

4. Die Geschichte des türkisch-deutschen Kabaretts

Selbstdarstellung und Fragen der Zugehörigkeit

Sich selbst zu artikulieren, um sich in der neuen Welt neu zu finden – das war das Hauptmotiv, das die Deutschlandtürken in die darstellenden Künste trieb. Mit dem politischen Kabarett, einer deutschen Gattung, bewiesen sie ihre Begabung, das Eigene mit dem Fremden zu vereinen. Zudem versprachen Kabarett und Satire die größte Akzeptanz, weil sie Ironie mit Selbstironie, Kritik mit Selbstkritik, Humor mit der Fähigkeit, sich selbst auf die Schippe zu nehmen, verbinden. (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 Kabaretts 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 Kleinkunstbühne. 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 Frauengabarettgruppen, des *Putzfrauen-Kabaretts* 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 Seyhans *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 Kabaretts dar.

Bevor ich mich den Projekten, Gruppen und Künstlern selbst zuwende, seien vorab einige Hintergründe und grundlegende Entwicklungen des türkisch-deutschen Kabaretts skizziert. Im Allgemeinen ist festzustellen, dass sich kabarettistische Veranstaltungen türkischstämmiger Künstler fast ausnahmslos an der deutschen Form des politisch-satirischen Kabaretts 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 Kabaretts türkischstämmiger Migranten ist hier daher ein Abriss der deutschen Kabarettgeschichte angebracht.

Die Anfänge des deutschen Kabaretts 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 Varieté-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 Kabaretts 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 Deutschen 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 Fernsehkabaretts; als Wegbereiter kann die zwischen 1963 und 1966 ausgestrahlte ARD-Sendung *Hello 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 vermischt sich mit Politik (oder ersetzt 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 Kabaretts. 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 Kabaretts Zuspruch.

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 Politkabarett 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 Kabaretts 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 Kabaretts ist festzustellen: Lässt man die Ethno-Comedy der letzten Jahre außer Betracht, so veränderte sich die Darstellungsweise des türkischen Migranten-Kabaretts 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 Kabaretts 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 angesehener Berufsgruppen und Charaktere mit höherem sozialen Status (wie den Akademiker, den Hausbesitzer, das Bond-Girl oder den Kanakmän, 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 abzeichnet hatte.

Der folgende Abschnitt bietet einen chronologischen Abriss der Geschichte des türkisch-deutschen Kabaretts anhand zentraler Gruppen und Projekte. Mein Fokus liegt dabei auf Strategien der Selbstpräsentation. Ich untersuche, welcher Türkensbilder 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 Kabaretts 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 artistische 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 gejammt 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 Umkipp-Effekten, 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 Selbstdarstellung. [...] Überhaupt beherrscht uneigentliches Sprechen seine Texte. Ironie, wohin man sieht, und immer funktioniert sie als Waffe. Das Gegenteil des Ge-meinten wird gesagt. Und zwar meistens in maßloser Übertreibung: Die hyperbolische Sprache ist stilistisches Äquivalent zur thematisierten Hyper-Integration. (»Narr-wort«, S. 105f.)

Dikmens Erzählungen beschreiben Situationen aus dem türkisch-deutschen Alltag, wo-bei 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 Deut-schen wie auch Türken einen Zerrspiegel vor, dessen Reflektionen sowohl Konzeptuali-sierungen kultureller Identität als auch Praktiken der sozialen Integration und Ausgren-zung hinterfragen. Ohne hier zu sehr ins Detail gehen zu können, seien doch einige der angesprochenen Themenbereiche anhand exemplarischer Erzählungen und Textpassa-gen 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« Merkma-le 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 entsprechen-der) 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. Verär-gert über diese Diskriminierung weist der Erzähler die Dame auf seine eigene fremd-ländische 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 kön-nen 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 ei-ne 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 zitiertter 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-klischehaften Einschätzungen ergibt man sich zuletzt dem Bild, das sich die Deutschen vom Türken machen, verinnerlicht nach und nach die autoritäre Außensicht und macht sie zur Grundlage seines Selbstbildes.

Geraede zu 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 Türk en geschildert:

Der Türke frühstückt mit den Händen. Es gibt viele Türk en, 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 Türk en 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 Türk en 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. Bezuglich 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 Türk en als sprachloses, beziehungsweise ungehörtes Anschauungs- oder Festschreibeobjekt der Deutschen, das häufig als kulturlös 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 unterhöhlen.

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 Groteske 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-Kabaretts

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 *Münchner 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 Aydin 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, dass 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 Knobi-Bonbon* über die ersten Monate zu verhelfen. Zum anderen gelang es Dikmen und Omurca jedoch sehr schnell, diese frühe ›amateurhafte‹ Phase hinter sich zu lassen. So bildeten 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 erfahrenere Dikmen mit seinem kurzen, leicht stämmigen Äußeren und der energiegeladene junge und attraktive Omurca auf ideale Weise. Mit rasanten Sprecherwechseln und treffsicheren Pointen zogen sie das Publikum – darunter von Beginn an Deutsche wie 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, Mächtigern-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 Intelligenter, 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 Kabaretts 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 Parallelie 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 Stücks 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 Schlag 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 Gesundung: »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 tiefssinnigere 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 Şinasins allzu plumpen Konvertierungsversuche erweist. Wie unbedarfzt 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 Şinasins umsonst, und im Gegenzug gelingt es Ahmet sogar, den Mächtigern-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 generell 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 Ossis 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. Terkes-sidis erwähnt, dass die *Knobis* in diesem Programm zum Teil so vehement auf Konfron-tationskurs gingen, dass in einer Aufführung zwei Drittel des Publikums den Saal verlie-ßen (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 Fortsetzungskaba-rett, 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 Deutsch-land als auch in die Türkei. [...] Jetzt haben die Deutschen eine Identitätskrise.« (Zit. in Steinberger) Diese Beschreibung verdeutlicht nicht nur das gewachsene Selbstbewusst-sein 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 bikulturellem 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 unglaubliche Popularität. Dikmen und Omurca füllten Bühnen überall in der BRD und wurden vom Goethe-Institut sogar in die Türkei eingeladen, wo sie ihr Programm auf Deutsch präsentierte. 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 Kabaretts 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 Kabaretts 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 Frauenkabaretts, 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 Verbindungsline 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 – Sabrin 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 Pendants zum *Kabarett Knobi-Bonbon* betrachtet werden, dessen Erfolg die Gründungen inspirierte und inhaltliche Vorlagen bot. Migranten-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 Migranten-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-Schwestern 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 kabarettfahrene Hannemann verarbeitete 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 Debüt-Programm »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 Ein-deutschung« (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, Gartenzwerg und Trachtenkostüm gibt es bald kein Zurück mehr: »Schwestern, wir haben uns auf dem Weg in die totale Integration schon so weit entseelt, enttürklt, 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 einbrisantes Thema aus, verteilte seine Kritik dabei jedoch so geschickt in alle Richtungen, dass sich keiner ernsthaft angegriffen fühlten 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 Ausdrucksstärke der Sprache aus. In oft drastischer Überzeichnung karikierten sie alltägliche Charaktere und Situationen mit einem besonderen Fokus auf Ausländer- und vor allem Frauenthemen. Nursel Köse, die Texterin und gemeinsam mit ihrer Schwester Günay sowie Serpil Ari die treibende Kraft der *Bodenkosmetikerinnen*, beschreibt die Gruppe wie folgt: »Wir waren in erster Linie Frauen, dann ausländische Frauen und dann noch türkische Frauen. Alle Klischees waren in uns kompakt. Allein aus unserer Lebenserfahrung heraus erzählten wir und nahmen unsere Erfahrungen und uns selbst auf die Schippe.« (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 Selbstingabe 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 Ausländer« 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-Kabaretts*). 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 bissiger 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 Aufführungen 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 rabiat gegen Männer skandierten oder Anspielungen auf den Nationalsozialismus allzu direkt wurden. Wenn bspw. 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-swingenden 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-Gameshows angelegt. In dem hier dargestellten Wettkampf um »Deutschlandtauglichkeit« winkt den Teilnehmerinnen nichts Geringeres als die deutsche Staatsangehörigkeit; durchs Programm führt ein dickbüchig-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 entflammbar 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 Bühnepersona Dikmens, die dafür ebenso wenig von seiner deutschen Umgebung belohnt wird.

Hand: Der Sketch entstand im Anschluss an die Brandaschläge 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 exzeptentes 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 Türkkin, 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 Ratsschlag an die misshandelte Türkkin, 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 innehattten. In diesem Kontext muss betont werden, dass die türkische Putzfrau die Praxis keineswegs als verzweifelte, hilfesuchende Patientin betreten hatte, sondern singend und in Ausübung ihres Berufes. Erst die Therapeutin hatte ihr die Patientenrolle förmlich aufgezwungen. 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 Nachkriegskabaretts 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 Kabaretts 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 Stücks »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 Gastarbeiterkauderwelsch, 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.

Obgleich 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 auseinandergelebt. 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 heimlicher 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 Kabarettsszene 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 Kabaretgruppen 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 zusammengeflickten 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 Schaltthebel

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 Tschcherkesse, 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 Türk en 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 Programmabreite: 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 Stücks 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 drogenschmuggelnden 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 Türkens 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's 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 Türkens 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 Türkens 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 Türkens 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 Türkens 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 Türkens Europas« und die Türkens 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 Kabaretts treu geblieben. Es liegt ihm fern, das deutsche Kabarett revolutionieren oder auch nur leicht ändern zu wollen; vielmehr ist er – ähnlich seiner Bühnenfigur aus *Knobi-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 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 tobten. [...] 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 Schwarzeeküste, 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, Türke?« hat sich Dikmen, dem bereits zu *Knobi-Zeiten* als Kabarettist eine gewisse Liebenswürdigkeit nachgesagt wurde, gänzlich vom satirisch-bissigen Ton verabschiedet. *Quo vadis, Türke?* 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 Loriot, die bereits seit den siebziger Jahren Cartoons in ihre Shows integrierten, ist Omurcas spezifische Neuerung bislang einmalig in der deutschen Kabarettszene. 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 Türkposter 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 Bosporus-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 Stücks 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 Kinderschändern 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‹ mimt er den prolethenhaften deutschen Touristen und amüsiert sich ohne gedanklichen Tiefgang. Zwar haben sich seine anfänglichen Berührungsängste auf wundersame Weise in Wohlgefallen aufgelöst, einen Lernprozess hat dieses Verschwinden 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 wochenlanger Zurückhaltung 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 Verbindungsline zur Erzählerfigur der Dikmen'schen Satiren ließe sich höchstens insofern herstellen, als Hansi gleichermaßen naiv dargestellt ist. Die Funktion dieser Porträtiierung 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 Kabaretts 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 Besserwisselei 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 Alpträum. 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 brachte 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 festsitzt 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 Türkewitze 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 Türkewitze reinwürgt, bin ich echt abgehärtet. Ich finde diese Türkewitze nicht mehr komisch, seit die Türken auch Türkewitze 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 Türkewitzen 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 tiefsinngige und oft auch provokante Be- standaufnahme 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 Zwangsinintegration höchstens noch am Rande anspricht. Statt dessen 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, Randale 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.)

Obgleich 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 Kabarettsszene 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 anrüchige 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 bikultureller 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 Vorgesichte: 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 summte 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. »Kanakmän – 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 Minderrechtsrechte 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 »Kanakmän« zwar zu den traditionellen Themen des Migranten-Kabaretts 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 mi? Ich schwör bei Allah, iki gözüm çıksın! 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 Abkapselung 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 biculturellen 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 Kabaretts. Dass Somuncu dennoch in diesem Kapitel erscheint, begründet sich damit, dass seine Vorstellungen viele Elemente des politisch-satirischen Kabaretts 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 einzuführen. Auf problematische Aspekte dieser Klassifizierung werde ich an späterer Stelle noch eingehen.

Da Somuncu ungleich den bisher behandelten Künstlern Fremdtexte 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 Auftritt 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 berüchtigter 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 Schepers); 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 ›türkenspezifischen‹) Aspekten vorgestellt.

Als Somuncu im Jahre 1996 seine Lesereise mit Hitlers *Mein Kampf* begann, bestand zunächst ein dringender Erklärungsbedarf. Es galt, die Skepsis des Publikums zu zerstreuen: Ist es 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 Betroffenheitsgehaben 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 anhafe. 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 geschiehe. 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 Tötern 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 jüngerer Datums finden sich, so etwa Mel Brooks' satirischer Film *The Producers/Springtime 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 cholericisches Muttersöhnchen mit Darmverschluss auftritt; und der erste Teil von Christoph Schlingensiefs 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, bewegen 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‹ Anfangs, 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 rauhe, 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 verharrt 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« verunglimpt 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 schwinge 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 Drohenschreiben 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 Betroffenem 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 Gastarbeiteridiot 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 Kabaretts 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 Kabaretts 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 Kabaretts gelten – zumal unpolitische Darbietungen in der deutschen Kabarettgeschichte ja keineswegs ohne Vorläufer sind.

Wenn ich in der Folge von Ethno-Comedy spreche, so beziehe ich mich dabei auf einen inzwischen verbreiteten Terminus. Ich benutze ihn, um jene Comedy-Shows zu beschreiben, die von Künstlern fremder Herkunft präsentiert werden und sich thematisch mit Ethnizität und Identität auseinandersetzen. Allerdings muss angemerkt werden, dass der Begriff auch auf Programme 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 vermessend (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 bös 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 klichoschehafter 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. Insoweit 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 Realitäten 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 potenteren 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 irgend-ein 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 Entrückung groß. »Asüls Humor bedient sich gerne aus der Kli-scheekiste des Machotums«, wurde etwa kritisiert (Schwedler), und eine Rezessentin in der *Süddeutschen Zeitung* sprach von schlichten Pointen, billigen Lachnummern und einer »wahllosen Aneinanderreichung 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 unbedeutlichen 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 bayrischen 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 Kabaretts 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-Variété 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 unbekannten 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 Halbstarken, 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 multikulturellen 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-Comey 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 Porträtiierung 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). Statt dessen 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 Kabaretts stand ganz in der politisch-satirischen Tradition des deutschen Nachkriegskabaretts 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 bezeichneten 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 Kabaretts einläuteten. Ich charakterisierte diese als eine Phase des Umbruchs, welche bis zum heutigen Tag andauert. Teilweise wurde die Form des politisch-satirischen Kabaretts 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 Kunstszenes zu werden. Knapp zwei Jahrzehnte nach den ersten türkisch-deutschen Kabarettprojekten sind die Erben des *Kabarett Knoobi-Bonbon* nun an einem Scheideweg angelangt, das heißtt an einem Punkt, an dem sie ihre Themen und Darstellungswisen 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 wlich – 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, heißtt freilich nicht, dass er sich damit auch bereits selbst ›gefunden‹, das heißtt 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 heißtt 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 Kabaretts, 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 ethnisierender 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 Kabaretts 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 Stücks 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 Hirngespinst 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? Bösartig? 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 Einschränkende Festschreibungen 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 erfuh: »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)