs.*
- M.O.: Das geschieht nicht unbedingt wochenweise. Ich würde sagen, insgesamt mache ich 80 bis 100 Auftritte pro Jahr, manchmal auch zwei an einem Tag. Es gibt zum Beispiel im Ruhrgebiet Veranstalter, die den »Skinhead« vor allem für Schulen

empfohlen haben, und so kommt es vor, dass ich morgens in einer Schule und abends im Theater spiele.

E.B.: *Wie läuft das mit Engagements ab?*

M.O.: Ich werde für gewöhnlich angerufen oder angeschrieben, Brief oder E-Mail. Ich selbst melde mich kaum bei jemandem. Zum Glück habe ich schon ein bescheidenes Publikum in ganz Deutschland verteilt. In fast jeder größeren Stadt habe ich zwei oder drei Veranstalter. Und das reicht mir. Mein Publikum wächst langsam. Normalerweise setzt sich das Publikum zu circa 70 Prozent aus Deutschen zusammen. Wenn die Türken irgendwann einmal meine Stücke entdecken und Gefallen daran finden, dann wird sich deren Anteil lawinenartig vergrößern. In Hannover ist das schon so, da bin ich ein Superstar.

E.B.: *Eine abschließende Frage noch: Was hat es mit deiner getürkten deutschen Nationalhymne auf sich?*

M.O.: Ich habe die deutsche Nationalhymne mit türkischen Instrumenten nach dem türkischen Takt spielen und aufnehmen lassen. Irgendwann war ich in einem türkischen Restaurant in Berlin, dort spielten Musiker türkische Lieder. Nach einer Flasche Wein kam ich auf die Idee und bestellte die Musiker für den nächsten Tag ins Studio. Ich erzählte ihnen, was ich von ihnen wollte. Sie hatten bis dato die deutsche Nationalhymne noch nicht einmal gehört. Dann sumimte 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. Sie ist nur 30 Sekunden lang. Ich habe sie dann ständig als Erkennungsmelodie benutzt, auch schon zu Zeiten von Knobi-Bonbon. Das ist bei der GEMA eingetragen auf: Joseph Haydn/Muhsin Omurca. Ist das nicht ein Witz? Ein echter Türkenwitz! Und irgendwann habe ich Probleme mit der Staatsanwaltschaft bekommen, wegen Verunglimpfung der deutschen Nationalhymne. Schade, dass sie mich nicht verklagt haben, andernfalls wäre ich über Nacht berühmt geworden.

E.B.: *Muhsin, ich danke dir für dieses Gespräch.*

8. »Die machen bestimmt Bauchtanz« Nursel Köse, Berlin, 29. Januar 2003

Nursel Köse ist Kabarettistin und Schauspielerin.

E.B.: *Nursel, wie kamst du eigentlich zum Schauspiel?*

N.K.: Das begann bereits in der Türkei, in Malatya, wo ich aufwuchs. Schauspieler behaupten ja mit Vorliebe, sie wären schon als Kind aufgetreten. Bei mir war das tatsächlich der Fall. Ich war der Witzbold der Familie. Wir sind sieben Geschwister, ich bin das jüngste Mädchen. Meine älteren Schwestern hatten immer etwas mit Theater zu tun, stets war jemand auf der Bühne. Und auch ich spürte diesen Drang. Wenn wir zum Beispiel Besuch hatten, dann musste ich den immer nachahmen. Und auch in der Schule trat ich in Theaterstücken auf. 1978 kam ich dann nach dem Abitur nach Deutschland und begann mein Studium der Architektur in Köln. Parallel dazu spielte ich an verschiedenen Off-Theatern und türkisch-

deutschen Theatern. Mitte der achtziger Jahre war ich bei der Gründung des Arkadaş Theaters dabei und trat dort danach jahrelang in Theaterproduktionen und im Tanzensemble auf. Später gründete ich das Frauenkabarett dieses Theaters mit, das Putzfrauenkabarett. Nachdem ich 1988 nach Münster umgezogen war, spielte ich noch in ein oder zwei Stücken mit, doch dann hörte ich auf. Gegen Ende der achtziger Jahre begann ich außerdem, selbst Jugendtheater zu organisieren. 1988 kam dann mein erster Film »Yasemin« in die Kinos. Ich mochte Kino damals eigentlich nicht so sehr, da ich nicht einfach nur so eine schöne Türkin im Film sein wollte. Nach meinem Umzug nach Münster arbeitete ich sieben Jahre lang als Architektin, unter anderem auch mit Projekten in der Türkei. Mitte der neunziger Jahre gab ich meinen Beruf dann auf und wurde ganz Künstlerin.

E.B.: *Kannst du mir mehr zum Arkadaş Theater erzählen? Wie würdest du dieses Projekt beschreiben?*

N.K.: Das Theater ging aus einem Lehrerverein hervor. Wir spielten türkische Stücke auf Türkisch. Ich hörte aus verschiedenen Gründen auf. Zum einen gab es dort keinen hohen Anspruch. Und man konnte auch nicht viel dadurch gewinnen, dass alles auf Türkisch präsentiert wurde. Die guten Leute gingen stets nach einer Weile weg, zum Beispiel auch Meray Ülgen, der dann mit anderen zusammen das Wupper Theater gründete.

E.B.: *Und wie war das mit deiner eigenen Kabarettgruppe?*

N.K.: Während ich in Münster als Architektin arbeitete, dachte ich mir: Warum gründest du nicht eine eigene Frauenkabarettgruppe? Das geschah dann im Jahr 1991 mit den Bodenkosmetikerinnen. Bei unserer ersten Vorstellung waren wir acht Frauen, doch das war zu viel und so reduzierten wir die Zahl nach und nach auf fünf Frauen, darunter auch eine Deutsche, also eine Ausländerin unter uns Ausländern. Zu dieser Kerngruppe gehörte auch Serpil [Ari], mit der zusammen ich das Projekt jetzt ganz professionell neu aufleben lassen will. Damals machten wir das ja mehr als Hobby. Wir hatten alle unsere Berufe: Frauke und Serpil sind beispielsweise Psychologinnen und ich eben Architektin. 1995 hängte ich den Beruf dann aber an den Nagel und war danach die Einzige, die unter uns ganz als Künstlerin lebte.

E.B.: *Was hat dich zu diesem Schritt bewogen?*

N.K.: Ich fühlte, dass ich eine Entscheidung treffen musste. Beides zusammen ging einfach nicht mehr. Ich machte Regie, schrieb den Großteil der Texte. Und ich wollte mich dann einfach ganz auf den künstlerischen Bereich konzentrieren und als Künstlerin arbeiten. Das ging aber erst, nachdem ich meinen deutschen Pass bekommen hatte. Dann hatte ich sozusagen meine Freiheit und konnte solche Entscheidungen treffen.

E.B.: *Hattest du eigentlich jemals Schauspielunterricht?*

N.K.: Ich bin Autodidaktin. Ich habe mir alles in langjähriger Praxis an verschiedenen Theatern selbst beigebracht. Eine Schule bringt nicht viel, wenn du nicht ein gewisses Talent hast. Als Schauspieler braucht man vor allem eine starke Präsenz.

E.B.: *Wie ging das dann nach 1995 weiter?*

N.K.: Die Bodenkosmetikerinnen kamen groß raus, wir traten an Kleinkunsth Bühnen in ganz Deutschland auf. Das hätte zwar noch zehn Jahre so weitergehen können, doch wir stellten uns irgendwann die Frage: Entweder werden wir professionell

oder wir hören auf. Und wir entschieden uns dann Ende 1999 dafür, aufzuhören. Das war eine Entscheidung für den Beruf, denn vom Kabarett allein konnten wir nicht leben. Und doch war es für uns ein professionelles Hobby. Wir hatten fast keine Freizeit, kein Privatleben, keine anständigen Partnerschaften. Alle unsere Beziehungen sind nach einer Weile in die Brüche gegangen, wir waren alle beziehungsgestört. Wir wohnten in Nordrhein-Westfalen, wo es viele große Städte nah beieinander gibt. Wir gingen irgendwann dazu über, auch während der Woche Auftritte in Städten anzunehmen, die bis 200 Kilometer von Münster entfernt lagen. Und am Wochenende waren wir ganz weit unterwegs, von München bis Berlin und Lübeck. Wir hatten einen schönen Bulli und fuhren überall hin. Da gibt es wunderschöne Reiseerinnerungen, aber es war auch ein anstrengendes Leben. Vor allem im Frühling und im Herbst gab es immer besonders viele Auftritte.

E.B.: *Hattet ihr da viel Kontakt zu anderen türkisch-deutschen Künstlern?*

N.K.: Im Bereich Kabarett gab es damals nicht viel, außer uns nur das Knobi-Bonbon und die Frauen vom Arkadaş Theater.

E.B.: *Wie teiltet ihr untereinander die Arbeit auf?*

N.K.: Wir hatten keine Managerin, sondern machten alles selbst. Ich war für Regie zuständig und auch für den Text, der dann allerdings noch in der Gruppe bearbeitet wurde. Serpil machte die Organisation, kümmerte sich um die Verträge für die Auftritte. Frauke kümmerte sich um juristisch-rechtliche Dinge wie die Steuer. Narinc machte Kostüme und Maske. Und Günay war die künstlerische Leiterin, sie machte mit uns auch Atem- und Stimmübungen usw.

E.B.: *Ihr trenntet euch im Einvernehmen miteinander, richtig?*

N.K.: Ja, da gab es keinen Streit. Und wir haben auch alle den Wunsch, später zusammen Senioren-Kabarett zu machen. Sie freuen sich auch wahnsinnig, dass Serpil und ich das Projekt als Duo wieder auf die Bühne bringen wollen. Alle spielen mit dem Gedanken, irgendwann einmal nach Berlin zu kommen und wieder gemeinsam aufzutreten.

E.B.: *Was waren denn eure Grundthemen?*

N.K.: 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. Damals geschahen zum Teil auch sehr negative Dinge, zum Beispiel diese Mölln-Geschichte, Rostock und so weiter. Diese Zeiten erlebten wir auch und wurden sogar nach diesem Vorfall nach Rostock eingeladen. Wir überlegten uns, ob wir dort auftreten sollten, da wir auch Angst davor hatten. Wir fuhren dann doch hin und schleppten all unsere männlichen Bekannten mit uns, damit sie uns dort unterstützen sollten. Es gab dort Polizei und so weiter. Wie das Knobi-Bonbon waren wir sehr politisch-kritisch und gingen auch auf aktuelle Themen ein. Es war übrigens auch einer der Gründe, warum wir aufhörten, dass es gegen Ende der neunziger Jahre immer mehr unpolitische Comedy gab. Das wurde durch das Privatfernsehen populär, und die Veranstalter und das Publikum erwarteten dann auch so etwas. Wir hatten selbst kein Interesse am Fernsehen. Wir wollten unseren Inhalten treu bleiben. Auf diese Comedy-Schiene wollten wir nicht geraten. Und so nahm die Zahl unserer Auftritte etwas ab.

- E.B.: *Wie erklärst du dir deine damalige Abneigung zu Kino und Fernsehen? Du hast gerade mit großem Erfolg die Hauptrolle im Kinofilm »Anam« gespielt. Woher der Wandel?*
- N.K.: Als ich 1999 mit dem Kabarett aufhörte, wollte ich etwas ganz anderes machen. Und da kam »Anam« gerade recht. Und das war auch ein wahnsinnig schöner Film, die Figur war sehr interessant – als Frau, als Türkin, als Putzfrau. Also nahm ich an. Dadurch habe ich auch meine Liebe zum Film entdeckt. Ich habe gemerkt, dass ich jetzt die Reife habe, mit diesem Medium zu Recht zu kommen.
- E.B.: *Befürchtetest du damals, dich darin zu verlieren?*
- N.K.: Ja, jetzt habe ich ein gewisses Alter, ich habe Erfahrung und Stärke. Nichts kann mich mehr so leicht vom Stuhl hauen.
- E.B.: *Was sind denn die Gefahren, gegen die du dich jetzt besser gewappnet fühlst?*
- N.K.: Damals war ich jung, die Regisseure und Produzenten konnten mich hierhin oder dorthin schleppen. Ich hatte nicht den Mut, mich dagegen zur Wehr zu setzen oder zu sagen, dass mir etwas nicht gefiel. Heute kann ich nein sagen. Damals wurde auch nicht so viel über Türken gedreht. Das waren auch alles fixierte Rollen.
- E.B.: *Zum Beispiel eben Putzfrauen. Was ist der Unterschied zwischen den Darstellungen damals und der Putzfrau, die du in »Anam« spielst?*
- N.K.: *»Anam« hat viel mehr Facetten, zeigt verschiedene Perspektiven.*
- E.B.: *Wie war das mit »Yasemin« damals?*
- N.K.: Das war ein sehr schöner Film und er hat für viel Wirbel gesorgt. Man sieht ihn ja noch heute im Fernsehen. Das war einer der ersten Kinofilme über Türken. Und auch danach war lange Zeit nichts. Ich hatte gar keine Motivation, im Filmgeschäft weiterzumachen.
- E.B.: *Dein Wechsel kam also zur rechten Zeit. Seit etwa fünf Jahre blüht der türkisch-deutsche Film ja richtig auf.*
- N.K.: Ja, ich habe gemerkt, dass jetzt wirklich interessante Sachen gemacht werden.
- E.B.: *Tayfun Bademsoy hat vor einer Weile eine Agentur für ausländische Schauspieler gegründet. Er ist unter anderem ja auch dein Agent. Was hältst du von dem Projekt?*
- N.K.: Das ist eine Massenagentur. Es ist schwierig, 64 Schauspieler richtig zu betreuen und zu repräsentieren. Aber es liegt auch an den Angeboten. Man ist auch heute noch als Türke in einer bestimmten Schublade. Die Produzenten kommen selten auf die Idee, dir Rollen anzubieten, die nicht dem Klischee entsprechen.
- E.B.: *Tayfun sagte mir, dass er mit mir als Türke nichts anfangen könnte, da ich blond bin und man deshalb stets erst erklären müsste, dass ich ein Türke bin. Ich passe also nicht in die Schublade.*
- N.K.: Andererseits, wenn du in dieser Schublade steckst, kommst du auch nicht raus. Leider ist es in Deutschland immer noch keine Selbstverständlichkeit, dass Türken überall ganz normal auftreten. Und es gibt auch andere Probleme: Neulich hat mich Tayfun wegen einer Anfrage von einer kleinen Sendung angerufen. Da ging es um eine alleinerziehende Türkin. Ich wurde nicht genommen, da ich bereits einen Kinofilm gedreht habe und deshalb als Charakter zu stark für diese Rolle sei. Das kann also auch ein Nachteil sein. Ich blicke da nicht durch.
- E.B.: *Wie geht dein Weg nun weiter? Wartest du darauf, dass Tayfun etwas Interessantes für dich findet?*

N.K.: Nein, ich möchte das in nächster Zeit schon selbst angehen. Zum Beispiel möchte ich eine eigene Internetseite haben. Und dann natürlich vor allem die Kabarettgeschichte: selbst wieder auf die Bühne gehen, das spielen, was ich will. Das wird alles parallel laufen. Das Kabarett wird diesmal ganz professionell aufgezogen. Wir werden wohl wochenlang auf Tournee gehen und auch gut damit verdienen. Doch wenn dann interessante Filmangebote kommen, nehme ich die mit. Allerdings bis ich dann nicht darauf angewiesen, jede Rolle anzunehmen, da ich von dem Kabarett leben kann.

E.B.: *Und nebenher schreibst du auch Gedichtbände, Drehbücher und Hörspiele.*

N.K.: Und Kurzgeschichten auch, doch die habe ich noch nicht veröffentlicht. Es habe derzeit eine Menge Dinge herumliegen. Gestern habe ich einen Roman begonnen, doch gleich wieder damit aufgehört. Das würde jetzt zeitlich gar nicht gehen. Doch die Ideen sind da.

E.B.: *Wie sieht dein Leben aus, wenn du gerade nicht an einem aktuellen Projekt arbeitest?*

N.K.: Für Literatur habe ich eine Agentin, die für mich Lesungen organisiert. Doch ich bin ja neu hier in Berlin und muss erst noch Fuß fassen. In Nordrhein-Westfalen hatte mein Leben mehr Struktur, da hatte ich auch einen Regisseur vom WDR, der mit mir an Hörspielen arbeitete, Geschichten entwickelt und so weiter. Und dort hatte ich auch mehr Lesungen.

E.B.: *Warum bist du eigentlich umgezogen?*

N.K.: Zehn Jahren Münster waren einfach genug. Es war Zeit für etwas Neues. Und hier in Berlin ist künstlerisch schon mehr los.

E.B.: *Zum neuen Kabarett-Projekt. Könntest du das mal umreißen?*

N.K.: Nachdem sich unsere Gruppe aufgelöst hatte, moderierte ich eine Weile Kabarett-Veranstaltungen, entweder allein oder mit meiner Schwester Günay. Wir waren recht gefragt, doch Moderationskabarett ist sehr anstrengend, da du dich auf jeden Auftritt speziell vorbereiten musst, je nach dem Thema, um das es da geht, und den Personen, die auftreten. Man kann da nicht einfach mit einem fertigen Programm auftreten. Ich musste ständig neue Texte schreiben, das war viel Arbeit und das lohnte sich kaum. Aber jedenfalls habe ich nie richtig mit dem Kabarett aufgehört. Das schwirrte mir stets noch im Hinterkopf herum. Und dann kam ich nach Berlin, drehte Anam. Und Serpil und ich sprachen dann immer wieder über ein Kabarettprojekt. Sie war, gleich nachdem sich die Bodenkosmetikerinnen aufgelöst hatten, nach Berlin gezogen.

E.B.: *Und Serpil hat gerade jetzt auch ihren Job als Psychologin aufgegeben, um sich ganz dem Kabarett zu widmen. Hast du sie dazu angestiftet?*

N.K.: Sagen wir mal so: Sie hat mich nach Berlin geholt, und ich habe sie joblos gemacht. Wir merkten einfach, dass es nach den Bodenkosmetikerinnen nichts Vergleichbares mehr im Bereich Frauenkabarett gab. Als wir damals aufhörten, geschah das auch wegen der Comedy-Welle. Doch die Zeiten haben sich geändert, und Comedy ist nicht mehr so in. Jetzt ist politisches Kabarett wieder gefragt. Und die Art von Kabarett, die wir damals machten – niemand könnte das so gut wie wir machen.

E.B.: *Ihr wollt also in die Marktlücke hineinstoßen. Was genau plant ihr da?*

N.K.: Wir suchen zurzeit nach jemandem, der für uns das Projekt leitet. Wir brauchen Fördergelder, doch Berlin ist leider pleite. Im Notfall werden wir auch eigene Mit-

tel reinstecken, doch wir brauchen schon etwas Unterstützung, zumindest am Anfang, bis zur Premiere. Dann läuft das von allein. Wir brauchen auch einen guten Regisseur. Ich habe jahrelang selbst Regie geführt, doch dieses Mal möchte ich das nicht. Wir brauchen ein drittes Paar Augen. Wir haben mit Muhsin [Omurca] und Şinasi [Dikmen] darüber gesprochen, und sie gaben uns Ratschläge. Aber zunächst muss mal der Text fertig werden. Daran arbeiten Serpil und ich jetzt. Wir entwickeln das Programm zusammen, schreiben und spielen es. Sie stellt eine Deutsch-Türkin dar und ich eine Türken-Deutsche. Mein größter Wunsch ist es, das Deutschtum zu erlernen und eine gute Deutsche abzugeben. Serpil präsentiert die deutsche Seite und coacht mich dabei. Sie bringt mir die Unterschiede zwischen Türken und Deutschen bei. In der Hauptsache ist das, dass die Deutschen für alles immer ein Konzept haben und auch brauchen, während die Türken alles aus dem Bauch heraus leidenschaftlich und impulsiv machen. Das nennen wir »arabesk«. Die Türken sind arabesk. Im Laufe des Programms merkt Serpil allerdings, dass bei ihr die Leidenschaft fehlt. Mir wiederum fehlt das Konzept. Doch wir merken auch, dass wir eigentlich beides haben. Das macht ja auch den Reichtum der Deutsch-Türken aus, die hier leben. Und das hat durchaus auch bedrohliche Seiten, denn stell dir einmal das Gewaltpotential der Türken vor, wenn sie zu ihrer Leidenschaft noch ein Konzept hätten. Eine tickende Zeitbombe, oder? Und genau das ist Serpil für mich. Serpil merkt auch, dass sie Identitätsprobleme hat; sie hat eben auch diese türkische Seite und ist Lesbe und so weiter. Und das ist alles Teil des Stücks. Da muss man sehen, wie man aus den verschiedenen Kulturen und Identitäten das Beste macht. Die Perspektiven sind wichtig: Es macht einen Unterschied, ob man eine Deutsch-Türkin ist, hier geboren und aufgewachsen, oder erst später nach Deutschland kam. Das sind verschiedene Problematiken. Wir führen in unserem Stück eine Art soziale Analyse dieser Unterschiede durch, natürlich anhand sehr vieler komischer und sarkastischer Beispiele. Und dann sagen wir: Diese Unterschiede sind da, weil wir uns gegenseitig nicht kennen. Und wenn man sich nicht kennt, hat man Angst und Vorurteile, dann sieht man den anderen als Bedrohung.

E.B.: *Was sind deine Intentionen, wenn du Kabarett spielst? Tust du das, um aufzuklären?*

N.K.: Genau, ich habe etwas zu sagen, und Serpil auch. In diesem Land hat man ja kaum eine Möglichkeit, gehört zu werden. Entweder bist du ein Politiker, oder aber 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.

E.B.: *Ihr arbeitet mit einem festen Text. Wie sehr geht ihr dabei auch direkt auf das Publikum ein? Das ist ja im Kabarett auch zentral, oder nicht?*

N.K.: Ein bisschen Kontakt wollen wir schon zum Publikum haben. Diesmal sollen da mehr solche Elemente im Stück sein. Mit der ersten Gruppe hatten wir viele Sketche. Ich war da die Einzige, die stand-up-mäßig mit dem Publikum interagierte. Ich mag es allerdings nicht, wenn man sich jemanden aus dem Publikum auswählt

und sich dann über ihn lustig macht. Auf Kosten anderer will ich keinen Humor machen.

E.B.: *Auf wessen Kosten wird denn dann gelacht?*

N.K.: Auf unsere eigenen Kosten. Natürlich treten wir ans Publikum heran. Wir hatten da zum Beispiel eine Anfangsszene, wo wir die Frauen im Publikum fragten, wie es ihnen denn gelungen sei, ihre Männer in das Frauenkabarett zu schleppen, welche Druckmittel sie da benutzt hätten, um ihre Männer für Kultur zu interessieren. Wir spielen dann nach, wie das passiert sein könnte. Die Frauen müssen so etwas gesagt haben wie: »Das sind doch Orientalinnen, die machen bestimmt Bauchtanz!« Und auf diese Weise hat das geklappt. So gehen wir ans Publikum heran.

E.B.: *Für die Rollen, die ihr auf der Bühne darstellt, könnt ihr natürlich toll aus eigenen Erfahrungen schöpfen.*

N.K.: Richtig. Serpil versteht sich in ihrer Rolle als Deutsche. Aber im Alltag kennzeichnet sie ihr Aussehen als Türkin, und sie wird manchmal auch so behandelt. Gut, sie braucht sich das nicht gefallen lassen, aber das passiert trotzdem. Ich bin auch eine Kanakin. Nachdem ich Anam gedreht hatte, gingen wir als Stars zu verschiedenen Festivals, zum Beispiel auch nach Tokio. Als ich zurückkam, besuchte ich in Münster dann eine Boutique. Der Typ dort verfolgte mich durch den ganzen Laden, da er dachte, ich wäre eine Zigeunerin, eine Diebin. Egal, was ich berührte, er nahm das sofort weg. Als ich ihn fragte, warum er das tue und ob ich gehen solle, meinte er: »Ja, gehen Sie! Auf Nimmerwiedersehen!« Ich meinte, er solle doch einen Zettel »Ausländer unerwünscht!« an seine Tür hängen. »Dann haben Sie Ihre Ruhe, und ich habe meine Ruhe! Sie Schwein!« Egal, was du in dieser Gesellschaft leistest, in diesem Moment bist du nur eine Kanakin, eine Putzfrau, eine Türkin. Und das ändert sich nicht. In anderen Ländern sammelst du da viel mehr positive Erfahrungen als in Deutschland. Hier redet man immer von Integration, das heißt, die Ausländer sollen sich anpassen. Also, jemanden, der so angepasst ist wie ich, gibt es ja gar nicht. Ich bin doch da die Obergrenze: Ich kann deutsch, bin im künstlerischen Bereich tätig, habe deutsche Freunde, lebe wie eine Deutsche, habe sogar einen deutschen Pass. Was wollen die denn noch? Trotzdem werde ich in solchen Situationen diskriminiert. Es gibt da auch so eine ganz subtile Ausländerfeindlichkeit und Unfreundlichkeit, die du immer noch spürst. Noch ein Beispiel: Wir hatten einen Auftritt und rauchten hinter der Bühne. Da kam der Hausmeister und sagte ganz unfreundlich: »Nicht einmal die deutschen Putzfrauen rauchen hier!« Er hat nicht einmal kapiert, dass wir die Schauspielerinnen waren, gleich auf die Bühne gehen und vor ausverkauftem Haus spielen würden.

E.B.: *Eine blöde Frage: Warum bist du eigentlich hier, beziehungsweise immer noch hier?*

N.K.: Ich bin in jungen Jahren hierhergekommen, war sehr idealistisch, wollte studieren und so weiter. Ich ließ meine Vergangenheit in der Türkei und entschied mich für das Ausland. Warum das Deutschland war, darüber könnte man diskutieren, doch jedenfalls bin ich jetzt hier, habe hier zwanzig Jahre meines Lebens investiert und möchte davon auch profitieren.

E.B.: *Wann kam der sprachliche Übergang vom Türkischen zum Deutschen zustande?*

N.K.: Eigentlich von Anfang an, denn ich studierte ja an der Universität und war ständig mit Deutschen zusammen. Ich hatte keine zwei Leben, ein türkisches und ein deutsches.

E.B.: *Und künstlerisch? Du spieltest doch zunächst türkisches Theater am Arkadaş Theater.*

N.K.: Ja, das begann schon mit türkischem Theater. Doch dann habe ich auch bald deutsches Theater in Köln gespielt.

E.B.: *Und als Schriftstellerin? In welcher Sprache schreibst du da?*

N.K.: Gedichte schreibe ich auf Türkisch. Kurzgeschichten auf Türkisch und auf Deutsch, je nachdem, wie ich da denke. Kabarett schreibe ich immer auf Deutsch. Und Hörspiele auch.

E.B.: *Wie steht es eigentlich mit Kontakten zu anderen türkischen Künstlern? Emine Sevgi Özdamar kennst du, sie hat uns ja auch miteinander bekannt gemacht.*

N.K.: Ja, wir kennen uns, seit ich damals in »Yasemin« ihre Tochter spielte. Danach haben wir uns lange Zeit nicht mehr gesehen. Erst wieder, als ich nach Berlin gezogen war. Ich traf sie an der Oranienstraße und sagte zu ihr, sie wäre jetzt Oma. Sie wunderte sich und ich erklärte ihr, dass ich, ihre Tochter aus Yasemin, jetzt in »Anam« selbst eine Mutter gespielt hätte. Als wir damals den Film zusammen drehten, war Sevgi noch keine Schriftstellerin.

E.B.: *Und andere Künstler? Du erwähntest vorhin Meray Ülgen.*

N.K.: Natürlich kennen wir uns. Er war ja damals auch beim Arkadaş Theater und hat da auch beim Putzfrauenkabarett Regie geführt. Er ist klasse, er war auch überall dabei, an allen möglichen Projekten beteiligt. Aber letztlich hat er auch nicht das geschafft, was er sich vorgenommen hatte. Künstler haben oft ein Problem damit, sich selbst gut zu organisieren. Eigentlich sollte jemand wie Meray das Arkadaş Theater oder das Tiyatrom leiten, doch die guten Leute können oft nicht diese organisatorischen Sachen leisten.

Das ist übrigens ein generelles 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. Die Alten werden irgendwann aussterben. Der Generationenwechsel steht an.

E.B.: *Ich danke dir für das Gespräch, Nursel.*

9. »Irgendwie war ich immer am Kämpfen« Necati Şahin, Köln, 13. Februar 2003

Necati Şahin ist Leiter des Arkadaş Theaters in Köln.

E.B.: *Beginnen wir mit deinem biografischen Hintergrund. Was machtest du in der Türkei, wie kamst du nach Deutschland und vor allem: Wie kamst du zum Theater?*

N.Ş.: Ich komme gewissermaßen vom Straßentheater. Man sagt ja, die besten Fußballer kämen von der Straße. Ich wurde nicht als Theatermann ausgebildet, das heißt, ich komme nicht aus dem akademischen Bereich, sondern eben aus dem praktischen Bereich des Theaters. Seit meiner Kindheit verspürte ich den inneren

Drang, mich auf der Bühne darzustellen. Bereits während meiner Schulzeit, in der Internatsschule, spielte ich ab und zu in einer Theaterarbeitsgruppe kleinere Rollen. Ich besuchte Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre Lehrerschulungen und wurde mit 17 Jahren Lehrer. Nachdem ich in der Türkei ein Jahr als Lehrer gearbeitet hatte, kam ich im Dezember 1973 nach Deutschland und begann hier, an einer deutschen Schule mit türkischen Kindern zu arbeiten. Und da gründete ich unter anderem ganz spontan eine Theatergruppe: Folklore, Gesang und so weiter. Ich war damals eigentlich selbst noch ein Kind.

In den siebziger Jahren studierte ich an der Universität Köln Soziologie und Pädagogik. Und gleichzeitig wurde ich gegen 1980 zum Vorsitzenden des türkischen Lehrervereins in Köln ernannt. Das war ein sehr aktiver Verein, eigentlich der einzige Verein dieser Art, der auf einer intellektuellen Basis in Deutschland tätig war. Wir kümmerten uns um die Erziehung der sogenannten »ausländischen« Kinder, der türkischen Kinder. Ich bemerkte, dass von deutscher Seite weder deren Erziehung noch die türkische Kultur im Allgemeinen wirklich ernst genommen wurde. Das war nur so eine Art Alibikultur: ein bisschen Folklore, ein bisschen Bauchtanz, ein bisschen Kebab und so weiter. Das waren in den siebziger und frühen achtziger Jahren die Themen der türkischen Kultur in Deutschland. Diese Alibifunktion störte mich sehr. Um das zu ändern, gab ich ab 1982 eine türkisch-deutsche Zeitschrift heraus, die ich Arkadaş nannte. Auch darin ging es um die Erziehung der türkischen Kinder. Einige Jahre später wollte ich dann, ebenfalls im Rahmen des türkischen Lehrervereins, ein Theater gründen. Allerdings dachte ich zuerst nicht daran, dies selbst zu tun, sondern beauftragte einige Leute damit, die etwas vom Theater verstanden. Doch es gelang ihnen nicht. Daraufhin nahm ich die Sache selbst in die Hand und kontaktierte Meray Ülgen, einen Theatermann aus Berlin. Er war sehr kooperativ und erklärte sich sofort bereit, nach Köln zu kommen, um dieses Projekt mit mir zu verwirklichen. Im Mai 1986 hatten wir die erste Aufführung am neu gegründeten Arkadaş Theater mit dem Stück »Ein Schiff namens Demokratie«. Die Vorbereitungen zu dem Projekt hatten allerdings schon 1984 begonnen, und Meray Ülgen kam 1985 nach Köln. Am Anfang war mein Ziel, ein Theater mit türkischen Motiven und Schauspielern aus Köln zu machen. Die Schauspieler sollten eine Abteilung eröffnen, doch meine Initiative war letztlich erfolglos. Man begrüßte sie zwar, doch es gab wie immer kein Geld dafür. Dann verwirklichte ich das Projekt eben ohne Geld. Und plötzlich bemerkte man, dass dies eine Marktlücke war, dass wir sehr gefragt waren auf Tourneen. Das war eigentlich gar nicht unser Ziel gewesen. Doch dann brachten wir im gleichen Jahr sofort noch ein Stück heraus, danach Kinderstücke. Und es lief!

E.B.: *Wurdet ihr dann überhaupt finanziell gefördert?*

N.Ş.: Wir bekamen projektweise Gelder, später auch von dem Kultusministerium Nordrhein-Westfalen, doch überwiegend hat das Theater sich selbst finanziert, von den Einnahmen aus den Tourneen. Letztlich war das alles unsere Arbeit. Damals waren die meisten auch nicht hauptamtlich Theatermacher, sondern überwiegend Lehrer. Wir hatten einen Beruf und haben nebenher unsere gesamte Freizeit geopfert – und einen Teil unseres Geldes. Bis vor vier, fünf Jahren waren wir ausschließlich ein Tournetheater. Wir waren überall unterwegs, bis nach Australien

und in die Sowjetunion. Aber alle hatten ihre Berufe, von denen sie leben konnten. Bei mir war das genauso. Nach einigen Jahren kam ich jedoch an einen Punkt, wo ich mich entscheiden musste. Als Hobby konnte ich das nicht länger machen, dafür war es zu aufwendig. Doch ich wollte das Projekt auch nicht aufgeben. Das war ja mein Werk, alle Beziehungen liefen über mich. Und es machte auch großen Spaß. Also beschloss ich, als Lehrer zu kündigen und Theater zu meinem Beruf zu machen. Das war natürlich keine einfache Entscheidung, doch ich ging diesen Weg. Und seitdem... nun, es macht mir immer noch Spaß, doch finanziell geht es mal auf und mal ab. Und so geht es jetzt ja bald schon 20 Jahre lang.

Wir sind das einzige Privattheater dieser Art in Europa, das ohne regelmäßige Förderung von Seiten der Stadt oder des Staates so lange überlebt hat. Die Förderungen, die wir erhielten, waren nie sicher. Auch dieses Jahr wissen wir nicht, ob wir welche erhalten werden. Doch wir haben es bisher geschafft, am Leben zu bleiben. Dass wir ein privates Theater ohne feste Förderung sind, das ist der größte Unterschied zwischen uns und dem Tiyatrom. Das Tiyatrom war zunächst unter dem Dach der Volkshochschule untergebracht. Und wegen des Sonderstatus von Berlin hat es eine Menge Gelder von der Stadt bekommen. Zwar haben wir auch einen Trägerverein, doch der hat einen privaten Charakter. Jede finanzielle Unterstützung ist zwar willkommen, aber wir sind völlig frei und unabhängig. Wir entscheiden selbst, was wir spielen wollen.

Und dann gab es in Berlin auch den Versuch mit der Schaubühne, der aber scheiterte. Das erwies sich für uns später als großes Hindernis, denn immer 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? Einerseits hatte man dort zwar gesehen, dass die Türken Theater machen konnten, doch mit so vielen Stars aus der Türkei, die die soziale Situation in Deutschland nicht kannten, ging das Ganze unter. Und das war für uns von Nachteil.

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. Und eine Kultur kann nicht besser oder schlechter als eine andere Kultur sein. Eine Kultur ist nur anders als eine andere Kultur. Hinter unserer Kultur stehen andere Motive und Traditionen, die man in Deutschland nicht bemerkt oder nicht bemerken will.

E.B.: *Das willst du aufzeigen und verstehst dich in diesem Sinne also als Kulturrepräsentant.*

N.Ş.: Ja, das sind genau die Hintergründe, die mich zu dieser soziokulturellen Arbeit bewegen haben. Wir leben in diesem Land, wir lernen von diesem Land vieles und... nun gut, meine deutschen Kollegen, Lehrer, Theatermacher und so weiter können besser Deutsch als ich. Doch ihre Muttersprache besser sprechen zu können als ich eine Fremdsprache bedeutet nicht, dass sie in allen Punkten besser sind als ich. Und das war immer meine Motivation. Und wir begannen dann, Stücke zu spielen, auch unter nationaler Sicht, indem wir soziokulturelle Arbeit verrichteten, auch zum Beispiel türkische Musik schreiben ließen. Wir wollten in allen

Bereichen die Kultur der »Gastarbeiter« repräsentieren. Seit wir 1997 dieses Haus übernommen haben, versuchen wir allerdings, unser Theater zu einem internationalen Theater auszubauen, zu einer Bühne der verschiedenen Kulturen. Damit haben wir uns von türkisch-deutschem Theater zu einem multikulturellen Theater weiterentwickelt.

E.B.: *Aber weiterhin mit Fokus auf türkischem Theater, oder?*

N.Ş.: Natürlich. Wir spielen auf Türkisch, auf Deutsch, auf Türkisch-Deutsch, auf Kurdisch, auf Kurdisch-Deutsch, auf Persisch. Und wir stellen unser Haus freien Theatergruppen zur Verfügung. Wir sind damit in Deutschland auch Gastgeber für deutsche Gruppen geworden. Es gibt Gruppen, mit denen wir regelmäßig zusammenarbeiten und die auch hier proben.

E.B.: *Was hat sich für euch geändert, nachdem aus dem Tourneetheater ein Theater mit fester Bühne geworden war?*

N.Ş.: Dieses Haus ist natürlich eine finanzielle Belastung für uns. Ich habe mich oft gefragt, ob es ein kluger Schritt war, dieses Haus zu übernehmen, denn unsere Arbeit wurde damit schwieriger, die Ausgaben höher. Alles, was wir in den Tournen eingenommen hatten, haben wir in dieses Haus gesteckt. Vieles hat sich geändert, nicht zuletzt auch die Situation in Deutschland. Die Tournen sind weniger geworden, die Kulturämter ärmer, Kulturhäuser wurden geschlossen. Nach der Wiedervereinigung wurde das Geld knapp und gerade im Bereich Kultur wurde viel gestrichen.

E.B.: *Wie sieht es dann für die Zukunft aus? Ist sie einigermaßen gesichert oder sieht es bei dieser wirtschaftlichen Situation ehr schlecht aus?*

N.Ş.: Die Zukunft war nie sicher. 20 Jahre lang sagten wir jedes Jahr: »Ah, wieder ein Jahr geschafft!« Nur habe ich bemerkt, dass wir, das heißt diejenigen, die das Theater über die Jahre am Leben erhalten haben, müde geworden sind.

E.B.: *Als ich versuchte, dich zu kontaktieren, bemerkte ich, dass du die meiste Zeit in der Türkei verbringst. Wie geht das, wenn du als Leiter dieses Theaters gar nicht hier bist?*

N.Ş.: Nun, das ist einfach erklärt: Die Kraft, die ich hier aufwende, versuche ich dort zu sammeln. Vor zwei Jahren begann ich in der Türkei im Auftrag der Alleviten-Gemeinde ein Projekt. Ich habe im vergangenen Oktober in der Türkei 2.500 Leute gleichzeitig auf eine Bühne gebracht, auch Balama-Spieler, Tänzer und so weiter. Deshalb war ich in der letzten Zeit überwiegend in der Türkei. Und das hat mir sehr gutgetan. Es gibt ein türkisches Sprichwort: Der Stein ist in seinem Ort schwerer. Und das habe ich nun selbst bemerkt. Ich plane ja seit 20 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. Und als ich dieses eine Projekt in der Türkei verwirklichte, bemerkte ich, welche Resonanz ich dort bekam: 14 Stunden lang war ich in türkischen Fernsehprogrammen in den Nachrichtensendungen. Alle interessierten sich für das Projekt. Und das war auch die größte Veranstaltung in der Welt, wir wurden in die Rekordbücher aufgenommen. Dagegen hier in Deutschland, da bekommen wir gerade einmal ein paar Zeilen. Und das ist ärgerlich. So hat mir die Zeit in der Türkei viel Kraft gegeben.

E.B.: *Das scheint dich sehr zu motivieren. Planst du dann weitere Projekte in der Türkei?*

N.Ş.: Ich plane eigentlich nicht weit voraus. Ich bin ein sehr spontaner Mensch. Was kommt, kommt. Aber ich merke, dass ich das, was ich in Deutschland machen konnte, bereits gemacht habe. Ich denke jetzt mehr in internationalen Maßstäben. Wenn ich in der Türkei bin, habe ich mehr Möglichkeiten, international zu arbeiten. Wenn jemand zum Beispiel in Frankreich ein Projekt mit der Türkei macht, dann kommt er nicht zu mir nach Köln, sondern geht natürlich in die Türkei. Und so merke ich, dass ich wohl in der nächsten Zeit überwiegend in der Türkei arbeiten werde. Das ist eine Tendenz, die ich an mir bemerkt habe und wegen der ich auch dieses Projekt in der Türkei begonnen habe. Ende Januar haben wir die Pläne gemacht: türkische Stücke als Koproduktionen, vorbereitet in der Türkei. Das bedeutet: Ich bereite mit der Universität Ankara Produktionen vor und bringe sie dann hierher. Zuletzt haben wir dort das Stück »Taziye« von Murathan Mungan als Arkadaş Theater vorbereitet und dann hier zur Premiere gebracht. Und morgen fliege ich wieder nach Ankara zurück, wo das Stück auch aufgeführt wird. Außerdem leitet mein iranischer Kollege Ali Jalaly zur Zeit dieses Theater zusammen mit mir. Ali arbeitet an ähnlichen Projekten mit dem Iran. Das Arkadaş Theater macht jetzt also Koproduktionen mit dem Iran und der Türkei, auch mit Griechenland. Das sind zwar bisher nur Tendenzen, doch das könnte für mich eine neue Herausforderung sein.

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. Vielleicht sollte ich das hier nicht so sagen, doch ich merke, dass ich, wenn ich immer nur kämpfe, alle Kraft verliere. Deshalb habe ich in meinem Kopf und in meinem Herzen mit dieser Phase abgeschlossen. 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. Mein Name ist zwar weiterhin mit dem Arkadaş Theater verbunden, doch ich kümmerge mich nur noch recht wenig darum. Und meine Kollegen schaffen das. Ich denke, es ist auch gut, dass sie jetzt diese Möglichkeit haben.

E.B.: *Noch einmal zu diesem festen Haus: Siehst du es nun eher als Vorteil oder Belastung?*

N.Ş.: Wenn ich noch einmal ein Theaterensemble gründen würde, würde das nie mehr im Rahmen eines festen Hauses geschehen. Als Tournee-Theater arbeitest du zu bestimmten Zeiten und nimmst dann auch Geld ein. Zu anderen Zeiten bist du nicht unterwegs und hast dann auch keine Ausgaben. Doch wenn man ein festes Haus besitzt, dann gibt es Fixkosten, selbst wenn man nichts macht. Jeden Monat zahlen wir hier 6.000 bis 7.000 Euro. Und ich habe gemerkt, dass ein Haus zu leiten nicht meine Stärke ist. Manchmal vergesse ich darüber, dass ich Künstler bin, da ich um Gelder und um Aufführungen kämpfen muss – und das kostet Energie. Ich bin viel mehr ein Initiator: Ich kann ein Haus gründen, alles planen und vorbereiten. Aber dieses Haus auch zu leiten, das liegt mir nicht so sehr. Ich kann keine Institution leiten. Ich kann eine Gruppe leiten. Ich kann ein Projekt entwickeln. Bei mir muss immer eine Herausforderung dabei sein und kreative Arbeit. Aber diese ganze bürokratische Alltagsarbeit macht mich kaputt.

E.B.: *Du hast vorhin die Reaktion türkischer und deutscher Medien auf dein Projekt in der Türkei erwähnt. Könntest du genauer erläutern, wie die deutschen Medien über die Jahre hinweg eure Arbeit hier rezipiert haben?*

N.Ş.: 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 so lange okay bist, wie du ein lieber Ausländer bist. Sobald du aber als Ausländer die deutsche Kultur-Arena betrittst, gibt es Spannungen und Neid. Das war eine bittere Erfahrung für mich. Wir mussten lernen, mit solchen Dingen umzugehen. Und natürlich haben wir auch Probleme mit den Zuschauerzahlen. Das deutsche Publikum fragt sich, ob es zu den deutschsprachigen Stücken eines türkischen Theaters gehen soll. Da gibt es Berührungängste. Als wir das Haus gründeten, riet man uns, für das Haus einen anderen Namen als Arkadaş zu wählen. Und vielleicht wäre das vorteilhaft gewesen, doch das sah ich nicht als meine Mission an. Ich wollte mit diesem Namen etwas erreichen. Doch darüber nachgedacht habe ich schon.

E.B.: *Wie setzt sich denn euer Publikum zusammen?*

N.Ş.: Wenn wir auf Türkisch spielen, haben wir ein türkisches Stammpublikum. Ansonsten ist es ein gemischtes Publikum. Wir spielen ja immer mehr auf Deutsch.

E.B.: *Eine Frage zum Putzfrauenkabarett, das Teil des Arkadaş Theaters ist: Wie kam es zu diesem Projekt?*

N.Ş.: Die Industrie- und Handelskammer hat eine Abteilung »Beratungsstelle für ausländische Nachwuchskräfte«. 1990 wandten sie sich an mich und fragten, ob wir bestimmte Themen in Form von kurzen Sketchen bearbeiten könnten, zum Beispiel die Schwierigkeiten ausländischer Jugendlicher am Arbeitsamt und so weiter. Ich hielt das für eine gute Idee und sagte zu. So schrieben wir Szenen über soziale Themen und viele davon hatten mit Putzfrauen zu tun. Nach dem Projekt kam mir dann spontan die Idee, das als Putzfrauenkabarett weiterzuführen. Doch dazu brauchte ich jemanden, der Kabaretttexte schreiben konnte. Ich traf Rainer Hannemann, der auch ein Freund von Şinasi Dikmen ist, und fragte ihn, ob er vielleicht solche Text für uns schreiben könnte. Er meinte, er könne zwar Kabarett schreiben, doch kenne er sich mit unserer Thematik nicht aus. Also haben wir selbst mit den Frauen, die in dem Kabarett spielen sollten, Themen gesammelt, und Hannemann hat alles in Kabarettsprache übertragen. So entstand das Putzfrauenkabarett und wurde ein riesiger Erfolg. Auch die Presse berichtete viel darüber. Das hat uns natürlich auch finanziell geholfen. Und ebenso die Kinderstücke, die ich zum größten Teil selbst schrieb, konnten wir gut verkaufen. Davon lebten wir. 1996 beispielsweise hatten wir beinahe 250.000 Mark Einnahmen von Tourneen, nur mit eigenen Stücken.

E.B.: *Kannst du etwas zu deinen eigenen Stücken sagen?*

N.Ş.: Manchmal nehmen wir türkische Stücke und inszenieren sie auf deutsch-türkisch, beziehungsweise wir versuchen, sie mit anderen Mitteln der Inszenierung einem gemischten Publikum näher zu bringen. 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. Und es gibt eben, wie gesagt, immer auch türkische Lieder oder Textpassagen, denn dann sind die Rollen plötzlich vertauscht: Deutsche Kinder fragen ihre türkischen Kameraden, was da los ist und was gesagt wird. Das ist einer der praktischen Hintergründe, warum ich die Stücke zweisprachig schreibe. Und das kam immer gut an.

E.B.: *Necati, ich danke dir für dieses Gespräch.*

10. »Natürlich hat die Türkei eine große Theatertradition« Yüksel Pazarkaya, Köln, 13. Februar 2003

Yüksel Pazarkaya ist Schriftsteller, Übersetzer und Theatermacher.

E.B.: *Herr Pazarkaya, obwohl man Sie hauptsächlich als Dichter und Übersetzer kennt, haben Sie auch Dramen geschrieben und viel zur Entwicklung des türkischen Theaters in Deutschland beigetragen. Könnten Sie mir davon erzählen?*

Y.P.: Ich habe eine ganze Reihe von Dramen verfasst. Eines davon wird gerade in Mönchengladbach aufgeführt. Es wurde dort letztes Jahr inszeniert und ist nun hier und da an verschiedenen Bühnen zu sehen. Vor kurzem war es auch hier in Köln an der Universität. Ich schrieb das Stück auf Türkisch, der Anlass war 40 Jahre türkische Migration nach Deutschland. Es ist ein Zwei-Personen-Stück und heißt »40 Jahre – Leicht gesagt«. Die beiden Charaktere haben 40 Jahre lang in Deutschland gearbeitet und blicken jetzt zurück. Und ein weiteres meiner Stücke, »Mediha«, ist in der Zeitschrift *Dergi* abgedruckt, allerdings nur in einer sehr rasch angefertigten Rohübersetzung.

E.B.: *Wann schrieben Sie dieses Stück?*

Y.P.: Die Uraufführung fand 1988 in Ankara statt, im folgenden Jahr ging das Stück auf Tournee. Und 1992/1993 führte das Staatstheater Istanbul ein weiteres meiner Stücke auf. Es trägt den Titel »Die neuen Leiden des Ferhat« und setzt sich mit dem Thema Ausländerfeindlichkeit in Deutschland auseinander.

E.B.: *Schreiben Sie Ihre Stücke generell immer auf Türkisch?*

Y.P.: Meistens. Mein erstes in Deutschland gespieltes Stück allerdings verfasste ich auf Deutsch. Sein Titel ist »Ohne Bahnhof«, es wurde am 9. Mai 1968 im Theater der Altstadt uraufgeführt. 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.

E.B.: *Gibt es weitere Stücke, die Sie auf Deutsch verfassten?*

Y.P.: In den achtziger Jahren schrieb ich ein Karagöz-Stück auf Deutsch. Es wurde vom Süddeutschen Rundfunk 100 Minuten lang gesendet, in der Rubrik »Zeit zum Zuhören«. Das Thema des Stückes ist das Karagöz-Theater und seine Figuren selbst. Die Charaktere reflektieren über sich, ihre Geschichte und die Dramaturgie der Stücke. Das Stück hat also zwei Ebenen, eine Spielebene und eine Reflexionsebene.

E.B.: *Und neben diesen Stücken machten sie auch selbst aktiv Theater.*

Y.P.: Ich bin überhaupt derjenige, der mit dem türkischen Theater in Deutschland begonnen hat. Schon in den sechziger Jahren verfasste ich zahlreiche Artikel zu dem Thema für die Stuttgarter Zeitung, die Stuttgarter Nachrichten und die Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1961 war ich einer der Mitbegründer der Studiobühne der Universität in Stuttgart und leitete diese Gruppe zwischen 1963 und 1969 selbst. 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. Das Projekt war Teil des Studiums Generale der Universität Stuttgart, die damals noch Technische Hochschule Stuttgart hieß. Wir hatten dort ein festes deutsches Ensemble. Jedes Semester erschien ein Programm. Mit den Stücken gingen wir zu den Festivals nach Erlangen und auch nach Istanbul. Zum Teil spielte ich selbst mit. Und parallel dazu inszenierte ich auch Stücke mit deutschen Amateur-Ensembles, zum Beispiel in Schwäbisch-Hall. Ich war übrigens auch der Erste, der nach dem Krieg in Princeton an der germanistischen Abteilung der Universität mit den Germanistikstudenten ein Stück in deutscher Sprache inszenierte. Das war »Die Kleinbürgerhochzeit« von Bertolt Brecht im Jahr 1989. Damals war ich dort ein Semester lang Gastprofessor.

E.B.: *Haben Sie auch mit türkischen Schauspielern zusammengearbeitet?*

Y.P.: 1965 gründete ich in Stuttgart das erste türkische Amateurtheater in Deutschland mit türkischen Studenten und Arbeitern. Die Gruppe hatte keinen richtigen Namen, sondern hieß einfach »Türkische Theatergruppe«. Gemeinsam führten wir in der näheren Umgebung von Stuttgart jahrelang türkische Stücke in türkischer Sprache für hier lebende Türken auf.

E.B.: *Die Anfänge des türkischen Theaters in Deutschland liegen demnach weiter zurück, als ich annahm. Das begann nicht erst Mitte der siebziger Jahre, wie ich bisher dachte.*

Y.P.: Ich kann Ihnen das anhand einer kurzen Arbeit, die 1983 an der Universität Hamburg erschien, verdeutlichen. Sie heißt »Ausländertheater in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin«, und da steht als kleiner Hinweis bei türkischen Theatergruppen: »In Stuttgart wurde 1965 die erste türkische Theatergruppe von dem Schriftsteller, Übersetzer und Journalisten Yüksel Pazarkaya gegründet, die immerhin bis 1968 bestand.«

E.B.: *Warum endete das Projekt?*

Y.P.: Ich gab es auf und machte in den siebziger Jahren kein praktisches Theater mehr, sondern hielt Seminare und Vorträge zum Thema. Dazu schrieb ich forciert ei-

gene Stücke und auch meine Doktorarbeit über das Theater. Inzwischen schreibe ich seit Jahren ausschließlich eigene Stücke. Meine letzte theoretische Arbeit zum Thema Theater war ein Referat über das Musiktheater bei Goethe im Rahmen eines Musiktheatersymposiums der Universität Frankfurt, aber das liegt aber auch schon zehn Jahre zurück.

E.B.: *Nachdem Sie sich vom praktischen Theater zurückgezogen hatten, verfolgten Sie da die türkische Theaterszene in Deutschland weiter?*

Y.P.: Natürlich behielt ich das im Auge. Zeitweilig gab es überall in Westdeutschland kleinere Theater, zum Beispiel in Köln, Nürnberg, Ulm oder Berlin. Und dann arbeitete auch das Theater an der Ruhr in Mühlheim einige Jahre lang mit dem türkischen Staatstheater Ankara zusammen. Da gab es nicht nur Gastspiele, sondern der Intendant Roberto Ciulli veranstaltete auch gemeinsame zweisprachige Inszenierungen zum Beispiel von Brecht oder auch das Lorca-Projekt. Leider wurde die Zusammenarbeit eingestellt, da das Staatstheater in Ankara ausstieg. Ansonsten gibt es drei feste türkische Ensembles in Deutschland: das Tiyatrom in Berlin, das Arkadaş Theater in Köln und in den letzten Jahren das Theater Ulüm in Ulm. Nur diese drei, alle anderen Gruppen hielten sich nicht lange. Es gab auch jahrelang Mehmet Fıstıks Pantomime-Theater im Kölner Atelier-Theater, doch vor einiger Zeit gab auch er es auf. Von Bestand sind dagegen die türkischen Kabarett-Theater, beispielsweise das Kabarett Änderungsschneiderei von Şinasi Dikmen mit fester Bühne in Frankfurt. Vorher machte er das Kabarett Knobi-Bonbon mit seinem damaligen Kollegen Muhsin Omurca, der jetzt ohne feste Spielstätte Solo-Kabarett spielt. Übrigens hat das Arkadaş auch eine Kabarettgruppe, das Putzfrauen-Kabarett. Sie spielen wie Dikmen und Omurca in deutscher Sprache.

E.B.: *Wenn Sie das türkische Theater in Deutschland überblicken, können Sie bestimmte Entwicklungen ausmachen?*

Y.P.: Nein, bestimmte Entwicklungen kann ich keine ausmachen. Gespielt wird wohl, was sich gerade für die Bedingungen des jeweiligen Ensembles anbietet, sowohl vom Personal her als auch inhaltlich. Und wie gesagt, bis auf wenige Ausnahmen kamen und gingen diese Gruppen. Davon leben kann man als Schauspieler nicht. Nicht einmal bei den festen Ensembles wie dem Arkadaş Theater – bis auf deren Leiter vielleicht, der übrigens gar nicht vom Theater kommt, sondern es erst hier in Deutschland für sich entdeckte. Das ist vielleicht auch zum Teil der Grund, warum das türkische Theater hier keine festen Wurzeln geschlagen hat. Es fehlt an einer professionellen Basis in der Leitung, und im künstlerischen Bereich natürlich auch. Und dann scheitert es häufig auch an der Zusammenarbeit. Um die Sache auf den Punkt zu bringen: Ich lebe nun seit 17 Jahren in Köln, doch der Leiter des Arkadaş hat mich in dieser Zeit niemals kontaktiert oder konsultiert, obwohl er ganz genau weiß, was ich mache und gemacht habe. Er genügt sich selbst, glaubt er. Doch das interessiert mich nur am Rande – ich habe auch so genug zu tun.

E.B.: *Von dieser Problematik habe ich bereits in Berlin einiges gehört. Es scheint im Theater jenseits eines bestimmten Levels nur wenig Kooperation unter den Türken zu geben. Sehen Sie das auch so?*

Y.P.: Ja. Dabei müssten sie eigentlich zusammenarbeiten, zumindest für Gastspiele. Arkadaş etwa müsste in Frankfurt und Berlin spielen und deren Gruppen hier.

Doch in diesem Bereich passiert nichts. Das halte ich für unprofessionell. Man hätte längst deutschlandweit eine Dachorganisation gründen müssen, wo man sich zweimal im Jahr trifft, ein übergreifendes Programm abspricht und ein Konzept entwickelt.

E.B.: *Woran liegt es, dass da nichts passiert? Ist die Gruppe der türkischen Theatermacher in Deutschland einfach künstlerisch zu heterogen?*

Y.P.: Nein, im Bereich der Kunst haben sie letztlich alle die gleichen Interessen. Doch politisch sind sie sehr gespalten. Fast alle Beteiligten kommen aus verschiedenen Gruppierungen. Man ist beispielsweise in der alewitischen Föderation oder bei den Kurden engagiert – und das verträgt sich nur schlecht miteinander.

E.B.: *Ein weiterer Punkt, der mich beschäftigt: Man hört oft von deutschen Kritikern, dass die Türkei keine richtige Theatertradition besäße. Das ist fast eine Art Klischee – und natürlich auch eine Ausrede, türkisches Theater nicht ernst nehmen zu müssen.*

Y.P.: Natürlich hat die Türkei eine ganz große Theatertradition. Und zwar ist das nicht nur das Karagöz Schattentheater, sondern auch Orta Oyunu und Meddah. All das reicht viele Jahrhunderte zurück. Die Deutschen sind jedoch in ihrer Einschätzung überheblich und sehen mit Vorliebe auf ihre eigenen Traditionen und auf die derjenigen, die sie für besser als uns Türken halten, also zum Beispiel die Amerikaner, die Franzosen, die Engländer, vielleicht auch die Italiener, Spanier und Russen. Deren Dramatiker und Stücke spielen sie dann. Doch es gibt auch andere Haltungen. Zum Beispiel brachte Joachim Fontheim, ein damals sehr namhafter Regisseur und Intendant, 1969 ein Nazım-Hikmet-Stück auf den Vereinigten Städtischen Bühnen von Krefeld und Mönchengladbach zur Aufführung, zum ersten Mal im Westen. Ich interviewte ihn damals und kam für die Besprechung aus Stuttgart zur Premiere angereist. Fontheim sagte mir damals unter anderem, dass er dieses Stück aus dem Grund aufführe, weil er Hikmet für einen der wichtigsten Vertreter des poetischen Theaters hielte. Und auch über die Aufführung meines Stückes »Mediha« 1989 im Goebbel-Theater schrieb ein anerkannter Theaterkritiker im Berliner Tagesspiegel eine wunderbare Kritik. Doch im Allgemeinen gilt: Man will hier keine Stücke von türkischen oder anderen ausländischen Künstlern haben, die ökonomisch oder politisch für die Deutschen nicht so bedeutend sind.

E.B.: *Wie könnte es Ihres Erachtens mit dem türkischen Theater in Deutschland weitergehen?*

Y.P.: Wie es weitergehen könnte, hat man bereits in den sechziger Jahren aufgezeigt. Sehen Sie sich einmal Unterlagen über die Erlangener Theaterfestivals von damals an. Gerade im Bereich Universitäts- und Hochschultheater versammelten sich damals wirklich die Besten aus aller Welt in Erlangen. Und die Teilnehmer aus der Türkei schnitten trotz Verständnisproblemen immer mit am besten ab. Ihre Beiträge fanden stets ein großes Echo und bekamen ausgezeichnete Kritiken, weil sie versuchten, das traditionelle Theater in der Türkei mit modernen, natürlich vor allem westlichen Entwicklungen zu verweben und daraus ein eigenes, ganz modernes Theater zu entwickeln. Sie inszenierten zum Beispiel eine sozialkritische Inszenierung mit dem Titel »Ayak Bacak Fabrikası« [Fabrik aus Füßen und Beinen] und ein selbst verfasstes Stück »Savaş Oyunu« [Kriegsspiel], ein äußerst experimentelles Antikriegsstück. Das Erlangener Festival wurde leider über die sechziger Jahre hinaus nicht weitergeführt, doch in der Türkei gibt es weiterhin diese

Versuche, und es kommen auch gute Stücke dabei heraus. In den fünfziger und sechziger Jahren ging das von den Studententheatern aus, und aus diesen sind dann später professionelle Gruppen hervorgegangen.

E.B.: *Das Tiyatrom und das Arkadaş Theater kooperieren doch beide mit renommierten türkischen Theatern. Da gibt es Gastspiele und so weiter. Warum ist dann hier nichts von diesem modernen experimentellen Theater zu spüren?*

Y.P.: Aus solchen Zusammenarbeiten resultieren häufig folkloristisch ausgerichtete Stücke. Erst vor einigen Wochen gab es hier in Köln das Gastspiel eines türkischen Theaters. Der Regisseur verfolgt ebenfalls diese traditionelle Linie. Aber man muss da ja nicht stehen bleiben. Es gibt hier auch ein generelles Problem von deutscher Seite: 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. Nehmen wir meinen Fall: Ich habe eine ganze Reihe von Stücken geschrieben. Die deutsche Presse berichtete auch darüber, wenn meine Stücke in der Türkei aufgeführt wurden oder hierher auf Tournee kamen. Zusätzlich habe ich auch etliche Bücher, Romane, Gedichte, Geschichten geschrieben. Es gibt Hunderte von Theatern in Deutschland, doch weder ich noch irgendein anderer türkischer Autor in Deutschland ist jemals von einem deutschen Theater eingeladen worden, vielleicht einmal ein Stück für eine Inszenierung zu liefern. Und auch die finanzielle Unterstützung ist problematisch. Da liegt, meine ich, überhaupt der Haken. 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 leidlicher sozialer Pflegefall. Da kann man natürlich auf keinen grünen Zweig kommen. Der Weg ist nie in einer Weise geebnet worden, dass zum Beispiel in Berlin eines der etlichen deutschen Theater seine Hand über das Tiyatrom gelegt und gesagt hätte: »Kommt unter unser Dach, wenn ihr die Technik oder einen Regisseur braucht. Mit einem Regieassistenten, der Türkisch versteht könnt ihr türkisch-deutsch inszenieren, zweisprachig inszenieren.«

E.B.: *Zu Beginn der achtziger Jahre geschah doch eben dies an der Berliner Schaubühne, oder etwa nicht?*

Y.P.: Bei der Schaubühne lief das über persönliche Verbindungen. Das war eigentlich kein wirklicher Versuch in diese Richtung, würde ich sagen. Ein Schauspielerehepaar, das in der Türkei sehr bekannt war und an der Städtischen Bühne in Istanbul arbeitete, hatte persönlichen Kontakt zu dem damaligen Intendanten Peter Stein. Stein verbrachte bei denen seine Sommerurlaube. Und da holte er sie und machte mit ihnen einige Jahre lang Theater. Dann gingen sie wieder, und die Schaubühne ließ das Projekt fallen. Es wurde also nie ein Ensemble mit den Türken in Berlin aufgebaut. Stattdessen holte man die meisten aus Istanbul. Die Leute hier hat man gar nicht beachtet.

E.B.: *Berlin ist trotzdem ein interessanter Fall. Denn dort wird das Tiyatrom ja tatsächlich aus dem Kulturfond subventioniert, und zwar kontinuierlich seit 20 Jahren schon.*

Y.P.: Doch auch mit dieser Subvention allein lässt sich das Projekt nicht weiterführen. Es müsste dort ein richtiges künstlerisches Management geben, und man müsste das Ganze integrieren in die bereits bestehende Theater-Infrastruktur. Deutschland ist zum Glück ja ein ganz altes und großes Theaterland. Die Theaterlandschaft ist hier sehr fest verwurzelt, fast jede Kleinstadt hat ihr kleines Theater. Und auch die Subventionierung der Theater ist hier sehr gut, obwohl jetzt wegen der wirtschaftlichen Lage das Geld knapp ist. Die deutsche Theaterlandschaft müsste sich dem türkischen Theater öffnen. Dann könnte etwas daraus entstehen.
E.B.: Herr Pazarkaya, ich danke Ihnen für dieses Gespräch.

11. »Orta Oyunu in Deutschland« Akif Durdu, Ulm, 19. Februar 2003.

Akif Durdu ist Initiator und technischer Leiter des Theater Ülüm in Ulm.

E.B.: *Könnten Sie sich bitte kurz vorstellen?*

A.D.: Mein Name ist Akif Durdu. Ich bin der Initiator des Theater Ulüm. Allerdings leite ich es nur verwaltungstechnisch, nicht jedoch künstlerisch.

E.B.: *Sind Sie in Deutschland geboren?*

A.D.: Nein, aber ich kam schon mit acht Monaten hierher. Ich habe mit der Türkei wenig am Hut.

E.B.: *Spielen Sie auch selbst?*

A.D.: Nein, da reicht die Zeit nicht. Und da reicht auch mein Türkisch nicht aus.

E.B.: *Wie kam dieses Projekt denn zustande?*

A.D.: Ich wurde durch die Wende arbeitslos, nachdem ich einige Jahre lang mit verschiedenen deutschen Theatern gearbeitet hatte. Da ich aber meinen Beruf ausüben wollte, beschloss ich, ein freies Theater zu gründen. Das geschah im März 1998. Und Anfang 1999 hatten wir die erste Aufführung.

E.B.: *Warum gerade Ulm?*

A.D.: Ulm ist ein Phänomen. Warum hat Ulm so viele Künstler? Das Knobi-Bonbon Kabarett zum Beispiel. Und vorher gab es die El-Ele Kompanie, die Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger ein Stück namens »Rosen und Dornen« von Necet Erol spielte. Daran nahm ich teil, das war meine erste Produktion. Die Gruppe existierte zwar nur für dieses eine Stück, doch es wurde in ganz West-Deutschland aufgeführt. Es gab über 30 Aufführungen mit einem Riesenaufgebot von Schauspielern. Es wurde von einem Mann namens Heinz Koch initiiert, der lange Jahre Journalist bei der Südwestpresse Ulm war, aber auch vorher schon jahrelang Theater gemacht hatte. Jetzt ist er einer der Leiter des Neu-Ulmer Stadttheaters. Das Stück damals war auf Türkisch. Aus diesem El-Elle Projekt hat sich gewissermaßen auch das Knobi-Bonbon entwickelt. Muhsin Omurca und ein Mann namens Işık Aydın spielten dort mit und Şinasi Dikmen war als Autor beteiligt. Er schrieb das Grundkonzept des Stückes. So traf man sich. Ursprünglich sollte Işık den zweiten Part spielen, doch dann bekam er ein Angebot von Türk Tanış, einer Arbeitsberatung für Migranten. Dafür musste er nach Duisburg und fiel daher aus. So

rutschte Muhsin rein, und zusammen hatten Şinasi und er einen wahnsinnigen Erfolg.

E.B.: *Gab es sonst noch türkische Theatergruppen in Ulm?*

A.D.: Nein. Es gab zwar immer mal wieder Projekte, doch daraus wurde nichts Ernsthaftes. Doch all diese Leute, die an El-Ele teilgenommen hatten – das waren circa 20 Schauspieler aus dem Ulmer Raum – die bildeten die Grundlage für das Theaterleben hier. Auch für mich. Ich war damals gerade 15, 16 Jahre alt und hatte vorher nur Schülertheater gespielt. Das war mein erstes richtiges Projekt. Und danach habe ich mich mehr mit Theater beschäftigt, bin mit deutschen Amateurgruppen aufgetreten und später auch professionell. Bevor ich dieses Theater aufbaute, hatte ich fast zehn Jahre lang von der Schauspielerei gelebt.

E.B.: *Warum wurde denn nicht früher schon ein türkisches Theater gegründet?*

A.D.: Es fehlten einfach die Leute, die das nötige Know-how hatten. Man muss sich das selbst über die Jahre aneignen. Und das habe ich gemacht.

E.B.: *Wie lief die Gründung ab?*

A.D.: Vom ehemaligen El-Ele Projekt kamen zwei Leute dazu, die noch in der Gegend waren. Wir holten dann noch einige andere und gründeten zuerst diese Baufirma als Trägerverein.

E.B.: *Warum muss man erst einen Bauverein gründen, um ein Theater zu gründen?*

A.D.: Die Stadt stellte uns im April, Mai diese Räume zur Verfügung und dazu 10.000 Mark und sagte: »Jetzt macht mal!« Wenn ich heute daran denke, dass allein die Lichtenanlage 10.000 Mark gekostet hat, ohne Ton, nur das Licht, und nicht einmal die Scheinwerfer, die wir jetzt haben, sondern nur fünf oder sechs – das war ein Witz! Das war also nicht mehr als eine kleine Starthilfe. Dann beantragten wir im September für diese Räume ABM-Maßnahmen, da wir ja ein gemeinnütziger Verein waren. Uns, dem Vorstand damals, war klar, dass wir nicht die Erfahrung hatten, allein ein türkisches Theater zu gründen. Dazu brauchten wir einen Mann von außerhalb Ulm. Wir kontaktierten verschiedene Personen und viele davon nannten uns den Mann, der jetzt unser künstlerischer Leiter ist: Atilla Cansever, der jahrelang in Berlin am Tiyatrom gearbeitet hatte, auch einmal als stellvertretender künstlerischer Leiter. Er hatte also die nötige Erfahrung mit türkischem Theater. Er kam und zog gemeinsam mit Aydin Engin die Stücke auf. Und da er von außen kam, erübrigte sich die Diskussion, wer der Leiter war. Das war er, da er die Erfahrung mitbrachte.

E.B.: *Atilla Censever hat die künstlerische Leitung, Sie die technische. Wer ist sonst noch beteiligt?*

A.D.: Die meisten der übrigen Gründer sind inzwischen wieder ausgestiegen, aus beruflichen Gründen. Wir wollten das Projekt nämlich ganz professionell aufziehen, und die meisten hatten dazu gar nicht die Zeit. Hier arbeiten im Augenblick fünf Leute hauptamtlich. Wir haben vier Schauspieler, darunter auch Atilla Cansever, und mich als Techniker. Ich mache auch bei Gastspielen die Technik. Das ist eine Kostenfrage. Und dann gibt es natürlich noch Aydin Engin, der in der Türkei als Kolumnist bei Cumhuriyet arbeitet. Er ist deutscher Staatsbürger, lebte fünfzehn Jahre in Frankfurt und schrieb auch schon für Berlin mehrere Stücke. Und jetzt schreibt er immer wieder neue Stücke für uns.

E.B.: *Könnten Sie mir etwas über die Produktionen erzählen?*

A.D.: Wir haben im Moment drei Stücke im Repertoire und ab März gibt es das vierte. All diese Stücke schrieb Engin extra für uns und sie wurden dann hier uraufgeführt. Es geht darin um eine türkische Musterfamilie in Deutschland. Eine Familie mit einem Sohn und einer Tochter. Und da gibt es einen Generationskonflikt. Und es kommt auch immer wieder zu Konflikten mit den Deutschen. All diese Themen werden in den Stücken bearbeitet. Im ersten Stück lassen sie sich einbürgern. Im zweiten Stück sollen sie wählen. Aber wen? Es geht um Wahlanalyse. Dann wollen sie ein Haus kaufen. Wie sollen sie es finanzieren? All diese alltäglichen Dinge zeigen wir. Das Leben an sich ist ja lustig. Unsere Stücke sind musikalische Komödien über Alltagsprobleme.

E.B.: *Aber kein Kabarett, oder?*

A.D. Eine Art von Kabarett. Das nennt sich Orta Oyunu und ist so etwas Ähnliches wie die Comedia dell'arte in Italien. Unsere Stücke basieren auf dieser traditionellen türkischen Spielart, jedoch für die klassische Kastenbühne, wie wir sie haben, umgeschrieben.

E.B.: *Dann haben Sie die türkische Theaterform hier herübergeholt? Das unterscheidet Ihr Theater dann sowohl vom Tiyatrom als auch vom Arkadaş.*

A.D.: Ja, das ist hier einmalig. Die Stücke sind hauptsächlich in türkischer Sprache, doch es gibt auch deutsche Passagen, meist in gebrochenem Deutsch, zum Beispiel wenn Memet Briefwahl machen soll und dann dem Schröder einen langen Brief schreibt: »Mein lieber Schröder-Bruder, ich küsse dich und deine Augen...« Das ist O-Ton »Memet Daş in Deutschland«. Er sagt sich: »Okay, Briefwahl klingt gut, ich schreibe jetzt einen Brief an den Schröder Bruder.« Der deutsche Textanteil liegt bei bis zu 30 Prozent.

E.B.: Und die einzelnen Stücke bauen aufeinander auf?

A.D.: Ja, man könnte sagen: Rambo I, II und III – damit die Amerikaner es auch verstehen. Aber es ist eben nicht Rambo, sondern Memet Daş I, II und III. Die Stücke heißen ja sogar ähnlich: »Grüß Gott Memet«, »Memet Daş Vatandaş« und »Memet Dasch Deutsch Danisch«. Das Publikum besteht zu 90 Prozent aus Türken. Dazu kommt natürlich noch der Störfaktor, die Deutschen, den kriegen wir nicht los. Das sind quasi die Japaner bei uns, die ins deutsche Theater gehen und nichts verstehen.

E.B.: *Und warum kommen diese ›deutschen Japaner‹?*

A.D.: Die kommen, weil sie neugierig sind zu sehen, was da passiert: Was für ein Theater machen die Türken denn überhaupt?

E.B.: *Und wie sind da die Reaktionen?*

A.D.: 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!« Sie ärgern sich darüber. Und es gibt auch Leute, die dann zurückkommen, um zu sehen, ob im nächsten Stück wieder so viel gelacht wird. Und auch, wie es mit den Charakteren weitergeht.

- E.B.: *Das erinnert mich ein wenig an amerikanische Serien, wo man auch immer wieder reinschaltet, um die Fortsetzung zu sehen.*
- A.D.: Genau, Al Bundy. Wir haben es geschafft, innerhalb von vier Jahren einen Markennamen zu verkaufen. Von Null haben wir diese Marke Theater Ulm geschaffen. Eine eigenständige Art des Theaterspielens, Orta Oyunu in Deutschland.
- E.B.: *Sie treten hier auf, gehen aber auch auf Tour. Wie finanziert sich das Projekt?*
- A.D.: Wir bekommen einen geringen Betrag an Förderungen von der Stadt Ulm. Dazu haben wir sogenannte Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, das heißt, es existiert ein bestimmter Fond für die Eingliederung von Arbeitslosen. Und da wir pro Jahr 70 bis 80 Gastspiele außerhalb von Ulm und dazu noch ungefähr 20 hier auf eigener Bühne haben, also bis zu 100 Aufführungen pro Jahr, da finanziert sich das Theater ziemlich von selbst.
- E.B.: *Wie viele Zuschauer passen in dieses Theater?*
- A.D.: Maximum 92 Sitzplätze. Nebenher gibt es hier auch ein Schulprojekt. Und dann kommen immer mal wieder Anfragen von anderen Gruppen, die dann hier zum Teil proben. Wir sind eine feste Institution in Ulm geworden.
- E.B.: *Wie geht es weiter?*
- A.D.: Unser Ziel wäre, eine institutionelle Förderung für das gesamte Haus zu bekommen, das heißt, nicht mehr bis zu 100 Aufführungen pro Jahr, sondern höchstens 60 bis 70 machen zu müssen. Dann kann man nämlich auch Repertoire-Theater machen, das heißt, wir könnten dann alle drei Monate ein neues Stück inszenieren, auch andere Sachen, ernste Stücke in deutscher Sprache, türkische Literatur übersetzt ins Deutsche.
- E.B.: *Zu einer Zeit, in der die meisten Theater ums Überleben kämpfen...*
- A.D.: Das tun wir auch!
- E.B.: *...gründen Sie hier ein türkisches Theater. Dabei scheint die Tendenz zum multikulturellen Theater hinzugehen. Das war hier wohl nie im Gespräch?*
- A.D.: Für mich und auch für Atilla Cansever war klar: Entweder machen wir professionelles türkisches Theater oder wir lassen es ganz sein.
- E.B.: *Herr Durdu, ich danke Ihnen für dieses Gespräch.*

12. »Das ist ja toll, wie der Türke da einen Satz sagt« Ralf Milde, Ulm, 19. Februar 2003

Ralf Milde ist Theaterregisseur und Kulturorganisator.

- E.B.: *Herr Milde, Sie waren jahrelang am Kabarett Knobi-Bonbon beteiligt. Bevor wir darüber sprechen, wie steht es mit Ihrem eigenen Theaterhintergrund?*
- R.M.: Fachlich bin ich Theologe, habe Philosophie studiert, bin in Wuppertal zum Theater gekommen, habe bei Pina Bausch als Regiemitarbeiter Ballett gemacht und bin dann zum Schauspiel übergewechselt. Von Wuppertal kam ich 1979/1980 nach Ulm und arbeitete hier sechs Jahre lang als Regisseur und Schauspieler. Das war auch die Zeit, als das Kabarett Knobi-Bonbon gegründet wurde. Danach ging ich in die Schweiz, wiederum für sechs Jahre, und seitdem bin ich freiberuflich tätig. Zu-

erst war ich in Griechenland, dann in Berlin an den Kammerspielen in Moabit, die jetzt, glaube ich, nicht mehr existieren. In Berlin arbeitete ich auch mit dem Tiyatro zusammen. Ich hatte ja bereits eine türkische Biografie durch das Knobi-Bonbon. Jetzt betreibe ich ein Kulturbüro hier in Ulm.

E.B.: *Wie waren Sie am Knobi-Bonbon beteiligt?*

R.M.: Ich betreute alle Produktionen von Knobi-Bonbon, textlich und von der Regie her. Das begann in Ulm und lief auch weiter, als ich schon in der Schweiz war.

E.B.: *Wie kamen Sie überhaupt zum türkisch-deutschen Kabarett?*

R.M.: Ich kannte Şinasi Dikmen, er war Hospitant am Ulmer Theater und spielte damals in einem Botho Strauß-Stück einen Türken, der immer auftreten und »Scheiße!« rufen musste. Und irgendwann meinte er, er wolle ein paar Texte machen und habe auch einen Freund, mit dem er das aufführen wolle. Ich sollte mal draufgucken, ob das so gehen würde, sowohl sprachlich als auch von der Dramaturgie und der Komik her. Die waren ja beide keine ausgebildeten Theaterleute. Also sprang ich ein und strich die Texte zusammen, brachte eine Dramaturgie rein und inszenierte das Ganze etwas flotter. Zur Premiere kam damals schon Dieter Hildebrandt und hielt die Voransprache. Den musste Şinasi irgendwo kennen gelernt haben. Und so war Knobi-Bonbon geboren. Die ganze Veranstaltung fand hier im Kornhaus statt und dauerte gerade mal 30 bis 45 Minuten.

E.B.: *Und war gleich sehr erfolgreich.*

R.M.: Nun, das war ein Novum, so etwas gab es damals nicht. Und es hatte einen großen Charme, denn es war dilettierend ohne Ende. Şinasi konnte ja zehn Jahre später seine Texte immer noch nicht auswendig. Es war damals faszinierend, ihn auf der Bühne zu sehen. Ich dachte ständig: »Oh Gott, was macht er jetzt?« Er war völlig unberechenbar.

E.B.: *Und bereits bei dieser ersten Vorstellung spielte Şinasi mit Muhsin Omurca?*

R.M.: Genau. Şinasi meinte zwar, er hätte jemand Anderen im Auge gehabt, einen etwas Professionelleren, doch das Team waren natürlich diese beiden. Sie waren zusammen wie Pat und Patachon – eine wirklich ausgezeichnete Kombination. Muhsin war damals Gabelstaplerfahrer und zeichnete Karikaturen. Aber Muhsin war auch gutaussehend und der Schwarm der Mädchen. Şinasi spielte diesen ambivalenten Typen – ein Türke und doch kein Türke, der sich nach dem deutschen Pass sehnt und dann doch wieder nicht. Die Figuren waren schon gut. 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 Intelligenterer, der Witzigere im Spiel.

E.B.: *Wie entstanden die Texte?*

R.M.: Der erste Text stammte von der Grundidee her sicherlich von Şinasi, doch das war so nicht realisierbar und musste erst auf eine spielbare Form zusammengeschnitten werden. Wir merkten, dass wir für eine Show eine strengere Dramaturgie brauchten und auch eine Story erzählen mussten. So entstand diese Geschichte mit den beiden Türken, und es ging immer um die Frage: Deutsch oder Nicht-Deutsch? Das war das beherrschende Thema und wurde das ganze Stück hindurch durchgezogen. Und dazu kam natürlich noch die ganze soziale Debatte, vor allem

die Straßenkehrer-Nummer: Muhsin als Straßenkehrer und Şinasi als angepassterer, ins Deutsche hinüberdriftender Türke. Doch nach diesem ersten Stück kann man eigentlich nicht mehr auseinanderhalten, wer beim Schreiben welchen Anteil hatte. Ich selbst bin sicherlich von der Theatralik her jemand, der weiß, wie man eine Pointe schreibt – schließlich hatte ich mein Leben lang Leute wie Dario Fo oder die französischen Komiker inszeniert und hatte also eine gewisse Erfahrung. Und ich war sicherlich auch derjenige, der eine große Lust an der Bösartigkeit hatte, zum Beispiel im latenten Rassismus-Thema. Ich brachte das dann in die Stücke. 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 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.

E.B.: *Und das ging dann auf Tour.*

R.M.: Ja, und es war eine interessante Zeit damals, denn da kam auch der ganze Ausländerhass hoch. Da ist es heute zu Zeiten der Irak-Debatte im Vergleich eher ruhig. Damals brannten schon mal die Asylantenheime, das waren härtere Zeiten für Ausländer und gerade Türken. Und die beiden spielten dann so etwas wie das soziale Gewissen. Für jede Volkshochschule war es ein absolutes Muss, die Knobis zu engagieren. Das galt für jede Kulturverwaltung, die irgendeinen Beitrag gegen Ausländerfeindlichkeit leisten wollte. Şinasi und Muhsin waren witzig, sie waren aber gleichzeitig auch eine große Marktlücke. Ich glaube nicht, dass es da sonst etwas an Türkenkabarett gab.

E.B.: *Das Projekt lief viele Jahre lang mit riesigem Erfolg. Doch irgendwann zerfiel es dann.*

R.M.: Wenn man über zehn Jahre lang miteinander in einem Hotelzimmer verbringt, dann zehrt das. Und dann mischen sich noch private Geschichten ein. Außerdem gab es da noch ein weiteres Problem, das mir selbst aus meinen Einblicken in die türkische Kultur nicht ganz unbekannt war: Der Şinasi beanspruchte die Funktion des Ağabey, des großen Bruders oder Vaters, und damit, ganz dezent gesagt, die Unterwerfung des Muhsin. Und sie konkurrierten natürlich sowohl beim Schreiben als auch auf der Bühne stark miteinander. Wobei man sagen muss, das ist ja auch gerade das Schöne im Kabarett, wenn man miteinander konkurriert. Doch dann ist es eine Frage der Strategie, und irgendwann einmal kann es dann eben zu viel werden und auseinanderbrechen. Plötzlich wird etwas, das als konstruktive Konkurrenz genommen wurde, zur Feindseligkeit.

E.B.: *Bei dem Streit ging es auch stark um die Schreibanteile an den Stücken, darum, wer was geschrieben hatte.*

R.M.: Ich kann das aus der meiner Perspektive darstellen als jemand, der selbst keine Motivierung hat, sich als einer der Autoren darzustellen. Zwar wurde ich manchmal unter einem türkischen Synonym erwähnt, weil mein Anteil an den Stücken nicht gering war, aber letztlich sollte das ein Şinasi/Muhsin-Projekt sein. Doch Şinasi gewöhnte es sich irgendwann mal an, sich selbst immer als den großen Autoren vorzustellen. Und das war er natürlich nicht, vielleicht mit Ausnahme der

ersten Produktion, wo er tatsächlich den größten Anteil hatte, doch das war es dann auch schon. Şinasi hatte immer die besten Absichten, doch selbst hätte er kein Stück zu Ende geschrieben.

E.B.: *Was war das für eine Geschichte mit dem dritten Stück, »The Walls«, das keinen Erfolg hatte und dann im Verlauf der Tournee noch umgeschrieben wurde?*

R.M.: Das war direkt nach dem Fall der Mauer. Die beiden hatten es sich spontan in den Kopf gesetzt, sich an die deutsche Geschichte zu schmeißen. Da war ich bereits in der Schweiz, und eines Tages kamen sie an, und dann gab es eine lange Debatte darüber, ob es richtig sei, dass sie sich einmischen in Themen der deutschen Geschichte, statt bei ihrem zentralen Thema Ausländer in Deutschland zu bleiben. Später merkten sie relativ rasch, dass deutsche Kabarettisten das viel besser konnten. Also floppte das Stück. Und dann kamen sie wieder in die Schweiz, machten ein paar Tage Station, und wir schrieben dann das Stück neu. Immer wenn etwas nicht lief – dazu war ich ja da. Wir hatten bereits eine recht lange Biografie miteinander. Wobei ich natürlich meine Jobs machen musste, während die beiden von ihrem Programm lebten.

E.B.: *Was brachte Ihnen die Arbeit mit Knobi-Bonbon eigentlich? War es einfach der Spaßfaktor, der Sie neben Ihren eigenen Arbeiten dort an der Stange hielt?*

R.M.: Am Anfang war es sicherlich der Spaßfaktor, denn es war toll, die beiden auf den Weg zu schicken. Und dann wurde es ein ökonomischer Faktor. Kobibonbon hat in seinen guten Zeiten wirklich hervorragend verdient. Da besaßen Şinasi und Muhsin plötzlich ein Sommerhaus unten in Bodrum. Irgendwie lief es auf einmal. Und es ist eigentlich schade, denn ich glaube, die hätten das auch noch eine ganze Weile weitertreiben können.

E.B.: *Ich selbst habe die zwei nie in einem Auftritt gesehen, doch ich höre heute noch tolle Geschichten über sie. Die dilettantischen Anfänge, die Sie vorhin erwähnten, waren wohl recht rasch überwunden?*

R.M.: Ich würde sagen, dass Şinasi seine Grundsünden auf der Bühne ein Leben lang behalten wird. Gut, er hat sicherlich mit der Zeit gelernt, Pointen zu setzen. Aber Şinasi war für die Bühne nicht sonderlich therapiefähig. Das war aber auch von Vorteil, denn er hat einfach seinen natürlichen Charme, ihm kann man alles verzeihen, was er auf der Bühne verbricht. Die Leute haben ihn geliebt, denn er hat sich diese Natürlichkeit bewahrt. Und Muhsin wurde immer ambitionierter und ehrgeiziger, er wollte immer perfekter werden. Er ist ja der Zeichner: Er zeichnet Bilder und da müssen die Pointen exakt stimmen. So begann sich langsam, der Anspruch zu verschieben. Und es war zum Teil auch eine Zumutung für Muhsin, mit diesem Şinasi auf die Bühne zu treten, weil man eben nie wissen konnte, was der als nächstes machen würde. Und dazu die privaten Geschichten, da war irgendwann einfach nichts mehr zu machen. Und das Beanspruchen von Knobi-Bonbon wurde dann ganz klar eine Sache der Ehre. Der Anteil des Şinasi Dikmen an dem ganzen Projekt, wenn ich das jetzt mal aus der zeitlichen Distanz betrachte: Er setzte den Impuls und initiierte das Projekt. Ohne ihn wäre das Ganze gar nicht zustande gekommen. Doch Dikmens Beiträge wurden dann immer geringer, stattdessen immer stärkere Omurca-Texte und Milde-Texte, jetzt aus dem Profilerger. Aber ich kann das ja nachvollziehen: Şinasi war der Geburtshelfer. Nicht

umsonst hat er ja in der Aufwachstation im Krankenhaus gearbeitet. Er hat die Aufwachtarbeit gemacht und dann über mehr als zehn Jahre hinweg beansprucht, der große Creator zu sein. Und das war er natürlich in den letzten Jahren überhaupt nicht mehr.

E.B.: *Und die darauffolgende Auseinandersetzung?*

R.M.: Die zwei begingen alle Fehler, die anderen professionellen Kabarettisten auch unterlaufen. Eifersüchteleien, Geldgeschichten – alles, was auf einem so langen gemeinsamen Weg passieren kann und eine Gefährdung ist. Und darauf waren sie nicht vorbereitet, davor konnte sie auch keiner schützen. Da wurde dann am Ende zwischen den Rechtsanwälten verhandelt. Aber letztlich 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 auseinandergebrochen. Das Geld stimmte auch nicht mehr, und die beiden waren dann reif, ihre eigenen Wege zu gehen.

E.B.: *Und das war dann auch das Ende Ihrer Beteiligung. Verfolgen Sie die Karrieren der beiden noch?*

R.M.: Mit Muhsin habe ich weiter Kontakt, mit Şinasi allerdings nicht mehr. Das ist ja immer so: Wenn drei auseinander gehen, dann gibt es Zuordnungen. Und ich bin sicherlich eher der gleichen Meinung wie Muhsin. Aber die Sache ist für mich jetzt gegessen. Und ich habe ja auch türkisches Theater gemacht und weiß daher um die Probleme eines deutschen Regisseurs in diesem Kontext. Mit Knobi-Bonbon ging es ja noch, aber im Berliner Tiyatrom war das viel schwieriger.

E.B.: *Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit und wie verlief sie?*

R.M.: Über Şinasi und Muhsin ging ich Anfang der neunziger Jahre nach Berlin. Dort gab es einen türkischen Kulturpapst, Turgay Ağabey, ein guter Freund von Şinasi. Und dann versuchten wir, das Tiyatrom neu zu beleben. Doch da gibt es schon stärkere kulturelle Unterschiede, als man gemeinhin wahrhaben möchte. Da war kaum etwas zu bewegen.

E.B.: *Wo lag das Problem?*

R.M.: 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.

E.B.: *Hatte das Tiyatrom damals ein festes Ensemble?*

R.M.: Die hatten ein festes Ensemble und relativ gutes Budget.

E.B.: *Können Sie den Vergleich zwischen deutschem Theater und dem Tiyatrom noch etwas vertiefen?*

R.M.: Man versucht eben, nach eigenen Erfahrungen eine Art deutsches Theater zu verwirklichen – das Ganze natürlich mit türkischen Stücken und in türkischer Sprache, obwohl ich selbst nicht Türkisch spreche. Da hat man zwei Textbücher und liest parallel. Das ist schon machbar, das hatte ich bereits mit Griechisch gemacht. 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. Bei Knobi-Bonbon, wo ich ja das Auditorium war, lief das sehr viel einfacher. Die Themen hatten ja mehr mit der Situation in Deutschland zu tun, und sie brauchten mich quasi als Testpublikum. Aber beim Tiyatrom war das ganz anders. Die hatten als Theater in einer Großstadt zwar den Anspruch, in den Reihen der großen Theater mitzuspielen, doch dazu reichte es weder von den finanziellen noch von den personellen Möglichkeiten her aus. Dabei war schon die Lust da, die großen Dramen zu spielen. Unser erfolgreichstes Stück war wohl »Der Diener zweier Herren«, zweisprachig als eine Parabel auf die Ausländerfeindlichkeit inszeniert. Aber bei anderen Stücken verschloss sich dann auch mir viel zu viel.

E.B.: *Wer wählte die Stücke aus? Sie als Regisseur?*

R.M.: Nun, ich habe schon Vorschläge gemacht, was man inszenieren könnte. Und dann war es ja auch die Zeit der politischen Debatten in der Türkei. Und man war sich da nicht einig, ob man sich auch politisch formulieren wollte oder nicht. Das ist so eine Frage der türkischen Klubs und Verbände. Doch dort wurde die Debatte auch nie richtig geführt. Und hinter dem Tiyatrom stehen letztlich zu viele verschiedene Leute, die alle nur ungefähr wissen, was sie eigentlich wollen.

E.B.: *Sie bezeichneten Niyazi Turgay, den Vorsitzenden des Odak Vereins, als eine Art türkischen Kulturpapst. Welche Funktion hat dieser Herr?*

R.M.: Er hält die Beziehung zum Kultursenat. Und er ist mächtig. Wenn man das aus türkischen oder kurdischen Familien- oder Stammesstrukturen kennt, kann man damit umgehen. Und was das Tiyatrom betrifft: Wenn da mal ein türkischer Autor kam, war der Respekt vor ihm ungemain. Die Chance, ein Stück türkische Kultur über das Theater zu präsentieren, ist sicherlich ein wichtiger Teil, doch damit hatte ich nicht viel zu tun. Der Anspruch ist eben vor allem, eigene Kultur umzusetzen.

E.B.: *Wer war damals das Publikum?*

R.M.: Wir haben versucht zu mischen, aber es war in der Regel ein türkisches Publikum, Leute aus dem Bekannten- und Freundeskreis. Das Theater war nicht gut genug besucht. Und auch die Platzausnutzung innerhalb des Tiyatoms war schwierig. Diese Form von besitzstandwährendem Denken, da gleichen sich die Deutschen und die Türken einander sehr. Bevor Sie in dieser Grundhaltung etwas bewegen, muss viel passieren.

E.B.: *Wenn ich mit türkischen Künstlern aus Berlin über das Tiyatrom spreche, dann fällt mitunter der Begriff »türkische Mafia«. Der Vorwurf ist, dass die Verantwortlichen wie eine Art Familienclan zusammenhalten und eine recht exklusive Kulturpolitik betreiben. War das auch Ihre Erfahrung?*

R.M.: Völlig. Es gab Situationen, wo ich als Hausregisseur Probleme mit der Arbeitsmoral von einem Schauspieler hatte. Ich ging dann zu Turgay Ağabey und meinte, das gehe so nicht, den müssen wir ersetzen. Der hörte mir dann zwar zu, meinte dann jedoch, dass im Zweifelsfalle sein Votum für den türkischen Kollegen sei, auch wenn dieser völlig im Unrecht wäre. Aber in solchen Fällen hält der Stamm einfach zusammen. Man ist da loyal zu der eigenen Gruppe.

E.B.: *Künstlerische Aspekte fallen da aber unter den Tisch.*

R.M.: Ja. Aber ich kann das auch nachvollziehen. Man hat sich diese Gelder von Senat erarbeitet und will sie jetzt behalten. Und das muss man dem Turgay auch zugutehalten: Er kümmerte sich immer um seine Leute, besorgte ihnen zum Beispiel einen Zweitjob, weil vielleicht Sommerpause war oder das Geld sonst irgendwie nicht ausreichte. Er ist ein großer Stammesvater.

E.B.: *Es scheint mir, dass das türkische Theater in Deutschland zu einem großen Teil von solchen mächtigen Leuten zusammengehalten wird. Im Kölner Arkadaş Theater ist das ähnlich.*

R.M.: Ja, das sind die türkischen Klubs. Da gibt es einflussreiche türkische Mitbürger, die sich um die Gelder kümmern. Und natürlich überwachen die dann sehr streng, was im Einzelnen damit passiert. Und die Situation ist auch nicht einfach. 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. 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. Die verdienten sich den Respekt, weil sie ihre Sache nach einer Weile auch beherrschten. Aber dieses anfängliche Mitleidslachen, weil jetzt der Türke etwas sagt und man sich mal solidarisch gibt, das ging mir maßlos auf den Wecker. Zum Glück hat sich das rasch gelegt.

E.B.: *Was müsste Ihres Erachtens beim Tiyatrom geschehen, damit sich da etwas bewegt?*

R.M.: Schwer zu sagen. Schon dieser Odak Verein hat ja eine ganz eigenartige sozialdemokratische Struktur. Und dann haben sie ein Theater, wo man sich fragt, ob das einen wirklichen Kulturanspruch hat. Manchmal kommt es mir vor, als wäre das vor allem eine soziale Arbeitsbeschaffungsmaßnahme. Und auch, als hätte das eine Art Alibifunktion sowohl für den Odak Verein als auch für die Berliner Kulturverwaltung. Die kamen ja nach der Premiere nie mehr in die Veranstaltungen. Aber es ist wieder diese Mitleidsübung – und da baden sie sich alle drin und Herzen einander und stehen ganz geschlossen da. Und vielleicht spielt da auch mit hinein, dass es in der Türkei ja diese Theatertradition nicht gibt, die wir hier in Europa kennen. Also müsste man das aufbauen. Aber wer sollte das machen? Das kann keiner von außerhalb machen.

E.B.: *Wie passt der Theaterleiter Yekta Arman da hinein?*

R.M.: [...] Als ich dort begann, haben wir den Yekta quasi entmachtet, weil wir einen höheren Anspruch brauchten. Und jetzt sitzt Yekta immer noch in diesem Büro und wird uralt dort! In Gesprächen mit Turgay hatte ich schon eher das Gefühl, dass er eine Sehnsucht hatte, ein Aushängeschild der türkischen Kultur zu schaffen. Aber mit denen, die er in das Theater gesetzt hat, geht das nicht.

E.B.: *Da gab es später auch kleinere Revolutionen innerhalb der Berliner Türkenszene. Die Vorwürfe ähnelten denen, die Sie hier angesprochen haben, sie waren nur viel schärfer.*

R.M.: Diese Debatten wurden ständig geführt. Wir saßen da an Abenden und diskutierten, doch das hatte alles keinen Sinn. Nein, die haben ihr Gebäude, für das sie Mie-

te zahlen müssen, die haben ein Budget, wo man sich keine Sorgen machen muss, dass sich jemand bereichert, denn so viel ist es auch nicht. Und das hält ein paar Leute im Brot. Aber das ist auch schon alles.

E.B.: *Was müsste passieren, damit das türkische Theater in Berlin moderner und interkultureller wird?*

R.M.: Innerhalb dieser Vereinsstruktur wird da wenig passieren. Wenn sich außerhalb dieser etablierten türkischen Theaterkulturszene, also im Off-Theater, nichts tut, dann sehe ich keine große Möglichkeit, denn der Wandel kann nur von außerhalb kommen. Da müssten irgendwelche Typen auftauchen, so wie Mnouchkine vor wer weiß wie vielen Jahren, die angefangen hat mit einer Truppe von Leuten, die alle noch arbeiten mussten. Sehen sie sich einmal die Geschichte von Théâtre Du Soleil an: Die haben tagsüber alle gearbeitet und sich dann abends getroffen. Und daraus ist eines der größten Ereignisse in Paris geworden. Bevor ich Berlin verließ, hatte ich ein Treffen mit Turgay und anderen. Dort sagte ich: »Leute, wenn es nach mir ginge, würde ich aus dem Tiyatrom eine Truppe verschiedensprachiger Schauspieler machen. Ich würde das enttürken, denn das türkische Element reicht nicht aus. Und ein weiteres deutsches Theater brauchen wir nicht.« Sehen Sie, die Chance wäre da: Es gibt das Haus und ein kleines Budget. Die Türken waren diejenigen, die sich engagiert und diesen Spielort aufgebaut haben. Jetzt wäre es an der Zeit, den multikulturellen Gedanken aufzugreifen und das Ganze zu einem Projekt zu verwandeln, in dem Schauspieler verschiedener Kulturen zusammenarbeiten. Und dann steht das Tiyatrom gut da als etwas, das sich Turgay Ağabey ans Revers heften kann. Aber realistisch ist das nicht.

E.B.: *Trotzdem eine schöne Vision! Vielen Dank für das informative Gespräch, Herr Milde.*

13. »Wir sind eben alles Türken« Serpil Ari, Berlin, 19. Mai 2003

Serpil Ari ist Kabarettistin.

E.B.: *Serpil, wie bist du zum Kabarett, beziehungsweise zum Theater gekommen?*

S.A.: Ich bin ganz klassisch ein Kind zweiter Gastarbeitergeneration. Meine Eltern waren gleich nach meiner Geburt nach Deutschland gezogen, und ich wuchs zunächst bei meinen Großeltern auf. Nachdem diese gestorben waren, nahmen meine Eltern mich und meinen Bruder nach einigem Hin und Her zu sich nach Deutschland. Ich kam also 1972 mit neun Jahren nach Deutschland und ging hier zur Hauptschule und so weiter – wie man sich das eben bei einem Migrantenkid so vorstellen würde. In der Schule hatte ich keinen Kontakt zum Theater; und doch habe ich immer sehr viel Theater gespielt, nämlich als ich anfang, ein Doppelleben zu führen. Das geschah ziemlich früh, bereits kurz nachdem ich nach Deutschland gekommen war. Ich erkaufte mir gewissermaßen einige Freiheiten durch Theaterspiel. Ich war eben die traditionelle türkische Tochter, wobei ich allerdings immer schon etwas aufsässig war und zum Beispiel auch Schulsprecherin wurde. Auch in der Schule musste ich immer Lügen erfinden, konnte nie sagen, wie

streng ich eigentlich erzogen wurde, dass meine Eltern mir beispielsweise nicht erlaubten, auf Partys zu gehen. Ich spielte also eigentlich nach beiden Seiten hin Theater. Das erkenne ich jetzt im Nachhinein. Mit richtigem Theater hatte ich jedoch bis zu den Bodenkosmetikerinnen überhaupt nichts zu tun.

E.B.: *Woher kanntest du Nursel Köse?*

S.A.: Ich lernte Nursel 1988 kennen. Damals spielten sie und ihre Schwester Günay beim Arkadaş Theater, und ich fuhr zu einigen Aufführungen. 1992 gründeten wir die Bodenkosmetikerinnen, eine wirklich autonome Gruppe, in der wir alles selbst machten. Die Kerngruppe, die das Projekt zu Beginn trug, bestand aus Nursel, Günay und mir. Nursel schrieb Stücke und führte Regie, und ich arbeitete mich in die Organisation ein und achtete darauf, dass das Ganze geschäftlich anlief. Auch kamen die meisten, die bei uns mitwirkten, über mich in die Gruppe; Narinc beispielsweise kenne ich schon seit 25 Jahren. Ganz zu Beginn gab es noch eine Person, die zum Teil auch am Stückeschreiben beteiligt war; doch sie schied früh aus; ansonsten waren es im ersten Programm hauptsächlich Nursels Ideen, die eingebracht wurden und die sie dann häufig in Zusammenarbeit mit mir überarbeitete.

E.B.: *Nursel war schon vor den Bodenkosmetikerinnen lange Jahre am Theater beschäftigt. Wie aber kamst du dazu und vor allem: Wie kamst du auf die Bühne?*

S.A.: Es gab da so eine Veranstaltung des Ausländerbeirats, und wir schrieben Szenen dafür. Für die Veranstaltung ging ich einfach für einen Sketch mit auf die Bühne. Wir sind eben alles Türken: Learning by doing! Und das machte mir großen Spaß. Egal was ich tue, ich versuche immer, das so gut wie möglich zu machen, und beschäftige mich dann sehr intensiv damit. Und so weit liegen Schauspielerrei und Psychologensein gar nicht auseinander: Beides läuft über Selbsterfahrung, das merkte ich ziemlich schnell. Und ich bemerkte auch, dass ich eine hervorragende Bühnenpräsenz besitze. Im ersten Stück musste ich zunächst immer die Rollen übernehmen, die sonst keiner spielen wollte, weil man da zum Beispiel zu hässlich war, vielleicht auch mal auf der Bühne furzen musste. Doch ich sagte einfach: »Alles klar, mache ich! Wir wollen ja schließlich Kabarett machen!«

E.B.: *Du erwähntest dein strenges Elternhaus. War es für deine Eltern nicht problematisch, dass du Kabarett spieltest und dabei auch für die, sagen wir mal, unansehnlichen Rollen nicht zu schade warst? Auf der Bühne zu furzen ist ja nicht unbedingt »die feine türkische Art«, gerade noch für eine Tochter.*

S.A.: Naja, ich habe auf der Bühne in der Rolle eines deutschen Wilden gefurzt. Aber im Ernst: Meine Eltern haben das Stück nie gesehen. Es gab zu dieser Zeit einen großen Bruch mit ihnen, ich sah meinen Vater zwölf Jahre lang überhaupt nicht, bis meine Mutter dann schwer krank wurde und schließlich starb. Auch meine Mutter hatte ich zu diesem Zeitpunkt vier, fünf Jahre lang nicht gesehen; wir hatten höchstens ganz heimliche Kontakte. Aus dem Grund spielten meine Eltern an diesem Punkt keine Rolle bei meinen Entscheidungen. Nachdem ich fürs Studium von zu Hause ausgezogen war, hatte sie mir eigentlich nichts mehr zu sagen.

E.B.: *Das Projekt mit den Bodenkosmetikerinnen lief von 1992 bis 1999, richtig?*

S.A.: Eigentlich sogar bis Anfang 2000, acht Jahre lang. Wir konnten anfangs nicht absehen, welche gewaltigen Dimensionen das Projekt annehmen würde, doch das entwickelte sich dann ganz schnell. Als Managerin bekam ich das besonders gut mit,

denn ich war ja für die Verträge verantwortlich, sorgte für die Werbung, sprach mit Leuten, und so weiter. Ich war dann auch diejenige, die sagte, dass wir uns wohl irgendwann entscheiden müssten, ob wir das professionell machen wollten oder nicht. Denn du musst dir mal vorstellen: Das Kabarett war ein Vollzeitjob, und nebenher hatten wir alle noch unsere richtigen Berufe. Ich arbeitete zum Beispiel als Psychologin an einer Leitungsstelle und musste dorthin auch noch täglich zwei Stunden fahren. Ich sagte also zu Nursel und Günay, dass ich eine Chance sähe, das Ganze finanziell hinzukriegen. Allerdings gab es schon einige Schwierigkeiten; zum Beispiel war es ein Problem, dass unsere Gruppe so groß war. Und einige von uns entschieden sich erst nach Jahren, das Projekt so richtig mit durchzuziehen. Wir sind da ja alle so reingefallen.

E.B.: *Letztlich habt ihr diesen Schritt zur Professionalität aber nicht vollzogen.*

S.A.: Das nicht, doch für die meisten Veranstalter waren wir schon professionell – auch da haben wir eine Art Doppelleben geführt. Sie wussten nämlich nicht, dass wir zusätzlich Ganztagesjobs hatten. Wenn wir das jemandem gesagt hätten, wären wir künstlerisch nicht ernst genommen worden. Wir sind also nur in dem Sinne nicht professionell gewesen, dass wir zusätzlich noch etwas Anderes taten; in jeder anderen Hinsicht waren wir professionell. In diesen acht Jahren meines Lebens tat ich nichts als arbeiten und Theater spielen. Und nur da meine Freundin bei uns Technik machte, konnte ich auch eine Beziehung führen.

E.B. *Jetzt bereitest du zusammen mit Nursel eine Art Revival der Bodenkosmetikerinnen vor – allerdings zum Duo abgespeckt und diesmal auf professioneller Basis. Dafür hast du vor kurzem sogar deinen Job an den Nagel gehängt und bist jetzt quasi arbeitslos – ein mutiger Schritt. Was ist dieses Mal anders? Inwiefern unterscheidet sich eventuell auch das Türkenbild, das ihr jetzt darstellt von früheren Bildern?*

S.A.: Unser neues Stück, das sich noch in Bearbeitung befindet, ist völlig anders als die alten Stücke. Damals schrieben wir allgemein über Klischeebilder und Vorurteile, im ersten Programm beschäftigten wir uns hauptsächlich mit Deutsch-/Türkischsein und im zweiten Programm daneben auch verstärkt mit Frausein und Beziehungen. Der große Unterschied ist, dass wir damals Nummernkabarett machten, das heißt, es gab verschiedene Themen, die kurz in einzelnen Sketchen abgehandelt wurden. Diesmal erzählen wir dagegen eine ganze Geschichte. Dabei geht es auch wieder um Deutsch-/Türkischsein, doch das hat nichts mehr mit der Türkei oder den Türken zu tun, die wir damals bearbeiteten, sondern ehr mit uns selbst, unseren Identitäten, die eben aus beiden Stücken bestehen, aus Deutschsein und Türkischsein, aus Heterosein und Homosein, und mit der Integration des Ganzen. Außerdem arbeiteten wir damals viel mehr mit Kostümen und Requisiten. Es gab gute und sehr witzige Szenen, doch insgesamt fehlte der letzte Schliff. Wir hatten auch nie die Zeit dafür. Als wir beispielsweise an unserem zweiten Programm arbeiteten, hatten wir daneben ja nicht nur unsere Jobs, sondern auch noch unsere Auftritte mit dem ersten Programm. Zum Teil waren das 60 bis 70 Auftritte im Jahr; wir waren fast jedes Wochenende unterwegs. Und dann muss man sich auch mindestens einmal pro Woche treffen, um bestimmte Entscheidungen zu treffen und sich mit Bürokratie und Werbung zu beschäftigen. Das war eine immense Arbeit, vieles musste da zwangsläufig unter den Tisch

fallen. Zum Beispiel haben wir es nie geschafft, auf Anfragen vom Fernsehen rechtzeitig zu reagieren und dann spontan ein Programm zusammenzustellen.

E.B.: *Sicherlich hatte das auch mit der Größe der Gruppe zu tun. Habt ihr von Beginn an vorgehabt, nur zu zweit am neuen Projekt zu arbeiten?*

S.A.: Die Größe der Gruppe warf damals schon bestimmte Probleme auf. Wir waren ja fünf, teilweise auch sechs und am Anfang bis zu acht Schauspielerinnen. Ich war immer der Meinung, dass die Qualität bei steigender Teilnehmerzahl leidet. Außerdem ist es teurer, eine große Gruppe zu finanzieren, da wird leicht mal das Geld knapp. Und auch die Organisation ist schwieriger, weil oft schon jemand andere Termine hat. So büßt man zwangsläufig an Professionalität ein, denn fünf Faktoren sind eben einfach unberechenbarer und schwerer zu koordinieren. Zudem waren in den ersten Jahren nur Nursel, Günay und ich so richtig bei der Sache. Auf uns war immer Verlass, doch die beiden anderen beschwerten sich noch nach Jahren darüber, dass sie Auftritte hatten und wir ihnen zu viel Arbeit machten. Erst nach ungefähr vier Jahren waren alle mit Herz und Blut dabei. Das sind wohl die Gründe, warum wir letztlich nie den Schritt zur Professionalität vollzogen. In einer solchen Situation die Entscheidung zu treffen, eine Leitungsstelle aufzugeben in einem Beruf, in dem ich ja Karriere machen wollte und auch gemacht habe – das war natürlich sehr schwer. Auch Nursel traf die Entscheidung, ihren Architektenberuf aufzugeben, weniger für das Kabarett als vielmehr fürs Schreiben; außerdem gefiel ihr der Beruf auch nicht mehr. Das Kabarett haben wir zunächst gar nicht so ernst genommen; das entwickelte sich nach und nach, und wir hatten lange keine Ahnung, wohin das führen konnte. Auch wenn ich damals immer mal wieder das Gespräch auf Professionalität brachte, würde ich das selbst heute noch nicht mit einer Fünfergruppe wagen. Das Risiko ist da einfach zu groß.

E.B.: *Warum ging das Projekt damals eigentlich auseinander?*

S.A.: Ab 1997 kam die Comedy-Welle, und dann wurde es für viele Kabarettisten schwieriger. Leute gingen plötzlich nur noch zu Vorstellungen von Leuten, die sie vom Fernsehen her kannten. Vorher gab es ein ganz anderes Publikum. Außerdem machten wir eben nicht Comedy, sondern politisch-kritisches Kabarett – auch wenn manche Leute behaupteten, das wäre kein politisches Theater, da wir in unseren Programmen keine Tagespolitik verarbeiteten, sondern allgemeine frauenpolitische Themen. Und dann begann Nursel auch, sich mehr zur Türkei hinzuorientieren. Sie war damals in einer Beziehung und versuchte in der Türkei mit Schreiben und Fernsehen Fuß zu fassen. Die Trennung unserer Gruppe war für mich der Anlass, endlich aus Münster wegzuziehen und nach Berlin zu kommen. Nursel orientierte sich bald wieder um – zum Glück, denn dann kam der Film »Anam«.

E.B.: *Und nach der Trennung? Was geschah zwischen 2000 und jetzt?*

S.A.: In der Zeit war ich einfach froh, endlich einmal nach einer harten Arbeitswoche richtige Wochenenden zu haben. Ich machte schon einige kleinere Sachen, zum Beispiel moderierte ich mal im SO36 für das Café Fatal. Doch ich bemerkte, dass das nichts für mich ist. Es liegt mir nicht, mir tausend kleine Dinge einzuprägen, um die dann am Abend als Moderatorin einfließen zu lassen. Ich bin mit Leib und Seele Kabarettistin – und mittlerweile auch Schauspielerin, das will ich ebenfalls

weiterverfolgen. Die Bühne vermisste ich zwar nach den Bodenkosmetikerinnen, doch immer, wenn mich Freundinnen mit Projektideen ansprachen, merkte ich, dass ich einen ganz anderen Anspruch besaß als sie. Ich verschwende nur ungern meine Zeit.

- E.B.:** *Du und Nursel hattet also nicht von vornherein den Plan, die Bodenkosmetikerinnen irgendwann wieder zum Leben zu erwecken?*
- S.A.:** Nein, bei uns geschieht alles spontan. Der Plan entstand, nachdem Nursel im Sommer 2002 von Münster nach Berlin gezogen war, damals eigentlich wegen ihrer Filmkarriere. Wir sprachen darüber und ich meinte dann, dass wir die Sache dieses Mal ganz anders angehen müssten. Wir begannen also im November 2002 zu schreiben, und es floss nur so. Das waren erste Versuche, eine frühe Version, aus der wir jetzt für diese Fassung schöpfen. Als ich merkte, wie viel Energie darin steckte, wurde mir schnell klar, wie ich von nun an mein Leben gestalten wollte. Ich wusste, dass es keinen Sinn machen würde, das Projekt halbherzig anzugehen. Entweder machte ich das richtig, oder ich fing gar nicht erst damit an. Ich wollte über das schreiben, was mich derzeit in meinem Leben beschäftigt, die Themen hier in der Oranienstraße. Das umgibt mich ja täglich, und als Kabarettistin hat man auch ein Auge dafür, was da für Geschichten darin stecken. Ich hatte mich privat und in meiner Arbeit ständig mit dem Leben und den Gegensätzen in der Oranienstraße beschäftigt und hielt das für ein Thema, das man gut auf die Bühne bringen konnte. Als ich merkte, dass die Energie stimmt und wir das auch künstlerisch umsetzen können, habe ich mich innerhalb einer Woche entschieden, meinen Beruf aufzugeben. Jetzt oder nie: Ich bin fast 40 Jahre alt, meine Mutter ist tot, ich muss diesen akademischen Beruf für niemanden mehr machen. Ab dem 1. Januar knieten wir uns dann so richtig rein.
- E.B.:** *Du und Nursel kennt euch ja nun schon viele Jahre lang und wisst, was ihr voneinander erwarten könnt. Seid ihr das ideale Team?*
- S.A.:** Es war für uns klar, dass wir dieses Projekt nur gemeinsam machen würden. Und wir wollten auch keinesfalls mehr als zwei Personen sein. Man lebt ja zusammen, geht zusammen auf Tour, schläft in einem Zimmer. Man muss sich also nicht nur beruflich aufeinander verlassen können, sondern sich auch menschlich sehr gut verstehen. Und Nursel und ich kennen und ergänzen uns sowohl auf der Bühne als auch dahinter sehr gut. Wir wissen, dass wir uns aufeinander verlassen können.
- E.B.:** *Das Stück hat, wie du vorhin erwähntest, viel mit euch beiden zu tun. Ihr verarbeitet darin, wenn ich das recht verstehe, konkrete Erfahrungen aus eurem Lebensumfeld. Könntest du mir mehr darüber erzählen?*
- S.A.:** Der Titel des Stücks ist »Arabesk«, Untertitel »Selbst erfüllende Prophezeiungen«. Wir versuchen in diesem Programm zu analysieren, warum Deutsche und Türken nur schwer zusammenpassen, warum aus Nursel beispielsweise keine Deutsche wird. Wir führen das darauf zurück, dass Türken von ihrem Grundwesenszug her arabesk sind, das heißt, sie sind schicksalsgläubig, sie leiden und empfinden dieses Leiden immer auch als Freude und so weiter. Arabesk bedeutet: immer unerfüllt, keine Liebe ohne Leiden, alles vom Schicksal vorgegeben. Diese türkische Haltung macht es Deutschen sehr schwer, sie zu verstehen. Die Deutschen dagegen sind ganz Kopf und Konzept, sie überlegen sich immer zuerst, wie sie etwas

machen wollen, und planen es genau. Und diese beiden Wesenszüge widersprechen sich so sehr, dass man nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner kommt. Das zeigen wir in unserem Stück, doch letztlich läuft alles darauf hinaus, dass wir beide Menschen sind, die beides besitzen, das Arabeske, das Gefühl, den Bauch – und dazu auch den Kopf. Wir coachen uns gewissermaßen gegenseitig. Im ersten Teil bin ich der deutsche Kopfmensch und sie ist die türkische Arabeske. Im zweiten Teil kommen dann meine türkischen Seiten durch, da werde ich zu Lenny Krähwitz, einer Mischung aus Shaggy (»Hey Sexy Lady«) und Lenny, siebziger Jahre Afroperücke, fette Sonnenbrille, Bartschatten, Koteletten, Cowboystiefel, auch ein bisschen dirty.

Diese Figur hat übrigens eine interessante Geschichte: Ich erfand sie als Drag King. Ich richtete mich so her und ging auf eine Partie – und alle Lesben, die sonst vor mir flüchteten, hingen mir plötzlich am Hals. Und ich war in dieser Aufmachung auch schon auf einer konventionellen türkischen Partie. Die Reaktionen waren sehr interessant: Es gab zwei Gruppen von Leuten, die einen guckten, was das ist, und die anderen hielten das für echt und bauten sich bedrohlich auf. Das sind alles Erfahrungen, die dann mit in die Figur hineinspielen. Wir überlegten uns, wie wir sie auf die Bühne bringen konnten. Eigentlich passt sie hervorragend: Das Hauptthema des Stücks ist zwar Türkisch-/Deutschsein, doch es geht eben vor allem um Identität, auch um geschlechtliche Identität, und dass ich eine Lesbe bin. Da ist es besonders gut, dass auf der Bühne ein schwarzer Mann dabei herauskommt. In der ersten Hälfte sind wir beide Putzfrauen; in der zweiten Hälfte trete ich komplett als Lenny auf, und Nursel wird zum Bond-Girl. Das ist auch im Bauch entstanden.

E.B.: *Habt ihr schon einen passenden Regisseur gefunden?*

S.A.: Es gibt zwei Interessenten, mit denen wir in Kontakt sind: Ralf Milde aus Ulm, der früher bei Knobi-Bonbon mitwirkte und den Muhsin Omurca uns empfohlen hat, und Ralf Marschall aus Frankfurt, mit dem Şinasi Dikmen seit Jahren zusammenarbeitet. Beide sind allerdings schwer beschäftigt, Ralf Marschall zum Beispiel hat dieses Jahr überhaupt keine Zeit mehr. Wir suchen nach jemandem, der viel Erfahrung besitzt und uns die Texte etwas zuspitzen kann. Das Stück ist zwar fast fertiggeschrieben, und es gibt Passagen, die kaum noch verändert werden müssten, doch daneben gibt es auch noch einige holprige Stellen und Übergänge, die noch nachgefeilt werden sollten. Das könnten wir vielleicht auch selbst machen, aber besser ist es, wenn das jemand von außen tut, der auch Erfahrung mit ausländischem Kabarett mit sich bringt. Nursel und ich sind allerdings beide sehr starke Persönlichkeiten – da könnte nicht irgendein Anfänger daherkommen. Er muss unsere Anliegen sehen und verstehen, was nicht unbedingt ganz einfach ist, da wir ja Frauen sind und Männer manche Themen eben anders sehen als wir. Wenn wir das Gefühl haben, dass jemand einen Blick dafür hat, uns versteht und unterstützen kann, nur dann ist eine Zusammenarbeit möglich. Vor allem geht es aber darum, auf der Bühne das Letzte aus uns herauszuquetschen.

E.B.: *Ich wünsche euch viel Erfolg. Danke für das Gespräch, Serpil.*

14. »Solche Urteile geschehen aus Unkenntnis« Yüksel Pazarkaya, Columbus/Ohio, 4. Juni 2004

*Yüksel Pazarkaya ist Schriftsteller, Übersetzer und Theatermacher.*¹

E.B.: *Yüksel, wir haben uns in den letzten Wochen öfter über das Thema türkisch-deutsches Theater unterhalten. Du erwähntest, dass du dem Stenzaly-Text [»Ausländertheater in der Bundesrepublik und Berlin-West am Beispiel der türkischen Theatergruppen« aus dem Jahr 1984] recht kritisch gegenüberstehst.*

Y.P.: Ja. Nimm dieses Zitat: »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.« Dies ist meines Erachtens eine ganz falsche Herangehweise. 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. Außerdem, wenn ich an meine eigenen ersten Theaterversuche in den sechziger Jahren in Stuttgart denke: Da arbeitete ich zum einen ab 1961 mit deutschen Studenten an der Universität zusammen und dann zeitgleich ab 1965 auch mit türkischen Arbeitern und Studenten. Das entspricht doch nicht dem Bild, das Stenzaly zeichnet, sondern da sucht man Anschluss an die Kultur der deutschen Gesellschaft, wenn auch zunächst einmal in türkischer Sprache. Übrigens: Wir führten mit der türkischen Theatergruppe in den sechziger Jahren auch einige Schwänke von Nasrettin Hoca auf. Und weil es sich um Schwänke handelte, inszenierte ich das mit Musik und Pantomime und mit möglichst wenig Wort. Nur die Pointen der Stücke waren gesprochen, und zwar auf Deutsch. Und das wurde überall aufgeführt, an der Universität, in Bonn. Also schon ganz am Anfang wurde auch auf Deutsch Theater gemacht. Doch das

1 Zu diesem späten Interview kam es, da ich mit Pazarkaya nach unserem Treffen in Köln in Kontakt blieb und es mir gelang, ihn bald darauf als Max-Kade-Professor für ein Semester an die Ohio State University einzuladen. Gemeinsam brachten wir dort im Mai 2004 die Uraufführung von »Auferstehung in Spoon River«, Pazarkayas Adaption von Lee Masters' »Spoon River Anthology«, mit einer Gruppe von Deutschstudenten auf die Bühne. Während unserer Zusammenarbeit (die ich danach noch einige Jahre lang als sein Lektor fortführte) kam es zu vielen Gesprächen. Kurz vor Ende seines Aufenthaltes bat ich ihn um ein weiteres Interview, um einige Lücken zu schließen. Pazarkayas Beitrag sowohl für die Entstehung des türkisch-deutschen Theaters als auch für diese Studie ist gewaltig, und ich möchte ihm an dieser Stelle nochmals herzlich dafür danken.

Theater war gleich – ich hätte das auch auf Türkisch machen können. Das Theater war für ein deutsches und ein türkisches Publikum gleichermaßen gedacht und akzeptiert.

E.B.: *Stenzaly, der diesen Text in der ersten Hälfte der achtziger Jahre schrieb, wusste gar nichts von den Stuttgarter Projekten oder hatte nur vage davon gehört. Er bezieht sich hauptsächlich auf die frühen Berliner Gruppen und spricht in diesem Zusammenhang von Kultur- und Sprachpflege.*

Y.P.: Sprachpflege ist zunächst einmal eine Notwendigkeit, um überhaupt einmal ein Kulturleben zu entwickeln, weil in den sechziger Jahren die deutsche Sprache eben zunächst nicht zugänglich war. Anfang der achtziger Jahre gab es aber bereits eine Gemeinde von über zwei Millionen Türken in Deutschland. Und eine Minderheit, die Theater in der türkischen Sprache macht, dabei aber immer wieder den Versuch unternimmt, die deutsche Sprache zu integrieren, sowohl in Köln wie auch in Wuppertal zum Beispiel. Solche Versuche der Zweisprachigkeit gab es immer wieder, gerade im Kabarett, aber auch im Theater. [...] Ein wichtiger Punkt ist die Integrationsfrage, die Anerkennungsfrage. In Deutschland gibt es mehrere 100 Theater, die subventioniert werden. In Deutschland leben seit mindestens 30 Jahren über eine Million, seit mindestens 20 Jahren über zwei Millionen Türken und inzwischen zusätzlich noch fast eine Million eingebürgerte Türken. Welche türkischen Stücke in deutscher Übersetzung oder auch aus der Feder in Deutschland lebender Autoren haben diese mehreren 100 subventionierten Theater bisher aufgeführt? Meines Wissens nur drei oder vier Stücke von Nazim Hikmen und Haldun Taner und zuletzt von Feridun Zaimoğlu. Die Türken sind Anfang der sechziger Jahre nach Deutschland gekommen. Da hätte man auch bis Mitte der achtziger Jahre doch wenigstens fünf oder sechs Stücke von subventionierten Theatern auführen können.

E.B.: *Findest du es weiterhin gerechtfertigt, dass man in Deutschland traditionelles türkisches Theater, was immer man darunter verstehen will...*

Y.P.: Ja, was versteht man denn darunter? Das sind moderne türkische Autoren, die hier gespielt werden. Solche Urteile geschehen aus Unkenntnis über die Entwicklung des Theaters in der Türkei. Man spricht von Folklore-Elementen, doch das sind sie gar nicht. Oder wenn es Folklore-Elemente sind, so haben sie über die sogenannte Dorfliteratur in den fünfziger und sechziger Jahren Eingang in das Theater gefunden. Zu dieser Zeit brachten Absolventen von Dorfinstituten als Autoren erstmals eine literarische Strömung hervor. 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.

E.B.: *Hatte diese Strömung auch mit den Volkshäusern zu tun?*

Y.P.: Die Volkshäuser gab es in den dreißiger, vierziger Jahren in den Städten. Dort machten Jugendliche Theater, Musik und Literatur, sie lasen und sprachen. Aus dieser Tradition sind viele bekannte Schauspieler und Regisseure hervorgegangen, aber wie die Dorfinstitute existierten auch die Volkshäuser in den fünfziger Jahren

nicht mehr, da sie von den neuen Machthabern geschlossen worden waren. [...] Ohne die Kenntnis der Literatur und des Theaters der fünfziger und sechziger Jahre in der Türkei kann man auch das türkische Theater in Deutschland nicht beurteilen. In den sechziger Jahren gab es eine Bewegung in der Türkei: Überall gab es Theater, Studenten gingen in die Dörfer und spielten auf Dorfplätzen Theater. Und in den Städten wurden an bekannten Theatern Stücke über die Menschen auf dem Land und deren Probleme aufgeführt. Dass dabei auch folkloristische Elemente mit verwendet wurden, liegt auf der Hand. Doch das ist keine Folklore, sondern hat ganz andere Hintergründe.

- E.B.:** *Es ist sicher ein generelles Problem, dass türkische Theatertraditionen in Deutschland nicht ernst genug genommen wurden. Aber es gibt noch eine andere Seite: Aras Ören hat etwa in Bezug aufs Schaubühnenprojekt gesagt, dass eine Tendenz bestünde, als Bezugsrahmen nur die Türkei zu nehmen, aber die deutsche Situation außer Acht zu lassen. Wenn ich mich recht erinnere, sprach auch er von einer Art Rückzug oder Isolation.*
- Y.P.:** Aber das ist nicht berechtigt. Das mit dem Bezugsrahmen Türkei kann man auch ganz anders interpretieren. Es gibt in der Türkei ein Theater und eine Theaterliteratur, die in Deutschland völlig unbekannt sind. Die spielt und zeigt man und präsentiert damit eine Theaterkultur. Außerdem, und das weiß ich aus eigener Erfahrung: Auch mit einer hervorragend bewerteten Arbeit hatte man in den siebziger Jahren als promovierter Germanist türkischer Herkunft überhaupt keine Chance. Und jetzt mit einem deutschen Theaterstück daherzukommen und dann in türkischer Sprache zum Beispiel auf der Schaubühne darzustellen, da würden schon allein die Hausherren des Theaters von oben herabschauen. Da sollen sie sich lieber erst mal ansehen, was wir machen.
- E.B.:** *Das hat auch mit dem Problem zu tun, dass die deutschen Kulturinstitute, wenn sie ein Projekt unterstützen, dies dann auch zu ihren eigenen Bedingungen tun. Sie geben damit einen Rahmen vor, innerhalb dessen man sich zu bewegen hat. Man ist also eingeschränkt.*
- Y.P.:** Wenn die Türken damals deutsches Theater gespielt hätten, dann hätte sich die Schaubühne gleich zurückgezogen. Aber was 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. Man kann höchstens sagen, hier ist die Inszenierung besser gelungen als dort. Es geht nur um das Stück und um die Sprache des Stückes.
- E.B.:** *Deine Argumentation gegen Stenzaly wäre also: Er hat sich nicht genügend mit der türkischen Theatertradition auseinandergesetzt; die türkische Theatertradition ist zu einem wesentlichen Teil auch eine europäisch beeinflusste Tradition. Wo findet dann das traditionelle türkische Theater Eingang?*
- Y.B.:** Nur in einzelnen Elementen. In der Typendarstellung kann es zum Beispiel vorkommen, dass dörfliche Charaktere mit Elementen aus dem Karagöz-Theater erscheinen. Außerdem, und das kann man auch in meinen Aufsätzen zum Theater in »Rosen im Frost« nachlesen: Die europäischen Strömungen, zum Beispiel Brechts Episches Theater, waren mit vielen Elementen bereits in der türkischen Tradition vorhanden. Und wenn man Brechts verfremdetes Theater spielte, dann flossen die eigenen Traditionen und die des Westens ineinander über. Das kann man dann

nicht mehr auseinanderhalten. Der »Ali aus Keşan« etwa ist Brecht und Karagöz und Volksschauspiel zugleich.

E.B.: *Du hast selbst in den sechziger Jahren eine Kritik zu diesem Stück geschrieben und bemängelt, dass Brecht da nicht richtig verstanden wurde, dass man von seinen Methoden Versatzstücke genommen hätte...*

Y.P.: Ich weiß nicht, ob ich mit der Kritik ganz recht lag, aber ich sagte dem Regisseur damals, dass das, was er für Episches Theater ausgab, für mich Volkstheater war. Das Brecht'sche Theater wurde nicht im gleichen Sinne wie in Deutschland realisiert. Aber andere haben das ganz anders gemacht, Vasif Öngören zum Beispiel. Aber auch meine Kritik zeigt: Wenn ich Volkstheater sage, was ist das dann? Das ist Karagöz, Orta Oyunu. Und aus diesen Einflüssen ist ein modernes Volkstheater entstanden, mit der Inspiration Brechts meinetwegen.

E.B.: *Was sind die Unterschiede zwischen Brecht in Deutschland und Brecht im Rahmen eines modernen türkischen Volksstückes?*

Y.P.: Das Lehrstückhafte tritt sehr in den Hintergrund, das Stück wird ein volkstümliches Lustspiel. Natürlich werden da auch Probleme angesprochen, aber diese typische Brecht'sche Dramaturgie der zwei Ebenen, Sachebene und Bildebene, existiert da nicht. Da ist alles Bildebene.

E.B.: *Also werden Verfremdungseffekte benutzt, aber nicht auf ein bestimmtes Ziel hin?*

Y.P.: Verfremdung gibt es ja im Karagöz oder im Orta Oyunu überall. Der Tote steht wieder auf – das ist doch Verfremdung.

E.B.: *Wie kam es zur Brecht-Debatte in der Türkei?*

Y.P.: Das hing mit der neuen Verfassung von 1961 zusammen. Diese Verfassung beinhaltete die totale geistige Freiheit. In der Folge wurde die marxistische Literatur übersetzt, Brecht wurde übersetzt und gespielt, es wurden sozialistische, marxistische Stücke von Vasif Öngören und anderen geschrieben. Und 1971 wurde diese liberale Verfassung zu 40 Prozent revidiert und 1983 ganz abgeschafft. Die heutige Verfassung ist die von 1983, eine von dem Militär gemachte, sehr regressive und undemokratische Verfassung, die auch in Bezug auf die EU Probleme bereitet. Deshalb werden die Regierungen immer gelobt, wenn sie Teile daraus demokratisieren. Aber verglichen mit der Verfassung von 1961 sind auch diese Verbesserungen ein Rückschritt. In den sechziger Jahren herrschte ein sehr freiheitliches, liberales Klima. Und Theater hatte damals eine große Bedeutung, die ersten Fernsehsendungen wurden erst Ende der sechziger Jahre ausgestrahlt und auch Kinofilme kamen nur sehr verspätet. Theater war der Ort im Kulturleben, wo man sich traf. In Istanbul fanden jeden Abend 30 Stücke auf städtischen und privaten Bühnen statt, bei damals anderthalb Millionen Einwohnern in Istanbul. Und die Theaterhäuser waren alle voll. Sie hatten Einfluss und wurden deshalb immer wieder von Rechtsradikalen angegriffen und besetzt oder von der Regierungsseite verboten.

E.B.: *Wenn man von einer Brecht-Debatte spricht, dann muss es verschiedene Seiten gegeben haben.*

Y.P.: Das stimmt, aber es gab eine sehr starke befürwortende Seite. Gerade die Marxisten in der Theaterszene, die Kommunisten, an der Spitze Vasif Öngören, aber auch progressiv denkende Nicht-Marxisten wie Haldun Taner ließen sich davon beein-

flussen. Und auf der anderen Seite gab es natürlich traditionelle Theaterleute, die sich darüber lustig machten, über die Verfremdung zum Beispiel.

- E.B.:** *Wie war die Position des Staatstheaters?*
- Y.P.:** Damals gab es das Staatstheater nur in Ankara. Dort haben sie mehr die europäischen Klassiker wie Shakespeare aufgeführt, Brecht kam erst später. Doch die Städtischen Bühnen in Istanbul wurden von der Stadtverwaltung unterhalten und da gibt es einen großen Unterschied zu den Staatlichen Bühnen. Dort wurde Brecht gespielt.
- E.B.:** *Ich habe noch einige unzusammenhängende Fragen. Meine erste betrifft den Namen des Tiyatroms, der übersetzt »mein Theater« heißt. Oft spricht man aber auch von »unser Theater«, das Theater der türkischen Gemeinde. Wie erklärt sich das?*
- Y.P.:** Begib dich in die Position eines jeden einzelnen Zuschauers. Das ist das Theater eines jeden einzelnen Türken in Berlin. Wenn das 150.000 oder 200.000 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.
- E.B.:** *Eine Frage zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenentheater. Das Arkadaş Theater und das Tiyatrom haben fast 50 Prozent Kinderstücke im Programm. Zum Teil hat dies wirtschaftliche Gründe, das heißt, es ist nötig fürs Überleben. Welche sonstigen Gründe gibt es für so viele Kinderstücke?*
- Y.P.:** Die Kinderstücke sind bei türkischen Familien sehr wichtig, weil sie die Kinder auf das Theater als Zuschauer vorbereiten. Als die Türkei eine Republik war, musste Muhsin Ertuğrul erst einmal ein Publikum gewinnen, sich eines erziehen. Die Premiere seiner Hamlet-Aufführung im Jahr 1927 hatte gerade einmal sieben Zuschauer. Das Kindertheater türkischer Gruppen in Deutschland begann verspätet, als die Menschen Kinder bekamen oder Kinder nachzogen. 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 ist doch ein wesentlicher Schritt. Die ästhetische Bewertung ist wieder eine andere Frage.
- E.B.:** *Fallen dir noch wichtige türkisch-deutsche Bühnenprojekte ein, die ich bisher nicht erwähnt habe?*
- Y.P.:** Nesihe Meriç ist eine sehr bekannte Erzählerin in der Türkei, die wohl erste moderne erzählende Frau und Autorin. Sie lebt in Istanbul. Anfang der achtziger Jahre lebte in Köln die türkische Schauspielerinnen Dilek Türker, die in den sechziger Jahren an den Istanbuler Städtischen Bühnen mit dem Theater angefangen hatte. Sie ist mit dem Hürriyet-Korrespondenten in Köln verheiratet und kam so dorthin. Sie wollte auch in Deutschland weiter Theater machen und sprach deshalb in Istanbul mit Nesihe Meriç, die ihr dann das Ein-Frau-Stück »Sevdican/Tor zur Hoffnung« (1985) schrieb. Es erzählt die Geschichte einer Frau in verschiedenen Situationen, sowohl in der Türkei als auch in Deutschland, wenn ich mich recht entsinne. Sevdican ist ein weiblicher Eigenname und bedeutet so viel wie Geliebtes Herz. Dilek Türker schlug dieses Projekt dem kommunalen Theater in Nordrhein-Westfalen vor und wurde von dort aus auf Tour geschickt. Ein deutscher Regisseur inszenierte das Projekt mit ihr in zwei Versionen, eine auf Türkisch und die andere auf

Deutsch. Obwohl Dilek Türker kein Deutsch konnte, gab sie sich Mühe und lernte das richtig. Über 300 Mal wurde das Stück deutschlandweit aufgeführt.

E.B.: *Eine letzte Sache noch zu deinem ersten Stück »Ohne Bahnhof«: Du erwähntest neulich, dass die Aufführung ohne deutsche Beteiligung ablief. Könntest du das hier bitte nochmal wiederholen?*

Y.P.: »Ohne Bahnhof« wurde von einem deutschen Kollegen inszeniert, nicht von mir selbst. Er war freier Nachrichtensprecher. Die Rolle des türkischen Gastarbeiters spielte ein griechischer Schauspieler, Andreas Nikaki, damals Architekturstudent. Vielleicht sollte man hier »türkisch« sogar in Klammern setzen. Da er nicht spricht, kann er auch allgemein als Gastarbeiter gelten.

E.B.: Herzlichen Dank für das Gespräch, Yüksel.

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein

Pina Bausch's Dance Theater

Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0



Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater

Die Kunst des Übersetzens

2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,

71 Farbabbildungen, 28 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8



Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)

Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart.,

10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater- und Tanzwissenschaft



Manfred Brauneck

Masken – Theater, Kult und Brauchtum
Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., 11 SW-Abbildungen
28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2

E-Book:

PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6



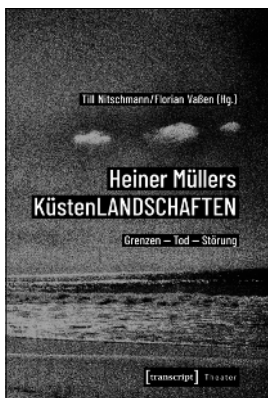
Tom Klimant

Theaterspiel erleben und lehren
Fachdidaktik für den Theaterunterricht

Februar 2022, 570 S., kart., 41 SW-Abbildungen
49,00 € (DE), 978-3-8376-6091-3

E-Book:

PDF: 48,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6091-7



Till Nitschmann, Florian Vaßen (Hg.)

Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN
Grenzen - Tod - Störung

2021, 514 S., kart.,
16 Farbabbildungen, 3 SW-Abbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-5563-6

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5563-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

