

Einleitung

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

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

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

- Emine Sevgi Özdamar eröffnet an der Berliner Volksbühne die Lesereihe für den soeben erschienenen letzten Teil ihrer Romantrilogie. In *Seltsame Sterne starren zur Erde* ist ihre Ich-Erzählerin zur Schauspielerin herangewachsen, die in den 1970er Jahren vor dem türkischen Militärregime nach Berlin flieht, um dort unter Benno Besson das Brecht-Theater zu erlernen. Die autobiografisch gefärbte Erzählung verarbeitet zahlreiche Tagebucheinträge und beinhaltet Arbeitsskizzen aus Özdamars frühen Theaterjahren. Heute, fast dreißig Jahre nach der eigenen Migration, ist die Bachmann-Preisträgerin des Jahres 1991 längst zu einer festen Größe in der deutschen Kulturszene geworden.
- Seit Wochen sind keine Karten mehr für Serdar Somuncus Auftritt am Berliner Barnim Gymnasium erhältlich. Über 300 Zuschauer drängen sich an diesem Abend im Saal, um den türkischstämmigen Schauspieler zu erleben, der sich auch ohne Nazi-Großvater mitverantwortlich für die Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit fühlt. Somuncu, 1996 von der *taz* zum »Mann des Jahres« erkoren, befindet sich seit nunmehr acht Jahren mit dramatisierten Hitler- und Goebbels-Lesungen auf Tour, trat nach Drohungen aus dem rechten Milieu wiederholt unter Polizeischutz und einmal sogar in kugelsicherer Weste auf.
- Renan Demirkan, seit Jahren eine erfolgreiche Schauspielerin an deutschen Bühnen und im deutschen Fernsehen, legt eine kurze Verschnaufpause ein. Sie hat unlängst bravourös die Hauptrolle der Serienmörderin Geesche Gottfried in Rainer Werner Fassbinders Stück *Bremer Freiheit* gespielt und bereitet nun ein eigenes Soloprogramm vor, das sie später im Jahr auf Deutschlandtournee führen wird. Demirkan, die sich selbst als künstlerisch obdachlose Kosmopolitin bezeichnet, ist inzwischen auch als Autorin dreier Romane bekannt. Als Künstlerin ist sie eine der wenigen, die sich vom Klischee der »Türkin vom Dienst« befreien konnte.
- Der in Hamburg gebürtige Fatih Akin hält sich gegenwärtig zu den Dreharbeiten für seinen neuen Film *Gegen die Wand* in Istanbul auf. Der gerade einmal 30-Jährige schreibt seine Drehbücher meist selbst und hat sich nach drei erfolgreichen Produktionen als einer der Starregisseure des deutschen Films etabliert. Dabei lässt er sich weder als Mensch noch als Künstler in eine Schublade stecken. Er glaube nicht an Wurzeln, es gehe um Menschen, nicht um Bäume. – Weniger als ein Jahr darauf wird *Gegen die Wand* als großer Gewinner der 54. Berlinale von der internationalen Jury mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet werden.

Diese kurze Liste kultureller Highlights aus dem ersten Drittel des Jahres 2003 – eine Liste, die sich ohne Weiteres fortführen ließe – verdeutlicht, dass darstellende Künstler türkischer Herkunft längst in der deutschen Kulturszene Fuß gefasst haben und durch ihre künstlerischen Beiträge Akzente setzen. Doch es war ein langer Weg bis hin zu dieser Vielfalt. Mit offenen Armen wurden türkische Kunstschaffende in der Bundesrepublik nämlich keineswegs empfangen. Lange war die deutsche Gesellschaft nicht bereit, in türkischen Migranten mehr zu sehen als Gastarbeiter, die nach verrichteter Arbeit in ihre Heimat zurückkehren würden. Doch neben Arbeitern kamen von Beginn an eben auch Künstler; und andere türkische Migranten – sowie verstärkt noch deren in Deutschland geborenen Nachkommen – entdeckten über die Jahre künstlerische Neigungen,

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

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

Die vorliegende Arbeit hat das Ziel, eine Kulturgeschichte des türkischen Theaters und Kabarets in Deutschland vorzustellen, deren Protagonisten (Organisatoren, Schriftsteller, Schauspieler und Regisseure) nun bereits in die dritte Generation gehen, ohne dass die Geschichte der ersten Generation, der Initiatoren und der bis heute treibenden Kraft dieses Theaters, jemals kohärent aufgezeichnet worden wäre. Der Zeitpunkt dieser Studie ist bedeutsam, denn es steht ein Generationswechsel an. Dies wird deutlich, sobald man sich in die Szene begibt, in der es, wie meine Ausführungen zeigen werden, derzeit rumort, kreativ und destruktiv zugleich: Junge Künstler mit neuen Ideen drängen nach und fühlen sich nicht selten behindert von den Alten, die immer noch die Schalthebel besetzen und sich nicht davon abbringen lassen wollen, ihre Projekte nach altbewährten Methoden fortzuführen. Die Autorin und Kabarettistin Nursel Köse spricht hier von einem »generellen Problem«:

Da gibt es die ältere Generation, die alles in der Hand hat, Fernsehen, Radio, Theater. Die sitzen mit ihren Altköpfen da und geben den jungen Leuten keine Möglichkeiten, weiterzukommen. Sie sitzen da, als ob sie ihre Positionen gepachtet hätten. Doch auch das wird sich ändern. [...] Der Generationenwechsel steht an. (Köse, persönliches Interview 2003)²

Ähnlich sieht es auch der Schauspieler und Berliner Theater-Organisator Mürtüz Yolcu und zeigt sich dabei im Hinblick auf den anstehenden Generationswechsel genauso wie Köse optimistisch: »Es ist alles im Kommen. Es ist alles noch in der Entwicklungsphase.« (Yolcu, persönliches Interview 2002)

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

Zur Forschungslage

Es geht mir in dieser Arbeit darum, die Anfänge des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett, eine Leistung der scheidenden ersten Generation, zu dokumentieren, ebenso wie den sich vollziehenden Generationswechsel. Insbesondere beabsichtige ich, einen chronologischen Überblick über zentrale Entwicklungen zu vermitteln, dabei Hintergründe und Bezugspunkte aufzuzeigen sowie auf zugrundeliegende Traditionen und Einflüsse zu verweisen. Während andere Bereiche türkisch-deutschen Kunstschaffens – vor allem Literatur und Film – inzwischen kritisch recht gut erschlossen sind, existiert im Falle der Theaterproduktionen ein gewaltiger Nachholbedarf.³ Über türkisch-deutsche Bühnenprojekte berichtet bislang mit gewisser Regelmäßigkeit allein die Lokalpresse; nur das türkisch-deutsche Kabarett, das in größerem Umfang als andere Theaterproduktionen türkischer Migranten in die deutsche Kulturszene integriert ist, findet darüber hinaus auch gelegentlich Erwähnung in überregionalen Zeitungen und Zeitschriften. Umfangreichere Arbeiten liegen jedoch zu beiden Bereichen – dem Theater wie auch dem Kabarett – bis heute nicht vor.

Mit dem Theater türkischer Migranten setzen sich im Wesentlichen lediglich drei Texte etwas eingehender auseinander: Georg Stenzalys »Ausländertheater in der Bundesrepublik und Berlin-West am Beispiel der türkischen Theatergruppen«, im Rahmen des von Manfred Brauneck geleiteten Forschungsprojektes »Populäre Theaterkultur« entstanden und 1984 in der *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* veröffentlicht; Yalçın Baykuls Prüfungsarbeit an der Berliner Hochschule der Künste *Türkisches Theater in Deutschland/Berlin* von 1995; sowie Sven Sappelts Artikel »Theater der Migrant/innen«, erschienen in dem 2000 von Carmine Chiellino herausgegebenen Band *Interkulturelle Literatur in Deutschland*.⁴

Für das Kabarett liegt neben einer Vielzahl von Zeitungsartikeln nur Mark Terkessidis kurzer Artikel »Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren« von 2000 vor, der gleichfalls bei Chiellino erschien. Immerhin fand wenigstens das *Kabarett Knobi-Bonbon* in einigen Lexika und deutschen Kabarettgeschichten Erwähnung, so etwa in Klaus Budzinskis *Wer lacht da? Kabarett von 1945 bis heute* aus dem Jahr 1989 sowie im *Metzler Kabarett Lexikon* von 1996. Über andere Gruppen und Künstler findet man hier allerdings nichts.⁵

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

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

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

Für das deutsche Desinteresse lassen sich eine Reihe von Gründen anführen, darunter das problematische Türkenbild der Deutschen, auf dessen Entwicklung ich in Kapitel 1 ebenso noch eingehen werde wie auf gegenwärtige politische Debatten über Deutsch-Türken und die Türkei. Hier sei nur angemerkt, dass eine kritische Sichtung des türkischen-deutschen Theaters nicht zuletzt dadurch erschwert wird, dass bislang kaum publizierte Theaterstücke türkischstämmiger Autoren vorliegen. Die wenigen Dramen, die den Weg in Anthologien oder Zeitschriften fanden, lassen sich an einer Hand abzählen. Zu nennen sind hier vornehmlich Emine Sevgi Özdamars Stücke *Karagöz in Alamania* (1982), *Keloğlan in Alamania* (1991) und »Noahi« (2002), dazu ihr Theatermonolog »Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland« (als Teil ihres *Mutterzunge*-Bandes 1990 erschienen) und Yüksel Pazarkayas *Mediha* (1989) sowie im Bereich des Kabarets Şinasi Dikmens »Vorsicht, frisch integriert!« (1986 in seinem zweiten Satireband *Der andere Türke* erschienen). Daneben liegt mit *Barfuß nackt Herz in der Hand* aus dem Jahr 1995 noch der Theatermonolog eines türkischen Gastarbeiters vor, dessen Autor Ali Jalaly allerdings aus dem Iran stammt.

Die Argumentation, dass türkisch-deutsches Theater aufgrund mangelnder Publikationen keine oder nur geringe Beachtung findet, ist insofern problematisch, als man sie auch umkehren könnte: Es gibt deshalb so wenige Veröffentlichungen, da dieses Theater nicht wahrgenommen wird und es aus diesem Grund auch keinen Markt dafür gibt. Meine Arbeit, die sich zu einem wesentlichen Teil auf persönliche Gespräche und Interviews mit türkisch-deutschen Künstlern, von ihnen zur Verfügung gestellte Texte und Materialien sowie von mir besuchte Auftritte stützt, dient daher nicht zuletzt dem Zweck, zu einer kritischen Erschließung des Feldes beizutragen, auf der die zukünftige Forschung weiter aufbauen kann. In diesem Zusammenhang sind auch die inhaltlichen Beschreibungen von Theaterstücken in Kapitel 3 und 4 zu sehen.

Terminologie und Klassifizierung

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

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

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

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

Unter dem Oberbegriff ›cross-cultural theater‹ differenzieren die Autorinnen zwischen den Bereichen ›multicultural‹, ›postcolonial‹ und ›intercultural‹, welche sich weiter in sieben Unterbegriffe aufspalten (vgl. Lo/Gilbert S. 32ff.). Gut die Hälfte dieser Klassifizierungen beschreiben zentrale Aspekte des türkisch-deutschen Theaters, allen voran das ›migrant theater‹, das Lo/Gilbert so charakterisieren: »[I]t is centrally concerned with narratives of migration and adaptation, often using a combination of ethno-specific languages to denote cultural in-between-ness.« Darüber hinaus sei es gekennzeichnet durch »an emerging exploration of cultural hybridity reflected in aesthetic form as well as narrative content« (ebd. S. 34). Auch ihre Beschreibung des postkolonialen Theaters lässt sich für das türkisch-deutsche Theater heranziehen: »[I]t is driven by a political imperative to interrogate the cultural hegemony that underlies imperial systems of governance, education, social and economic organization, and representation.« (Ebd. S. 35) Die Autorinnen weisen explizit darauf hin, dass Migrantentheater in den Bereich des postkolonialen Theaters fallen kann. Das türkisch-deutsche Theater knüpft besonders an dessen synkretischer Form an: »Syncretic theatre integrates performance elements of different cultures into a form that aims to retain the cultural integrity of the specific materials used while forging new texts and theatre practices.« (Ebd. S. 36f.) Abschließend sei noch das ›transcultural theater‹ angeführt, das bei Lo/Gilbert unter die Rubrik des interkulturellen Theaters fällt: »[I]t aims to transcend culture-specific codifications in order to reach a more universal human condition«; es betont »aspects of commonality rather than difference«. (Ebd. S. 37)

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

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

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

Aufbau dieser Studie

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

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

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

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

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

Kapitel 4 befasst sich mit der Entwicklung der türkisch-deutschen Kabarettsszene und setzt dabei den Schwerpunkt auf die satirische Selbstrepräsentation türkischstämmiger Künstler und die Konstruktion ›türkisch-deutscher‹ Identitäten im Wandel der Zeiten. In Ermangelung einer türkischen Kabaretttradition muss als primärer Bezugspunkt türkisch-deutscher Kabarettisten das politisch-kritische Kabarett der deutschen Nachkriegszeit gelten; wie ich zeigen werde, haben jedoch auch Elemente des traditionellen türkischen Theaters Eingang in deren Projekte gefunden. Da die ersten Produktionen türkischer Kabarettisten erst gegen Mitte der 1980er Jahre entstanden – also zu einer Zeit, als sich die türkische Minoritätskunst in der BRD bereits halbwegs etabliert hatte – und zudem Auftritte ausnahmslos auf Deutsch stattfanden, vollzog sich die Entwick-

lung hier von Beginn an in größerer Nähe zur deutschen Kunstszene, als dies bei den zuvor beschriebenen Bühnenprojekten der Fall war. Aufgrund der unterschiedlichen institutionellen Rahmenbedingungen, aber auch wegen seiner aktuellen, häufig brisanten Themen, wurde das türkisch-deutsche Kabarett von deutschen Zuschauern und Medien ganz anders rezipiert und wahrgenommen.

Über das Kabarett fanden türkischstämmige Künstler erstmals eine Bühne, von der sie die deutsche Mehrheitsgesellschaft erreichen, sich präsentieren und politisch aktiv werden konnten. Ich stelle dar, wie verschiedene Gruppen und Einzeldarsteller diese Situation nutzten, was für Themen sie ansprachen und welcher künstlerischen Mittel sie sich dabei bedienten. Ich verfolge den Werdegang der Gründer dieser Kabarettform und stelle Akteure vor, die im Lauf der Zeit dazustießen und neue Akzente setzten. Denn trotz seiner kurzen Geschichte hat das türkisch-deutsche Kabarett bereits beträchtliche Wandlungen vollzogen: Nachdem in der Anfangsphase vor allem klischeehafte Türkenbilder – vom wilden Osmanen über den domestizierten Typus des Gastarbeiters bis hin zum überintegrierten Vorzeigtürken – kritisch reflektiert wurden, hat sich das Angebot ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre drastisch erweitert. Gemeinsam mit der nächsten Generation von Kabarettisten und dem veränderten sozialen Kontext fanden auch neue Themen und Figurentypen und mit der Ethno-Comedy sogar neue Formen Eingang ins türkisch-deutsche Kabarett. Abschließend stelle ich in diesem Zusammenhang die Frage, was es heute bedeutet, ein »türkischer« Künstler in Deutschland zu sein.

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

