

# 1. Kontexte und Bezugspunkte

---

## 1.1 Das Türkenbild in der deutschen Literatur

Wenn wir fast immer über Gastarbeiter ohne Gastarbeiterbeteiligung gesendetes Wort, geliefertes Bild, geschriebenen Text sehen, dann haben wir zu Recht zu fragen, WER sagt WAS? (Şinasi Dikmen)<sup>1</sup>

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

So konnten es sich bis heute einige gutmütige, aber ahnungslose Beamte in öffentlichen Kulturämtern leisten, Hunderttausende von DM für irgendwelche Veranstaltungen der »Ausländer« zu verteilen, obwohl sie über die Musik, Literatur oder Malerei dieser Menschen weniger Bescheid wussten als über einen gestern entdeckten Kometen in den Weiten des Weltalls. [...] Wenn es darum geht, durch die Aneignung »fremder« Kulturen eine Bereicherung des *eigenen* Lebens zu bewirken und nicht nur

---

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

eine »solidarische« Geste gegenüber einem »ausländischen« Künstler oder einer »ausländischen« Künstlerin zu machen, dann müssen wir einsehen, dass solch ein Ziel ein höheres Wissensniveau und ein detaillierteres Kennenlernen erfordert. Heißt das, dass nun jeder gleich ein Türkei-Spezialist sein muss? Auf keinen Fall! Aber eins ist doch klar: Mit der bisher herrschenden Konsumhaltung gegenüber einer »exotischen« Kultur konnte unter den günstigsten Umständen die Niveaulosigkeit, die Mittelmäßigkeit und die Langeweile einer »Gastarbeiterkultur« nicht überschritten werden, und eben dies ist jetzt das Resultat 15 Jahre intensiver Förderung durch die »links-liberale« und »ausländerfreundliche« Öffentlichkeit dieses Landes. Warum soll ein Saz-Spieler (Saz ist eine Art Langhalslaute), der nun wirklich monoton spielt, sich Mühe geben, beim nächsten Konzert farbiger zu spielen, wenn er auch in diesem ärmlichen Zustand durch die Förderung einiger wohlwollender, aber ahnungsloser KulturdezentnenInnen tausend DM kassieren kann, nur weil er halt dieses »exotische« Ur-Instrument Saz spielt? (S. 147f.)<sup>2</sup>

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

- 
- 2 Ich werde auf das Thema ›Türkenbonus‹ noch häufiger zu sprechen kommen. Bezüglich der sozialen Stellung türkischer Künstler und der Förderung ihrer Kunst von Seiten deutsche Kulturämter sei auf zwei weitere, ebenfalls in den 1980er Jahren erschienene Artikel Aras Örens verwiesen: »Auf der Suche nach Synthese und Eigenwert. Türkisches Theaterleben in Berlin oder: Von der Notwendigkeit sozialer und kultureller Gleichberechtigung« (1981) und »Von der Würde des Künstlers gegenüber dem missionarisch-bürokratischen Egoismus« (1986). In den neunziger Jahren äußert sich Kemal Kurt in »Literarisches Ghetto: Der Provinzialismus des deutschen Kulturbetriebs« (1993) ähnlich wie Erdem und Ören. Auch Pazarkayas Artikel »Literatur ist Literatur« (1986) steht in diesem Kontext. Hier macht er Defizite im Verständnis deutscher Kritiker an deren generischer Klassifizierung »Gastarbeiterliteratur« fest. Pazarkayas Kritik ist zugleich auch ein Aufruf an Autoren fremder Herkunft, durch die Qualität ihrer Texte selbst dafür Sorge zu tragen, »dass wir von der Literatur dieses Landes nicht ausgrenzt werden« (S. 63).
  - 3 Ich verweise hier auf Erika Fischer-Lichtes zwei Artikel »Interculturalism in Contemporary Theatre« (S. 28) und »Theater, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theater« (S. 12ff.).

dagegen wurden nicht rezipiert.<sup>4</sup> Eine Begründung findet dieses Versäumnis, wie ich in der Folge ausführen werde, in der Türkenrezeption vergangener Jahrhunderte, die im westlichen Europa und gerade in Deutschland von Negativbildern geprägt war, die im Kontakt und über Konfrontationen mit dem Osmanischen Reich entstanden und zum Teil bis in die Gegenwart nachwirken. Ich werde zunächst kurz einige zentrale historische Stationen der deutschen Türkenrezeption nachzeichnen und im Anschluss daran in mehr Detail auf gegenwärtige Bilder und Haltungen sowohl in der Literatur als auch in den Medien eingehen.

### 1.1.1 Historische Türkenbilder

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

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

- 
- 4 Wenn dagegen in Deutschland z.T. schon ab dem Mittelalter, v.a. aber ab der Romantik wie etwa bei Friedrich Schlegel schwärmerisch vom Orient gesprochen wurde, so bezog sich dies nicht nur auf den fernen Osten, sondern dazu auch auf einen ewigen, unveränderlichen Orient, also ein zeitentrücktes Symbol (vgl. Mennemeier S. 24f.).
- 5 Ich werde dies in meiner Studie nicht weiterverfolgen, doch ist es unerlässlich, zumindest auf die Verbindung zwischen Türkenbild und Islambild hinzuweisen. Sandra Hestermann charakterisiert sie in »The German-Turkish Diaspora and Multicultural German Identity« (2003) wie folgt: »[T]he image of Islam has traditionally been defined in radical opposition to Western culture and society, giving rise to a whole array of negative stereotypes. These stereotypes have portrayed the ›Muslim Other‹ as an enemy, as an alien, aggressive and hostile conqueror, and as a menace to Western civilization. This pejorative image of Islam continues to determine the German attitude towards Turkish co-citizens [...] Naturally, this view of Islam is extremely biased and hardly takes into account the heterogeneity of Islam« (S. 336). Ebenso erwähnt sie, dass im Gegenzug der Islam (oder die Islamrezeption) auch Einfluss auf das Deutschlandbild hier ansässiger Türken nehme. Dies geschehe über islamische Organisationen, die häufig fundamentalistische Tendenzen aufwiesen. Der Westen erscheine hier als unmoralisch und korrupt; die Autorin spricht in diesem Kontext von einem »occidental discourse« (S. 337). Zu islamischen Organisationen in der BRD vgl. Ursula Spuler-Stegmanns Band *Muslims in Deutschland: Nebeneinander oder Miteinander?* (1998, bes. S. 109–28); einen guten Überblick über die Geschichte des Islams in Deutschland bietet Muhammad Salim Abdullah in »Muslime in Deutschland – Geschichte und Herausforderungen« (2000).

Doch waren nicht alle Darstellungen ausschließlich negativ; mitunter zollten die Kreuzfahrerberichte dem Feind auch Anerkennung, wobei das Lob zumeist höfisch konnotiert war; zu Idealisierungen des Orients kam es etwa in Wolfram von Eschenbachs Epen *Parzival* (um 1200/10) und *Willehalm* (um 1215/20), in denen das Bewusstsein eines grenzüberschreitenden Ritterstandes vorherrscht. In den folgenden Jahrhunderten war es jedoch überwiegend das negative Orientalenbild, das sich auf die Osmanen übertrug, als diese insbesondere nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1453 zu einer akuten Bedrohung für den Westen anwuchsen, was in zwei Belagerungen Wiens kulminierte.<sup>6</sup> Zwei Texte Martin Luthers von 1529, dem Jahr der ersten Belagerung, sind exemplarisch für diesen Zeitraum: In »Vom Krieg wider die Türken« wie auch in »Heerpredigt wider den Türken« erscheint der Türke als Antichrist, der den Teufel anbetet und Frauen und Kinder schändet. Luther ruft hier Kampf gegen die gott- und kulturlosen Türkenhorden auf. Auch die Volksschauspiele sowie die Türkenlieder und Türkendrucke jener Jahrhunderte bieten mehrheitlich ein ähnliches Bild. Gerade anhand der Türkenlieder, die sich zeitlich vom Ende des 14. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eingrenzen lassen – also parallel zum Vorrücken und Zurückweichen der Osmanen in Europa –, ist der graduelle Wandel des Türkenbildes gut erkennbar: Mit dem ersten Sturm auf Wien begann die große Türkenpanik, die bis zur zweiten Belagerung im Jahre 1683, dem Wendepunkt in der Expansion des Osmanischen Reiches, anhielt. Nachdem die Osmanengefahr durch den Karlowitzer Vertrag von 1699 gebannt war, mutierte der einst furchteinflößende Türke in den Liedern zunehmend zur Spottfigur. Die negativen Eigenschaften des Türken, so Nina Berman in ihrem Band *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne* (1997), erhielten sich in dieser Gestalt in veränderter Form, die Kreuzzugsmentalität früherer Jahrhunderte fand gleichsam eine zeitgenössische Variante (vgl. S. 134f.).<sup>7</sup>

Die graduelle Entmachtung des Osmanischen Reiches fand im 18. und 19. Jahrhundert seinen Fortgang. Das neue Machtverhältnis und die daraus resultierende »Harmlosigkeit« des Türken, dazu auch die veränderten ökonomischen und politischen Beziehungen mit dem Osmanischen Reich sorgten in weiten Teilen Europas für eine regelrechte Türkeneuphorie. Zugleich ließ der Toleranzgedanke der Aufklärung in der deutschen Literatur ein neues, positiveres Orientbild entstehen; als exemplarisch ist hier Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* (1779) zu nennen, dessen muslimische Herrscher dem Ideal der aufgeklärten Humanität entsprechen und sich wie Nathan selbst in ihrem Handeln von den Prinzipien der Vernunft und Ethik leiten lassen. Insgesamt ist für diesen Zeitraum eine positivere Darstellung des Türken bis hin zu seiner Idealisierung kennzeichnend; der einstige Barbar wurde dabei mitunter sogar »zum kunstsinnigen und kultivierten Exoten« hochstilisiert (vgl. Bayaz S. 198). Für viele

6 Die Osmanen gingen bei ihren Eroberungszügen z.T. tatsächlich sehr brutal vor; insofern basieren bestimmte Darstellungen durchaus auf der Realität, wurden dann aber weiter überzeichnet und hielten sich anschließend über die Jahrhunderte hinweg als kulturelle Stereotype, obwohl sie inzwischen ihrer Grundlage entbehrten. (Ich danke Nina Berman für diese Hinweise.)

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

Romantiker fungierte der Orient als eine Art Projektionsfläche für eigene Idealbildungen und auch Johann Wolfgang von Goethes Orientbild war von einem anerkennenden Verhältnis zum Osten, dabei aber auch von Klischees und Idealisierungen geprägt, wie es sich etwa in seinem *West-Östlichen Divan* (1819) ausdrückt.<sup>8</sup>

Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts kam es dann allerdings zu einer gegenläufigen Entwicklung: Bedingt durch ein rasches Bevölkerungswachstum und wirtschaftliche Krisen entstand in Europa der Drang zur Auswanderung und territorialen Expansion kombiniert mit exzessiv eurozentrischem Denken.<sup>9</sup> Wie Edward Said in seinem Werk *Orientalism* (1978) ausführt, war die Literatur der Kolonialzeit bemüht, durch den Gegenentwurf eines rückständigen Orients die Herrschaft Europas über den Rest der Welt zu legitimieren. Als exemplarisch für die Türkendarstellung jener Zeit kann Karl Mays sechsbändiger Orientzyklus (1881–1888) gelten. Der Autor reproduziert hier jedes erdenkliche zu seiner Zeit kursierende Klischee. So ist nach Berman eine Hierarchie orientalischer Völker ersichtlich, in der sich das Interesse europäischer Staaten am Balkan widerspiegelt: Während freie arabische Beduinenvölker und Kurden überwiegend positiv erscheinen, sind es vor allem Türken und Balkanvölker, die als minderwertig dargestellt werden (vgl. S. 144). Türken treten in Mays Texten in erster Linie als Kolonialherren auf, unter denen andere Völker zu leiden haben. Doch sie erscheinen nicht mehr bedrohlich, sondern eher als tollpatschige, unterprivilegierte Witzfiguren, von denen keine wirkliche Gefahr mehr ausgehen kann (vgl. ebd. S. 136).

Kolonialistisch-nationalistische Ideologien fanden auch in der Weimarer Republik eine Weiterführung: »Die Zeit der Kolonien wurde romantisiert; man begeisterte sich weiter an der ›kulturbringenden‹ Mission der Deutschen.« (Lützeler S. 25) Ein besonders folgenschweres Beispiel bietet Hans Grimms Roman *Volk ohne Raum* (1926), der den Nationalsozialisten »das Stichwort für ihre expansionistische Politik der sogenannten Lebensraum-Beschaffung [gab]. In Hitlers Partei setzte sich kolonialistisches Denken bruchlos fort.« (Ebd. S. 26) Dennoch erfuhren das deutsche Türkenbild in jenen Jahren eine Änderung, da die Türkei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert ökonomisch, diplomatisch und militärisch in Deutschlands unmittelbare Nähe rückte, wobei frühere Kollaborationen zwischen Preußen und Osmanen ab Ende des 18. Jahrhunderts fortgesetzt und intensiviert wurden.<sup>10</sup> In der türkischen Geschichte markieren die 1920er Jah-

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

9 Obgleich Deutschland aufgrund seiner politischen Gespaltenheit erst 1871 ins koloniale Rennen einstieg und seine Kolonien nach der misslungenen Weltmachtspolitik des Wilhelminischen Kaiserreiches schon 1920 wieder verlor, hat es nach Paul Michael Lützeler dennoch eine signifikante koloniale Vergangenheit. Spätestens nach der Gründung des *Deutschen Kolonialvereins* im Jahr 1882 beteiligte sich Deutschland aktiv am Geschehen und entwickelte sich rasch zum drittgrößten Kolonialland der Welt (vgl. Lützeler S. 24). Berman merkt zudem an, dass Deutschlands ökonomische Beteiligung am Kolonialismus bis weit vor die Gründung des Kaiserreiches zurückreicht (vgl. S. 51ff.).

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

re eine entscheidende nationale Wendephase. In einer prekären Situation, als vom einst übermächtigen Osmanischen Reich nach dem an deutscher Seite verlorenen Weltkrieg nur noch ein Rumpfstaat übrig blieb, der noch dazu von der Auflösung bedroht war, gelang Mustafa Kemal (später Atatürk genannt) eine umfassende »Reformierung von Staat und Gesellschaft nach europäischen Vorbildern« (Adanir S. 39). Nach Ausrufung der Republik am 29. Oktober 1923 erzwang er durch Radikalerlasse die sogenannte kemalistische Kulturrevolution mit dem Ziel einer völligen Abkehr von der islamischen Klassik (vgl. ebd. S. 49). Besonders in den 1930er Jahren betrieb die Türkei eine Intensivierung der Beziehungen zu Deutschland, was während des Zweiten Weltkriegs in einem Nichtangriffspakt resultierte und bis kurz vor Kriegsende die türkische Neutralität zur Folge hatte. Verstärkt wurde die Verbindung zwischen beiden Nationen auch dadurch, dass im Anschluss an die Machtergreifung der Nazis zahlreiche deutsche, darunter auch jüdische Gelehrte (wie etwa Erich Auerbach, Joachim Ritter und Ernst Reuter) in der Türkei Zuflucht fanden und in der Folge bei der Errichtung eines modernen Staatswesens behilflich waren (vgl. Bayaz S. 198f.). Auch im Bereich der darstellenden Künste kam es vor allem zwischen Muhsin Ertuğrul, dem Reformator des türkischen Theaters, und dem deutschen Regisseur und Schauspieler Carl Ebert ab 1936 zur Zusammenarbeit, wie ich im nächsten Kapitel weiter ausführen werde.

## 1.1.2 Zeitgenössische Türkenbilder

### Erzählende Literatur

Das oben beschriebene engere Verhältnis zwischen Deutschland und der Türkei hatte Einfluss darauf, dass es im Rahmen des deutschen Wirtschaftswunders der 1950er und 1960er Jahre am 30. Oktober 1961 zum Arbeitsabkommen zwischen beiden Ländern kam, was in der Folge zu einer ständig wachsenden Präsenz einer signifikanten türkischen Minderheit in der BRD führte. Als eine der Konsequenzen dieses »dauerhaften Mit- und Nebeneinanders« beschreibt der Autor Yüksel Pazarkaya in seinem Artikel »Vom Komparieren zum Protagonisten« (1999), »dass das Bild des Türken – in der Vergangenheit von staatlicher und kirchlicher Ideologie geprägt – durch unmittelbare Begegnung im täglichen Leben aus erster Hand neu gezeichnet wird« (S. 192). Man könnte damit von einem neuen Kapitel in der deutschen Türkenrezeption sprechen, die sich aus dem direkten und dauerhaften Kontakt mit den Migranten entwickelte. Dennoch hat das über Jahrhunderte gefestigte Türkenbild auch weiterhin Einfluss auf die Literatur, wenngleich deutsche Gegenwartsautoren im Großen und Ganzen um eine kritischere Auseinandersetzung mit Vorurteilen und Klischees bemüht sind, als dies zum Beispiel in den Medien der Fall ist. Nazire Akbulut bemerkt hierzu in ihrer 1993 erschienenen Studie *Das Türkenbild in der neueren deutschen Literatur 1979 – 1990*:

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

Die Figur des türkischen Migranten findet ab Ende der 1960er Jahre Eingang in die Werke zeitgenössischer deutscher Schriftsteller, denen es dabei in den meisten Fällen um eine differenzierte Bestandaufnahme sozialer und kultureller Stereotypisierungen geht. Autoren wie Heinrich Böll, Jakob Arjouni und Sten Nadolny thematisieren und kritisieren in ihren Romanen das negative deutsche Türkenbild, welches Türken als minderwertig und kulturlos darstellt und entwerfen Gegenbilder.<sup>11</sup> Nach Akbulut gelingt es den Autoren dabei allerdings nicht immer, selbst den Fallstricken einer klischeehaften Darstellung zu entrinnen. Türkenfiguren treten vor allem dort in Erscheinung, wo es dem Autor darum geht, Kritik an der eigenen Gesellschaft zu üben. Dies hat zur Folge, dass die Figur des Türken in den meisten Fällen hinter ihrer Funktion zurücktritt und lediglich als eine Art Instrument oder auch Katalysator gelten kann; selten kommt es dabei zu tiefgründigen Charakterzeichnungen. Bölls Nebencharakter Mehmet in *Gruppenbild einer Dame* (1971) etwa steht so ausschließlich im Zeichen der Kritik an deutschen Verhältnissen, dass er distanziert und leblos wirkt (vgl. ebd. S 91). Einige der Autoren, wie zum Beispiel Günter Wallraff mit *Ganz unten* (1985), tragen trotz bester Intentionen sogar ungewollt zum Entstehen neuer Vorurteile bei, indem sie türkische Migranten einseitig als Opfer der deutschen Gesellschaft charakterisieren, denen es mit wohlwollendem Mitleid zu begegnen gilt. »Ist Mitleid der vornehme Ausdruck für Verachtung? Sind wir alle nur unterdrückt und naiv?«, fragt die Schriftstellerin Aysel Özakin in Reaktion auf Wallraffs Text in ihrem 1986 erschienen Artikel »Ali hinter den Spiegeln« und kritisiert die Praxis deutscher Intellektueller, Migranten in eine graue, einheitliche Gastarbeitermasse zu homogenisieren als ein Mittel der Unterdrückung, das zugleich der Reinwaschung des Selbst dient.<sup>12</sup> Diskriminierungen rutschen bei solch einschränkenden und instrumentalisierenden Behandlung gleichsam durch die Hintertür in die Darstellung hinein.

11 Hier eine chronologische Liste zentraler Erzähltexte deutschsprachiger Gegenwartsautoren, in denen türkische Charaktere auftreten (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): Heinrich Böll: *Gruppenbild mit Dame* (1971, verfilmt 1980), Barbara Frischmuth: *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne* (1973), Max von der Grün: *Stellenweise Glatteis* (1973, verfilmt 1975), Ruth Herrmann: *Wir sind doch nicht vom Mond* (1975), Siegfried Lenz: »Wie bei Gogol« (1975), Ilse van Heyst: *Alles für Karagöz* (1976), Manfred Esser: *Ostend Roman* (1978), Max von der Grün: *Flächenbrand* (1979), Botho Strauß: *Rumor* (1980), Günter Wallraff: *Ganz unten* (1985, als Film 1986), Hanne Mede-Flock: *Im Schatten der Mondsichel* (1985), Jakob Arjouni: *Happy birthday Türke!* (1985, verfilmt 1991 u.a. mit Özdamar), Jakob Arjouni: *Mehr Bier* (1987), Sten Nadolny: *Selim oder die Gabe der Rede* (1990), Jakob Arjouni: *Ein Mann, ein Mord* (1991), Frischmuth: *Der Blick über den Zaun* (1996), Frischmuth: *Die Schrift des Freundes* (1998), Jakob Arjouni: *Kismet* (2001).

12 »Ich erlebe ständig, dass sogenannte emanzipierte Deutsche, die selbst eine nationale Identität ablehnen und für eine individuelle eintreten, dazu neigen, Völker ärmerer Länder als Block zu sehen. Individuen kommen in dieser klischeehaften Vorstellung nicht vor. In ihren Augen ist ein Türke mittlerweile kaum etwas anderes als ein Angehöriger einer unterdrückten, mittellosen, ungebildeten Masse« (Özakin S. 6f.). Arlene A. Teraoka reagiert etwa in *EAST, WEST, and Others: The Third World in Postwar German Literature* (1996) auf Wallraff Inszenierung des Gastarbeiters Ali Sınırlıoğlu. Ihres Erachtens inszeniert sich der Autor selbst auf verschiedenen Ebenen, während die Figur des Türken nur als eine Art Kulisse dient, welche ihn (Wallraff) in Szene setzt (vgl. S. 135–62). Auf Wallraff Bezug nehmen zum Beispiel Secey Aygün, Frank Fabian und Hüseyin Kuru in einem 2002 erschienen Werk, in dem sie Türken aus einer ganz anderen Perspektive darstellen: *Ganz oben. Türken in Deutschland*.

Im Großen und Ganzen ist in der Erzählliteratur dennoch eine Entwicklung hin zu einer kritischeren und vielschichtigeren Auseinandersetzung mit Türkenbildern zu verzeichnen: Im gleichen Jahr, als Wallraff den Türken quasi als unterprivilegiertes und hilfloses Opfer der deutschen Gesellschaft festschrieb, drehte Arjouni diese Darstellung in *Happy Birthday, Türke!* effektiv auf den Kopf, indem er den Türken zum Helden und Ordnungshüter des Romans erhob; sein Protagonist Kemal Kayankaya ist allerdings – und dies lässt sich positiv wie negativ beurteilen – nicht als repräsentative Türkenfigur zu betrachten, vielmehr handelt es sich bei ihm nach Akbulut eher um einen assimilierten Türken ohne türkische Wurzeln (vgl. S. 214).<sup>13</sup> Die Tendenz zu einer anspruchsvollen Türkendarstellung findet in Nadolnys *Selim oder die Gabe der Rede* (1990) ihren vorläufigen Höhepunkt. Das Zentralthema dieser mehr als zwei Jahrzehnte umfassenden Beschreibung einer deutsch-türkischen Freundschaft ist die Problematik des Fremdverstehens. Der Zweifel an der Begreifbarkeit des ›Anderen‹ aus einer Außenperspektive ist dabei gleichsam programmatisch in den Text hineingeschrieben. Selim ist ein vielschichtiger Charakter, dessen Wesen auch nach 500 Seiten noch Rätsel aufgibt. Der ›Türke als solcher‹ – so die Hauptaussage des Romans – ist niemals fassbar; vielmehr existieren Türken nur im Auge des jeweiligen Betrachters.<sup>14</sup>

- 
- 13 Nicht nur entkräftigt Arjouni Vorurteile über Türken, indem er sie verkrachten deutschen Existenzen in den Mund legt und auf diese Weise als eine Methode dieser Charaktere entlarvt, eigene Probleme auf andere abzulenkten (zur Sündenbockfunktion des Türken vgl. Akbulut S. 179), sondern er kreiert mit seinem Protagonisten auch eine vieldeutige Gestalt: Kayankaya, ein Türke mit deutschem Pass, ist der türkischen Kultur völlig entfremdet und seiner Muttersprache nicht mehr mächtig. Was ihn als ›Türken‹ markiert, ist nur Name und Aussehen – sowie diverse Festschreibungen seitens der Gesellschaft. Teraoka bemerkt hierzu: »His complex and heterogeneous choices, attitudes, and actions deny an allegiance to any one identity, any recognizable type« (»Detecting Ethnicity«, S. 278). Kayankayas Identität erscheine damit performativ im Sinne Judith Butlers: »[He] will enact different and very noticeable, visible ›identities‹ [...] In doing so, he embodies and enacts a performative, not essentialist, notion of racial and cultural identity« (ebd. S. 279). Als Spieler zwischen Kulturen und Traditionen wirft er Licht auf die Konstruiertheit von Konzepten wie Identität und Kultur und hinterfragt damit deutsche Vorstellungen von Deutschtum und Türkischheit.
- 14 Alexander ist ein Charakter in der Geschichte und zugleich deren fiktiver Autor. Aus dieser Doppelrolle heraus ist er bemüht, sich dem ›Faszinosum‹ Selim anzunähern, indem er als Erzähler hinter verschiedene Charaktere zurücktritt und dem Text zudem eine Reflektionsebene beifügt, in der er den eigenen Prozess des Schreibens kritisch hinterfragt. Kritiker, die Nadolny vorwerfen, dabei den Orient zu essentialisieren und den Türken als Spektakel zu inszenieren (so etwa Dirke S. 62f.), übersehen, dass die Idealisierung Selims nur eine Phase in Alexanders narrativer Entwicklung ist, die durch die Erzählhaltung in Frage gestellt und im weiteren Handlungsverlauf negiert wird: Indem der ›wahre‹ Selim am Ende des Romans unauffindbar bleibt, entzieht er sich gleichsam einer abschließenden Festschreibung. Zuletzt gesteht auch Alexander: »Ich habe aus einem lebenden Menschen, der mir fast ein Bruder war, eine Romanfigur gemacht« (Nadolny S. 474). Das letzte Kapitel trägt bezeichnenderweise den Titel »Selim siegt«. Nadolny selbst äußerte sich in einem Interview von 1993 zur Problematik der Fremdbeschreibung (vgl. Pazarkayas Artikel »Der Türke Selim«).

## Dramatische Literatur

Eine ähnliche Entwicklung des Türkenbildes ist im zeitgenössischen deutschen Drama nicht zu verzeichnen.<sup>15</sup> Nachdem hier bereits 1967 in Jochen Ziem's »Nachrichten aus der Provinz« erstmals eine generisch gezeichnete türkische Figur in einer Nebenrolle auftrat, erschien bereits 1975 das bis dato einzige Stück eines deutschen Autors, das einen türkischen Charakter als Protagonisten führt. Renke Korn's »Die Reise des Engin Özkartal von Nevşehir nach Herne und zurück« zeigt Stationen der Reise eines türkischen Arbeiters, der, da er in seiner Heimat keine Anstellung finden kann, in die BRD geht, dort der Konjunkturlaute zum Opfer fällt und in die Illegalität der Schwarzarbeit getrieben am Ende abgeschoben wird. Der Autor, dem es primär darum geht, auf allgemeine Probleme der Arbeitswelt zu Zeiten der Wirtschaftsrezession aufmerksam zu machen, bedient sich hierzu der Figur des türkischen Gastarbeiters als einer zweifach benachteiligten, den Gesetzen der Ökonomie doppelt ausgesetzten Personengruppe. Trotz der desolaten Arbeitslage und der misslichen Situation gerade der Gastarbeiter vermeidet es Korn jedoch, seine türkischen Charaktere wie Wallraff einseitig als unterprivilegierte Opfer zu porträtieren.<sup>16</sup>

Korn's relativ differenzierte Türkendarstellung blieb im deutschen Drama eine Ausnahme; repräsentativer für das hier vorherrschende Türkenbild sind dagegen Stücke wie *Groß und klein* (1978) von Botho Strauß und Franz Xaver Kroetz' *Furcht und Hoffnung der BRD* (1984). Das ganze Ausmaß der Funktionalisierung der Türkenfigur drückt sich in diesen beiden Dramen im Bild des »sprachlosen« Türken aus – und das zu einer Zeit, als dieses Bild der sozialen Realität in der BRD längst nicht mehr entsprach und bereits zum Klischee erstarrt war.<sup>17</sup> Kroetz lässt in der Szene »Gastarbeiterdeutsch« einen Türken mit einer deutschen Frau auftreten, die ihn offenbar für ein sexuelles Abenteuer zu sich nach Hause eingeladen hat. Ein Gesprächspartner ist dieser Türke jedoch nicht, sondern eher ein Ansprechpartner (oder Resonanzboden), da er selbst in der Szene stumm bleibt und den Redefluss der Frau lediglich mit Blicken, Gesten oder einem gelegentlichen Lachen kommentiert. Merkwürdig scheint mir in diesem Zusammenhang der Titel der Szene: Von »Gastarbeiterdeutsch« kann hier eigentlich kaum die Rede sein, da sich der Türke ja im Verlauf der gesamten Szene nicht selbst äußert; stattdessen ist es

- 
- 15 Im Bereich des Dramas liegen folgende Texte mit türkischen Charakteren vor: Jochen Ziem: *Nachrichten aus der Provinz – 18 Verhaltensweisen* (1967), Renke Korn: »Die Reise des Engin Özkartal von Nevşehir nach Herne und zurück« (1975), Botho Strauß: *Groß und klein* (1978; verfilmt 1980 von Peter Stein), Peter Stein, mit Jürgen Kruse: »Klassen Feind« (1981; verfilmt 1983), Franz Xaver Kroetz: *Furcht und Hoffnung in der BRD* (1983; 1997 unter *Furcht und Hoffnung in Deutschland* erneut erschienen), Barbara Frischmuth: »Eine Liebe in Erzurum« (Hörspiel, 1994).
- 16 Korn scheint sich in Vorbereitung zu dem Stück u.U. sogar mit türkischen Theaterformen befasst zu haben; zumindest weist der Anfang des Dramas darauf hin. Womöglich in Anlehnung an die Tradition des türkischen Dorfdramas eröffnet es in einem armen, von reichen Landbesitzern unterdrückten anatolischen Dorf. Als Vorlage könnte Korn auch die Verfilmung von Necati Cumalis Stück »Susuz Yaz« (Trockener Sommer) gedient haben, das im Jahr 1964 einen Preis beim Berliner Film Festival gewonnen hatte (vgl. Halman S. 43f.). Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kapitel 2.
- 17 Hierzu Akbulut: »Anfang der 70er Jahre wird der türkische »Gastarbeiter« – historisch gesehen – nicht mit seiner mindestens zehnjährigen Erfahrung in der bundesdeutschen Gesellschaft dargestellt, sondern als Neuankömmling vom Standpunkt eines deutschen Intellektuellen aus. [...] Bis zur ersten Hälfte der 80er Jahre werden die Figuren »sprachlos« dargestellt.« (S. 174)

die Frau, die über die deutsche Sprache den Gastarbeiter verbalisiert und verbalisierend festschreibt.

Ähnlich hilf- und wortlos präsentiert sich auch die Türkenfigur in *Groß und klein*. Da gerade dieses wohl bekannteste Stück mit türkischer ›Beteiligung‹ türkischstämmige Schauspieler über die Jahre fast wie ein Fluch verfolgen sollte und ich in den nächsten Kapiteln wiederholt darauf zu sprechen kommen werde, sei es hier in etwas mehr Detail vorgestellt.<sup>18</sup> In diesem lose gefügtem Stationendrama tritt ein Türke insbesondere in der Titelszene in Erscheinung. Stumm ist dieser Charakter mit dem ›sprechenden‹ Namen Arslan (türkisch für »Löwe«) zwar nicht, doch bleibt seine Sprache durchweg unverständlich. Die Regie führt die Figur wie folgt ein:

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

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

**TÜRKE:** Sus, tercüme etme.

**FRAU:** Schweig. Übersetze nicht.

[...]

**TÜRKE:** Ağzını kapa!

**FRAU:** Halt's Maul.

[...]

**TÜRKE:** Sus! Sus! Sus!

**FRAU:** Schweig, schweig, schweig. (Ebd. S. 86f.)

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

Arslans gesamtes Auftreten ist darauf angelegt, ein Gefühl der Befremdung zu erzeugen; sogar die eigene Frau steht ihm zum Teil ratlos gegenüber. Anders als der Türke

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

bei Kroetz gibt er zwar Laute von sich, doch diese sind entweder ohne Kontext und somit unverständlich oder aber nur in Vermittlung durch Arslans deutsche Frau zugänglich. Die Machtlosigkeit des Türken wird nirgendwo deutlicher als im Kontrast mit seiner Frau: Nicht nur ist er selbst im deutschen Umfeld sprachlos, er kann außerdem nicht einmal die Übertragung seiner Worte kontrollieren. Insofern ist das Brüllen dieses ›Löwen‹ wohl als Reaktion auf seine Hilflosigkeit und Demütigung zu verstehen; der Ausruf »Eins!« stünde dann, wie der Junge andeutet, für Vereinzelung und Einsamkeit. Bei aller Stilisierung ist Arslan auch ein höchst unwahrscheinlicher Charakter: Dass er keinen einzigen halbwegs zusammenhängenden deutschen Satz von sich zu geben vermag, erscheint umso unglaublicher, als er mit einer Deutschen verheiratet ist, die ihrerseits die türkische Sprache gemeistert hat.<sup>19</sup>

Mitte der 1980er Jahre verschwand die Figur des Türken weitgehend aus dem deutschen Drama. Wenn in diesem Bereich also keine vergleichbare Entwicklung wie in der erzählenden Literatur auszumachen ist und Dramatiker stattdessen konventionellere Darstellungen – das heißt ›entmächtigte‹ Gastarbeiterfiguren – zu favorisieren scheinen, so hat das teils mit dem zeitlichen Rahmen zu tun, in dem der Türke hier in Erscheinung trat, mag daneben aber wohl auch im visuellen Charakter des Theaters begründet liegen, der Klischeebildern offenbar zuträglich ist. Das Drama »Klassen Feind«, eine Adaption Nigel Williams Erfolgsstückes »Class Enemy« (1978), die Peter Stein 1981 mit Jürgen Kruse an der *Berliner Schaubühne* inszenierte, betritt zwar insofern Neuland, als es anstelle der Gastarbeiterfigur erstmals einen Vertreter der zweiten Generation auf die Bühne schickt, doch in konzeptueller Hinsicht bleibt die Figur des Ahmet Kitabci, der von den übrigen Charakteren freundschaftlich-herablassend »Kebab« genannt wird, weiter im alten Schema gefangen und spielt als (mehrfach) Ausgegrenzter die gewohnte Rolle des Türken.<sup>20</sup>

19 Obgleich ein Türke sonst kaum in Erscheinung tritt, nimmt das Stück wiederholt Bezug auf Migranten. So heißt es etwa an einer Stelle: »Bei uns braucht keiner die Scheiße von anderen Leuten fressen. [...] Nur Geisteskranke greifen [in Mülltonnen] rein. Nichtsesshafte greifen da rein.« (S. 133f.) Migranten erscheinen hier wie Geistesgestörte als kranke Außenseiter der Gesellschaft. Neben direkten Hinweisen finden sich auch implizite Bezüge: Man könnte sogar so weit gehen, die Hauptfigur Lotte selbst einen metaphorischen ›Türken‹ zu bezeichnen, da sie durchweg als heimatlose, sozial benachteiligte ›Migrantin‹ gezeichnet ist, die von einer Szene zur nächsten wandert, den Kopf in viele Türen steckt, jedoch nirgends Kontakt und menschliche Nähe findet. Die Kritik nannte das Stück in diesem Sinne auch ein »Seelen-Stationendrama« (Emrich S. 117). Lottes Stationen symbolisieren die Suche nach einer verlorenen Vergangenheit in einer fremden modernen Welt. Ausdruck findet dies gerade auf sprachlicher Ebene: Alle Szenen entwerfen Bilder der Kommunikationslosigkeit, von denen das des brüllenden Türken nur das lautstärkste darstellt.

20 Das Stück wurde für einen türkischen Schauspieler zum Karrieresprungbrett: Tayfun Bademsoy, der sowohl in der Bühnenversion als auch in Steins Verfilmung von 1983 den türkischen Charakter darstellte, stieg in der Folge zu einem der bekanntesten Schauspieler türkischer Herkunft in Deutschland auf. Steins damaliges Interesse an der türkischen Kultur fand auch anderweitig Ausdruck: Zwischen 1979 und 1984 förderte er an der Schaubühne das sogenannte Türkenprojekt, auf das sich in Kapitel 3.2.1 in Detail eingehen. Außerdem bestand ein enger Kontakt zu Strauß, der ab 1970 einige Jahre lang unter Steins Intendanz als Dramaturg beschäftigt war. Sein Stück »Groß und klein« brachte Stein 1978 mit Meray Ülgen, einem der Hauptakteure des späteren Türkenprojektes, zur Uraufführung und verfilmte es zwei Jahre darauf auch.

In den letzten 20 Jahren bedienten sich deutsche Autoren der Figur des Türken nur noch selten. Der Grund liegt meines Erachtens darin, dass die erste Generation von Türken in Deutschland gleichsam ein größeres literarisches oder dramatisches Potential aufwies als spätere Generationen. Zentral ist hier das Bild des Gastarbeiters, das sich hervorragend in eine literarische Figur überführen und für eigene Zwecke funktionalisieren ließ.<sup>21</sup> Im Laufe der 1980er Jahre wurde es jedoch zunehmend schwieriger, dieses Bild weiter aufrecht zu erhalten – es hatte sich überlebt, da man bei türkischen Migranten längst nicht mehr von Gastarbeitern sprechen konnte. Zwar ist es zu begrüßen, dass die Literatur diese Entwicklung reflektiert, doch erscheint mir der Mangel an türkischen Charakteren in der Literatur der letzten beiden Jahrzehnte auch problematisch, da es auf ein generelles ›Fehlen‹ im deutschen Panorama hinweist: Der Türke wird von der Öffentlichkeit nicht weiter wahrgenommen, ist zwar vorhanden und doch zugleich nicht wirklich anwesend.<sup>22</sup>

### In den Medien

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

Das muslimische Osmanenreich hat rund 450 Jahre lang gegen das christliche Europa nahezu unablässig Krieg geführt; einmal standen seine Heere sogar vor den Toren Wiens. Das ist im Kollektivgedächtnis der europäischen Völker, aber auch der Türkei

- 
- 21 Dies lässt sich auch im Bereich des deutschen Films festmachen. Einen ausgezeichneten Überblick bietet Deniz Göktürk in ihrem Artikel »Migration und Kino: Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?« (2000), wo sie unter anderem anmerkt, dass es sich eingebürgert habe, den Migranten »als Opfer am Rande der Gesellschaft« darzustellen, was besonders für die Figur des türkischen Gastarbeiters gelte, der immer noch als der »siebte Mann«, eine mytisch stumme Figur, erscheine (S. 330).
- 22 Irmgard Ackermanns Aufsatz »Deutsche verfremdet gesehen. Die Darstellung des ›Anderen‹ in der ›Ausländerliteratur‹« (1997) ergänzen meine Ausführungen, indem die Autorin die Deutschenbilder in der Literatur türkischstämmiger Autoren untersucht. Sie unterscheidet drei Darstellungsarten: eine kulturkontrastive, typisierende Darstellung (z.B. bei Şinasi Dikmen), eine individuelle Darstellung, die die Fremdheit weitgehend aufhebt (etwa bei Aysel Özakin und Renan Demirkan) sowie bewusst mehrkulturelle Darstellung (wie bei Aras Ören). Karin Emine Yeşilada wiederum befasst sich in »Die geschundene Suleika« (1997), wie schon der Untertitel des Aufsatzes verrät, mit dem »Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen«.

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

Eine vergleichbare Rhetorik ist auch in der im Oktober 2000 von Friedrich Merz, dem Fraktionschef der CDU, angeführten Leitkulturdebatte feststellbar, in welcher er unter völliger Vernachlässigung der ethnisch-kulturellen Vielfalt der BRD vehement für deutsche Grundwerte mit Leitbildcharakter eintrat.<sup>24</sup> Debatten dieser Art verweisen zum Teil auf allgemeine Probleme des deutschen Selbstverständnisses, wie etwa der Liedermacher Wolf Biermann in Reaktion auf Merz äußerte: »[U]nser besondere deutsche Angst vor den Ausländern, überhaupt vor allem Fremden, ist im Grunde nur die spiegelverkehrte Angst vor uns selber [...] Wir sind nicht mit uns selbst im Reinen.« (*Die Welt* vom 08.11.2000, S. 33). Daneben geht es in beiden Fällen aber auch um die Frage der Lokalisierung der Türkei und der Türken. Solange diese nämlich jenseits der ideologisch-imaginären Grenzlinie auszumachen sind, die den Westen vom Osten trennt, und damit die Identität des kulturell wie ökonomisch geeinten Europas, beziehungsweise der Vorstellung einer deutschen Kulturnation stützen, übernehmen sie eine wichtige stabilisierende Funktion. Wird diese Grenze jedoch überwunden (wie es im Falle von Migration geschieht) oder verschoben (was ein EU-Beitritt der Türkei zur Folge hätte), dann sieht sich das Konstrukt ›Europa‹ – wie auch das Konstrukt ›Deutschland‹ – einer zweifachen Bedrohung ausgesetzt: dem Wegfall seines Gegenpols und dem Zwang, eine erhöhte innere Diversität anerkennen zu müssen. Dies mag den dringlichen Ton Wehlers erklären, wenn er davor warnt, dass man »diese Kulturgrenze nicht in einem Akt mutwilliger Selbstzerstörung einfach ignorieren« könne (zit. in Bollmann S. 6).

Die gegenwärtige Diskussion um den EU-Beitritt der Türkei macht deutlich, wie präsent (und somit heraufbeschwörbar) das alte Türkenbild bis heute ist. Dies hat zwangsläufig Auswirkungen auf die Rezeption der in der BRD lebenden türkischstämmigen Minorität. David Horrocks und Eva Kolinsky unterstreichen in *Turkish Culture in German Society Today* (1996), dass unter allen ethnischen Minderheiten Deutschlands vor allem Türken besonders diskriminiert und in den Medien als Repräsentanten des Fremden schlechthin konstruiert werden: »Among the ›others‹ living in Germany, Turks seem to appear particularly monochrome, culturally backward, an underclass brainwashed by Islamic fundamentalism.« (S. xx)<sup>25</sup> Türken würden statisch und undifferenziert als ho-

- 
- 23 Andreas Eckert, Hamburger Professor für die Geschichte Afrikas, reagierte auf Wehlers Polemiken und die daraus resultierenden bundesweiten Debatten, indem er der deutschen Geschichtswissenschaft eine hoffnungslose Provinzialität attestierte: »Gefangen in der Alten Welt« (so auch der Titel seines Kommentars) sei die überwiegende Mehrheit der deutschen Historiker; das Fremde (das Außereuropäische) falle hierzulande weiterhin in den Fachbereich der Ethnologie (vgl. S. 40). Ein anderer Kritiker konstatierte: »Wie ein Kreuzritter schustert [Wehler] sich die Welt als Gegensatz von ›Islam‹ und ›Christentum‹ zusammen und stellt fest, dass jener wächst und dieses ›bald weit überholt‹ sein wird. Dem Islam – das ist für den Experten der europäischen Sozialgeschichte klar – wurde die Herkunft ›aus der Welt kriegerischer arabischer Nomadenstämme‹ zum Wesen.« (Walther S. 9)
- 24 Einen guten Überblick bietet Volker Hummel Beitrag »Leitkultur und Kultur Light« in *Die Zeit*, 44/2000.
- 25 Vgl. hierzu auch Hiltrud Arens Ausführungen in ihrem Band »*Kulturelle Hybridität in der deutschen Minoritätenliteratur der achtziger Jahre* (bes. S. 154–157). Die Einschätzung (oder Tatsache), dass Tür-

mogene Gruppe ohne interne Differenzierung betrachtet – kurz: als das absolut ›Anderer‹. Dabei dient in den Worten des Schriftstellers Zafer Şenocak das Bild »vom ewig rückständigen und grausamen Orient und Orientalen« vor allem der »Fixierung eigener Identität« (»Atlas«, S. 30).<sup>26</sup> An anderer Stelle verwendet Şenocak auch den Begriff Exotisierung und stellt diesbezüglich fest:

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

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

---

ken in der BRD eine besondere Zielscheibe für Diskriminierungen bieten, hat auch damit zu tun, dass sie die bei weitem größte und damit auch auffälligste Minderheit darstellen. Hieraus werde ich an späterer Stelle noch eingehen.

- 26 Der Kabarettist und Karikaturist Muhsin Omurca äußert sich dazu so: »Die Deutschen haben eine Identitätskrise. Sie suchen nach einem gemeinsamen Nenner. Sie glauben, ihre Identitätskrise in dem Moment abgeschafft zu haben, wo sie gemeinsam auf die Straße gehen, um gegen die Andersartigen zu demonstrieren« (persönliches Interview 2003). Weilweise mag diese Unsicherheit einer generellen Krise westlicher Kultur in Zeiten der (Post)Moderne zuzuschreiben sein, die charakterisiert sind durch Massenmigrationen, wechselnde Bezugspunkte und kontinuierliche Umwertungsprozesse und, so der Soziologen Alberto Melucci, in einer »homelessness of personal identity« resultieren (S. 109). Doch daneben geht es hier auch um spezifisch deutsche nationale (und nationalistische) Konstellationen. Ich verweise auf Helmut Plessners Darstellung von Deutschland als einer »verspäteten Nation« in *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes* (1959, erstmals 1935 unter dem Titel *Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche* erschienen) sowie auf die These eines deutschen Sonderwegs (bes. Hans-Ulrich Wehler in dem 1973 erschienen Band *Das deutsche Kaiserreich von 1871–1918*). Vgl. auch Claus Detjens Artikel »Das vereinte Deutschland braucht eine Gründungslegende. Die ›verspätete Nation‹ sucht noch ihre Identität« (2000).
- 27 Said beschreibt den Orient als »a European invention«, errichtet in der Absicht, die eigene Vormacht zu stärken (*Orientalism*, S. 1). Im Verhältnis zwischen Okzident und Orient manifestiert sich laut Said also »a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony« (ebd. S. 5). Orientalismus bezeichnet für ihn damit einen Machtdiskurs, »a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient« (ebd. S. 3). Durch diese Praxis würde ein ›tatsächlicher existierender‹ Osten in einen diskursiven ›Orient‹ überführt und von diesem sukzessive ersetzt, um so das Selbstbild und die Identität des Westens, bzw. der jeweiligen westlichen Nation zu stärken. Laut Bart Moore-Gilbert vollzieht sich der Vorgang »principally by distinguishing and then essentializing the identities of East and West through a dichotomizing system of representations embodied in the regime of stereotype, with the aim of making rigid the sense of difference between the European and Asiatic parts of the world. As a consequence, the East is characteristically produced in Orientalist discourse as – variously – voiceless, sensual, female, despotic, irrational and backward. By contrast, the West is represented as masculine, democratic, rational, moral, dynamic and progressive.« (S. 39)

mit Şenocak auch auf die deutsche Situation übertragen, obgleich sich in diesem Fall die ›Kolonialsituation‹ anders, nämlich als innerhalb der Grenzen des eigenen Landes lokalisiert, darstellt.<sup>28</sup> Wie Nevzat Yalçıntaş bereits Anfang der 1980er Jahre bemerkte, behinderte die in der BRD vorherrschende Tendenz, »die Türkei als kulturloses, barbarisches, nur auf Kriege bedachtes Land zu diffamieren«, lange Zeit jede konstruktive Auseinandersetzung mit türkischen Kulturtraditionen (S. 278). Dies begründet nicht nur die eingangs erwähnte Unwissenheit deutscher Kritiker und Kulturdezernenten über türkische Theaterformen, sondern beeinflusst auch die Aufnahme und Beurteilung türkischer Künstler und ihrer Werke in der BRD. Noch im Jahr 1993 beklagte in diesem Kontext etwa der Autor Kemal Kurt, dass sich in Deutschland ein »literarisches Ghetto« für nicht-deutsche Schriftsteller entwickelt habe (»Ghetto«, S. 13).<sup>29</sup> Eine vergleichbare Tendenz ist, wie

- 28 Emine Sevgi Özdamar spricht davon, dass im Kontext der Arbeitsmigration »Kolonien innerhalb des eigenen Landes [Deutschland]« entstanden seien (persönliches Interview 2002). Eine Passage aus ihrer Erzählung »Fahrrad auf dem Eis« führt diesen Gedanken weiter aus: »Und Deutschland ist ein Wald. Bis sie den Weg raus gefunden hatten, war die Kolonialzeit vorbei. Man sagt, deswegen haben die Deutschen die Kolonien im Land selber geschaffen, die Gastarbeiter. [...] Und in Deutschland musste die Sprache, die von Ausländern gesprochen wird, einen langen Weg machen, sich biegen, gebrochen werden und wieder gradestehen.« (*Hof im Spiegel*, S. 95). Bezeichnenderweise verbindet die Autorin hier die Kolonisierungsthese mit dem Sprachgebrauch der Migranten. Stefanie Bird weist in *Women Writers and National Identity* (2003) auf eine zentrale Problematik (künstlerischer) Äußerungen im fremden Idiom hin: »Although the historical relationship between Germany and Turkey has not been one of colonizer to colonized, the marginal position of Turks in Germany, seeking to articulate their identity in the face of prejudice and the pressure to assimilate to German cultural norms creates parallels, for example indigenous African or Asian writers faced with the dilemma of whether to write in their own tongue or that imposed by the nation which colonized them« (S. 162). In diesem Kontext sei auf Gayatri Chakravorty Spivaks und Homi Bhabhas Theorien verwiesen: Spivak stellt in »Can the Subaltern Speak?« (1988) die Frage, inwieweit eine Minorität sich in einem fremden autoritären Zeichensystem Ausdruck verschaffen kann, ohne dabei mit der Sprache und Ausdrucksform der Mehrheitsgesellschaft zugleich auch deren Werte und Strukturen (und damit deren Ideologie) zu übernehmen. Bhabha glaubt, dass dies durch kleine Verschiebungen und Verrückungen als eine Art künstlerischer ›Akzentuierung‹ möglich sei. Siehe hierzu sein wegweisendes Werk *The Location of Culture* aus dem Jahr 1994, wo er vom wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis zwischen Kolonisator und Kolonisiertem spricht und die ›Mimikry‹ als eine strategische Subversivität der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker einführt. Seine Vorstellung einer Hybridisierung des kulturellen und sprachlichen Ausdrucks steht in diesem Zusammenhang, wobei Kritiker wie Wolfgang Welsch in seinem Aufsatz »Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today« (1999) und Kader Konuk in *Identitäten im Prozess* (2001) kritisieren, dass der Begriff konzeptuell noch immer auf der Annahme essentiell verschiedener Kulturen basiere.
- 29 Es existierten, so Kurt weiter, »[g]etrennte Anthologien, getrennte Verlage, getrennte [Literatur-]Preise«, der Autor fremder Herkunft müsse »unentwegt seine Andersartigkeit, seine Fremdheit, seine Nicht-Zugehörigkeit betonen«, um überhaupt eine Chance zu haben, publiziert zu werden. Deutlich wird die Praxis der ›Ghettoisierung‹ auch anhand der diversen Klassifizierungen der Literatur von Autoren fremder Herkunft als Gastarbeiter-, Ausländer- oder Minderheitenliteratur. Für eine kritische Aufarbeitung dieser und ähnlicher begrifflicher Festlegungen der Literatur türkisch-deutscher Autoren vgl. die Einleitung zu Arens (bes. S. 29ff.). Benennungen dieser Art drücken eine ›ausgrenzende Vereinnahmung‹ aus, d.h. eine Praxis, die die Literatur nicht-deutscher Schriftsteller dem deutschen Literaturbetrieb einverleibt, ihnen dort jedoch eine abgelegene Ecke zuweist und damit aus dem Kanon ausgrenzt (vgl. Konuk S. 114). Ich verweise hier auf Leslie

ich in Kapitel 3 erläutern werde, auch im Bereich des türkisch-deutschen Theaters offenkundig. Erst seit Mitte der 1990er Jahre sind im Bereich der türkisch-deutschen Kunst – das gilt neben Literatur auch für Film, Theater und Kabarett – umfassende Änderungen zu verzeichnen, die man treffend unter dem Titel ›Ausbruch aus dem ethnischen Ghetto‹ zusammenfassen könnte.<sup>30</sup>

In engem Bezug zur Exotisierung türkischer Kultur (und in gewissem Sinne auch verbunden mit dem Begriff einer türkischen Ghetto-Kultur) steht die Diskussion um einen vermeintlichen ›Türkenbonus‹. Unter Verweis auf Anthologien und Literaturpreise, die ab Ende der 1970er Jahre eigens für ausländische Schriftsteller eingerichtet wurden, stellte etwa Horst Hamm in *Fremdgegangen – freigeschrieben. Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur* (1988) fest, dass von einer deutschen Ignoranz gegenüber der Gastarbeiterliteratur keine Rede sein könne, und behauptete: »Man kann sogar davon ausgehen, dass in deutscher Sprache schreibende Gastarbeiter leichter einen Verleger finden als ›normale‹ deutsche Schriftsteller. Der Makel ›Gastarbeiter‹ ist hier von Vorteil«. (S. 30) Einerseits sei mit Hinweis auf meine bisherigen Ausführungen betont, dass – von möglichen Einzelfällen abgesehen – in der BRD wohl kaum von einem Türkenbonus die Rede sein kann.<sup>31</sup> Andererseits muss auch Erwähnung finden, dass sich türkisch-deutsche Künstler selbst mit aller Entschiedenheit gegen eine etwaige Praxis der Bevorzugung zur Wehr setzten, so zum Beispiel Tayfun Erdem, der in seinem Artikel »Schluss mit dem ›Türkenbonus!‹« (1989), aus dem ich bereits eingangs zitierte, wie folgt argumentiert: »Ein solcher ›Türkenbonus‹ ist aber im Grunde nichts anderes als eine passive Gleichgültigkeit und Oberflächlichkeit gegenüber der Kultur des ›Anderen‹, sei es aus Ignoranz oder fauler Selbstgefälligkeit, oder sei es aus scheuer Zurückhaltung oder sogar Schüchternheit vor einer *wirklichen* Entdeckung der ›anderen‹ Kultur.« (S. 147)

---

Adelsons Diskussion einer ethnozentrischen Herangehensweise an die Literatur von Migranten in ihrem Artikel »Migrantenliteratur oder deutsche Literatur« (1991). Vgl. auch Pazarkayas bereits erwähnten Aufsatz »Literatur ist Literatur« (1986), in dem er sich gegen eine solche Vereinnahmung entschieden zur Wehr setzt, sowie in Reaktion darauf Horst Hamms *Fremdgegangen – freigeschrieben. Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur* (1988) und Walter Raitz' Aufsatz »Einfache Strukturen, deutliche Worte« (1989). Diese Publikationen verdeutlichen, dass die deutsche Literaturkritik noch gegen Ende der Achtziger von ähnlich restriktiven Haltungen geprägt war wie (kultur)politische Debatten.

- 30 Ich führe diesen Ausbruch in den Kapiteln 3 und 4 anhand der Generationenabfolge türkisch-deutscher Künstler in größerem Detail aus. Auf Feridun Zaimoğlu, einen der Hauptrepräsentanten dieser Entwicklung, gehe ich im Resümee meiner Studie ein.
- 31 Ein Abschnitt aus dem von Lerke von Saalfeld herausgegebenen Band *Ich habe eine fremde Sprache gewählt – Ausländische Autoren schreiben deutsch* (1998) stützt diese Behauptung: »[D]ie deutsche Literatur pflegt noch immer mit großer Inbrunst ihren eigenen Garten, in der ausländische Autoren, die sich, aus irgend welchen Gründen auch immer, in der deutschen Sprache zu Wort melden, selten Beachtung und Anerkennung finden. Ein Schriftsteller fremder Zunge findet nicht so leicht Zugang in den Parnass deutscher Dichtung, der kunstvolle Umgang mit der Sprache als Literatur wird ihm nicht zugetraut, obwohl manche der Ausländer aus einer reicheren Erzählkultur als der deutschen Literatur stammen.« (S. 10) Und auch ein vor wenigen Jahren in der *Frankfurter Allgemeinen* erschienener Artikel konstatiert: »[I]m Inneren der Kulturturnation wacht die Germanistik darüber, wer dazugehört und wer nicht. Migrationsliteratur führt allenfalls ein Schattendasein in irgendwelchen Unterfächern multi-, inter-, trans- oder plurikultureller Forschung.« (Magenau)

Nicht ohne Polemik stellt Erdem in diesem Kontext auch die Frage, ob hinter der häufig undurchsichtigen Förderpolitik der Kulturämter »nicht unterschwellig die Meinung [stecke], dass die Türkinnen und Türken eigentlich zu Top-Leistungen in der Kultur der ›zivilisierten‹ westlichen Welt nicht fähig sind« und fordert abschließend ein Ende aller »Doppelkriterien« (ebd. S. 148). Erdems Text korrespondiert mit der Kritik an den Förderungsrichtlinien des Berliner Kultursenats seitens vieler türkischstämmiger Künstler, die mich in Kapitel 3 beschäftigen wird.

Dass Hochstilisierung, Romantisierung oder Exotisierung nichts als die Kehrseite von Abwertung und Verachtung ist, wird auch im Falle des darstellerischen Spagats in *Spiegel*-Darstellungen der späten 1990er Jahren deutlich, wo Türken sowohl verteufelt als auch exotisiert werden. Ich verweise hier insbesondere auf das Titelbild der *Spiegel*-Ausgabe 16/1997, wo unter der Schlagzeile *Gefährlich fremd* das »Scheitern der multikulturellen Gesellschaft« in Deutschland proklamiert wird; eine junge Frau schwenkt hier die türkische Fahne, während im Hintergrund Mädchen mit Kopftüchern die Koranschule besuchen und bewaffnete Mitglieder einer türkischen Jugendgang bedrohlich dreinblicken. Am anderen Ende der Repräsentations-Skala steht der zwei Jahre darauf erschienene Artikel »Erregend fremd«, in dem der Leser in die faszinierend fremde Welt eines ›angetürkten‹ Kreuzbergs eintauchen kann, dessen Bewohner der kulturellen und geschlechtlichen Hybridität frönen (vgl. Smolczyk). Türken werden in diesen Beschreibungen einmal stigmatisiert und dann wieder als Spektakel inszeniert. Wie sie auch in Szene gesetzt werden, sie passen nicht in den deutschen Alltag und erscheinen selbst kurz vor der Jahrtausendwende noch als Fremdkörper und Kuriositäten. Von einer anerkannten Normalität multikultureller Vielfalt in der Bundesrepublik sind beide Artikel jedenfalls gleich weit entfernt.

In diesem Kontext ist abschließend ein Blick auf den legalen Status von Ausländern in der Bundesrepublik beziehungsweise auf die diesbezügliche Gesetzgebung angebracht:<sup>32</sup> Vom juristischen Standpunkt betrachtet ist in Deutschland jeder ein ›Ausländer‹, der nicht nach dem Grundgesetz Deutscher ist, sich also nicht im Besitz der deutschen Staatsangehörigkeit befindet. Traditionell wurde diese gemäß dem Abstammungsprinzip, das heißt nach der Zugehörigkeit der Eltern durch Geburt erteilt (*jus sanguinis*) – eine Regelung, die auf das Reichs- und Staatsangehörigkeitsgesetz von 1913 zurückgeht. Da nach dem Zweiten Weltkrieg beide Staaten in ihren Verfassungen den Rechtsstandpunkt der einheitlichen deutschen Staatsangehörigkeit bestätigten, überstand dieses Gesetz die Dauer der staatlichen Trennung unbeschadet. Auch nach der Wiedervereinigung änderte sich an der Situation zunächst nichts. Eine Reform des Staatsbürgerschaftsrechtes war zwar ab 1992 geplant, doch bis zum Regierungswechsel wurden keine Schritte in diese Richtung unternommen. Erst im Januar 2000 kam die überfällige Gesetzesänderung zustande; seither gilt neben dem Abstammungs- auch das Geburtsortprinzip, das den Erwerb der Staatsangehörigkeit mit dem Geburtsort

---

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

verknüpft (*jus soli*). Bis zu einem gewissen Grad trug die liberale Regierung damit zwar der sozialen Situation einer Einwanderergesellschaft Rechnung; allerdings scheiterte der ursprüngliche Plan, auch die doppelte Staatsbürgerschaft zuzulassen, am Widerstand der politischen Opposition: Nach dem CDU-Sieg bei der Hessenwahl im Februar 1999 fehlte für den Reformvorschlag im Bundesrat die Mehrheit.<sup>33</sup>

Komplementär zur Staatsbürgerschaftsdebatte vermittelt auch das Ausländerrecht Einblicke in das deutsche Verhältnis zum ›Fremden‹. Dieses beinhaltet die grundlegenden Bestimmungen über den Rechtsstatus von Menschen ohne deutsche Staatsangehörigkeit, die sich in Deutschland aufhalten. Als die Bundesregierung in den 1950er und 1960er Jahren in der Phase des ökonomischen Aufschwungs Anwerbeabkommen mit anderen Staaten abschloss und damit die Zuwanderung der sogenannten ›Gastarbeiter‹ in Gang setzte, war deren Integration in die deutsche Gesellschaft nicht vorgesehen. Folglich wurde eine dieser neuen Situation angepasste Gesetzgebung nicht als Priorität eingestuft, was zur Folge hatte, dass das nationalsozialistische Recht, die (nur terminologisch entnazifizierte) Ausländerpolizeiverordnung von 1938, als Bundesrecht weiter Bestand hatte, bis im Oktober 1965 endlich das erste Ausländergesetz der BRD verabschiedet wurde. Da man jedoch Mitte der 1960er Jahre weiterhin von einem zeitlich begrenzten Aufenthalt der Arbeitsmigranten ausging, wurde von verbindlichen Festlegungen größtenteils abgesehen; stattdessen räumte man den Bundesländern bei der Bewilligung der Aufenthaltserlaubnis einen breiten Ermessensspielraum ein. Das Gesetz wurde mithin auch als »Blankoermächtigung an die Verwaltung« bezeichnet (Pfaff).

Aber selbst als sich ab Mitte der 1970er Jahre immer deutlicher abzeichnete, dass die Mehrheit der Arbeitsmigranten nicht in ihre Herkunftsländer zurückkehren würde, reagierten deutsche Politiker nur zögerlich. Da man sich so lange weigerte, die soziale Realität, ein Einwandererland zu sein, anzuerkennen, wurden nötige Gesetzgebungen schlichtweg versäumt. Erst im Januar 1991 trat eine Novellierung des Ausländergesetzes in Kraft, in der erstmals offiziell Bestätigung fand, dass überhaupt eine Einwanderung in die BRD stattgefunden hatte.<sup>34</sup> Eine Einbürgerung nach dem Geburtsortprinzip und die Mehrstaatigkeit waren allerdings weiter ausgeschlossen, was der Novelle die Bezeich-

33 Instrumental für den Erfolg der CSU in Hessen war Robert Kochs umstrittene Unterschriftenaktion gegen die doppelte Staatsbürgerschaft von 1998, mit der er seiner Partei nach dem Debakel bei den Bundestagswahlen frischen Aufwind verschaffte. In dieser Kampagne, die ironischerweise unter dem Motto »Ja zur Integration!« stattfand, spielte die Polemik gegen ausländische und v.a. türkische Migranten Kampagne eine zentrale Rolle (vgl. Mansel S. 4). Viele türkische Künstler, darunter auch Muhsin Omurca, reagierten empört auf diese Aktion und ihre Resonanz in der Öffentlichkeit: »Ich kann es immer noch nicht glauben, aber es ist die Wahrheit: In sechs Wochen hatte die Union fünf Millionen Unterschriften beisammen. Sie wussten noch nicht einmal genau, wogegen sie eigentlich unterschrieben. Hauptsache gegen Ausländer!« (Persönliches Interview 2003) Als Reaktion auf die Doppelpass-Debatte verfasste Omurca sein Kabarettstück *Kanakmän – Tags Deutscher, nachts Türke* (2000) (vgl. Kapitel 4).

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

nung »nationalistisch geprägtes Abschottungsgesetz« einbrachte (»Ausländergesetz«).<sup>35</sup> Erst in jüngster Vergangenheit entstand das Vorhaben, das Ausländergesetz durch ein modernes Zuwanderungsgesetz zu ersetzen. Die Regierungskoalition verabschiedete im Wahljahr 2002 zwar ein entsprechendes Gesetz im Bundestag, aus formalen Gründen erklärte das Bundesverfassungsgericht dieses jedoch kurz darauf für ungültig. Seither schwillt die Debatte zwischen Regierung und Opposition in diesem bislang letzten Kapitel einer »offizielle[n] Anerkennung der Zuwanderung als Realität« (Geis S. 4). Erst seit Mai 2004 scheint man einer Einigung allmählich näher zu kommen.

Welche Bedeutung haben die angesprochenen Gesetzesgrundlagen und Debatten für die deutsche Konzeptualisierung des Ausländers, und wie steht man hierzulande dem Phänomen der kulturellen Vielfalt gegenüber? Beim Begriff ›Ausländer‹ ist zwischen einer rechtlich-politischen Dimension und einer Alltagsbedeutung zu unterscheiden. Die rechtliche Sicht, die einen Ausländer als Menschen ohne deutsche Staatsangehörigkeit charakterisiert, ist vor allem insofern problematisch, als sie auch Personen miteinschließt, die in Deutschland geboren wurden. Der Alltagsgebrauch wiederum klassifiziert Menschen unabhängig ihrer Staatsangehörigkeit aufgrund äußerer Merkmale, beziehungsweise hinsichtlich ihres kulturellen Hintergrundes als Ausländer. Angelika Königseder führt dies in ihrem Artikel »Türkische Minderheiten in Deutschland« (2001) wie folgt aus:

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

Der Alltagsgebrauch des Begriffs ›Ausländer‹ erscheint damit nicht weniger fragwürdig als die gesetzlichen Formulierungen, da er allzu sehr von Vorurteilen und Klischeedenken geprägt ist und die Diversität der Kulturen und ethnischen Gruppen unberücksichtigt lässt, welche für die deutsche Gesellschaft kennzeichnend ist. In diesem Zusammenhang sollte auch auf die generelle Problematik jeder statistischen Erfassung von Ausländergruppen hingewiesen werden.<sup>36</sup>

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

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

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

### 1.1.3 Standort der Türken in Deutschland

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

---

37 Sicherlich ist eine solche Zuordnung lediglich als Geste zu verstehen. Doch ist sie, wie ich in vielen Gesprächen feststellen konnte, durchaus im Sinne der meisten türkisch-deutschen Künstler, die sich zwar nicht in jedem Fall als ›deutsche‹ Künstler, doch als zur deutschen Kunstszene zugehörig fühlen. Welchen Stellenwert dabei das türkische Element besitzt, variiert je nach Künstler und Projekt.

Adelson besondere Bedeutung beimisst. In ihrem 2000 erschienenen Artikel »Touching Tales of Turks, Germans, and Jews« stellt sie diesbezüglich fest:

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

Adelson betont, dass es keine genaue Übereinstimmung, sondern lediglich diverse Bezüge und Berührungspunkte zwischen Juden und Türken gibt: »References to Turkish figures in German culture today may at times bear traumatic traces to German-Jewish history, but Turkish figures do not merely stand for Jewish ones.« (Ebd. S. 99f.) Deutsche politische Diskurse allerdings würden Türken bereits ab den 1970er Jahren zum Teil recht direkt als »the Jews of today« identifizieren (ebd. S. 100). In Reaktion auf diese Diskurse reflektieren auch Künstler türkischer Abstammung seit den 1990er Jahren in ihren Werken verstärkt das Verhältnis zwischen Juden und Türken. Adelson verweist hier auf Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu, wobei vor allem Şenocak in seinen Texten vielfältigste Bezüge zur jüdisch-deutschen Kultur herstellt.<sup>38</sup>

Letztlich geht es Adelson hier (wie auch in ihrem 2002 erschienenen Artikel »The Turkish Turn in Contemporary German Literature and Memory Work«) darum, literarische Erzeugnisse türkischstämmiger Autoren nicht länger in Isolation und Ausgrenzung, sondern als inhärenten Bestandteil der deutschen Nachkriegsliteratur zu lesen.<sup>39</sup> Die gegenwärtige türkisch-deutsche Literatur – und, wie ich zeigen werde, auch die Bühnenkunst – lässt sich damit auch im Sinne von »memory work« verstehen, das heißt, sie trägt ihren Teil zur Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit bei. Diese Tendenz der »inneren« Beteiligung türkischstämmiger Künstler an Themen der deutschen Geschichte markiert die endgültige Ankunft der einstigen Migranten. Im Rahmen dieser Arbeit sind hier vor allem Muhsin Omurca und Serdar Somuncu zu nennen, mit deren Projekten ich mich in Kapitel 4 eingehend beschäftigen werde.

38 Zu erwähnen ist insbesondere Şenocaks Roman *Gefährliche Verwandtschaft* aus dem Jahr 1998. Doch er stellte schon 1992 in seinem Essay »Deutschland – Heimat für Türken?« die programmatische Frage, ob türkische Migranten durch ihre Übersiedlung nach Deutschland nicht zugleich auch in die jüngste deutsche Vergangenheit einwandern würden (vgl. S. 16). Wie Adelson hervorhebt, beinhaltet Şenocaks literarische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte »a subjective and imaginative rethinking of relationships between the Nazi past and a postunification present, one that includes an ethnic diversity wrought by migration« (»Turkish Turn«, S. 232). Vgl. hierzu auch Yeşiladas Interview »Darf man Türken und Juden vergleichen, Herr Senocak?« sowie Katharina Halls Aufsatz »Bekanntlich sind Dreiecksbeziehungen am kompliziertesten«: Turkish, Jewish, and German Identity in Zafer Şenocak's *Gefährliche Verwandtschaft*« aus dem Jahr 2003.

39 Es scheint mir in diesem Kontext erwähnenswert, dass in Chiellinos Handbuch *Interkulturelle Literatur in Deutschland* (2000), der bislang umfassendsten Beschreibung literarischer und kultureller Erzeugnisse von Minoritäten, jüdische Künstler gar nicht berücksichtigt sind. Yasemin Yıldız nennt dies in ihrer Rezension einen »methodological blind-spot«. Dieses Beispiel deutet an, dass auch Kritiker und Künstler mit eigenem migrantischem Hintergrund mitunter zu exklusiven Klassifizierungen und Ausgrenzungen neigen.

## 1.2 Vergleich mit dem jüdisch-deutschen Theater

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

Parallelen sind nämlich auch in der Selbstpositionierung türkischer und jüdischer Künstler und Intellektueller vis-a-vis der deutschen Gesellschaft erkennbar: Identitätsdebatten, die in den vergangenen Jahrzehnten innerhalb der türkisch-deutschen Minderheit stattfanden, haben ihre Vorläufer in vergleichbaren Debatten deutscher Juden vor allem ab dem 19. Jahrhundert. Damals entstanden innerhalb des Judentums zwei konträre Bewegungen: das Reform-Judentum (mit dem Ziel der sozialen und kulturellen Integration an das jeweilige ›Gastland‹) und das neo-orthodoxen Judentum (mit dem Ziel einer Rückbesinnung auf religiöse/kulturelle Traditionen).<sup>41</sup> Zwischen diesen beiden Polen kam es zu den unterschiedlichsten Standpunkten. Dabei entwickelte sich die jüdische Identität gerade in Deutschland zu einem Schauplatz diverser Festschreibungen und Konzeptualisierungen.<sup>42</sup> Für jüdische Autoren wurde ihre Identität als ›deut-

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

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

42 Paul R. Mendes-Flohr und Jehuda Reinharz geben in ihrer Anthologie *The Jew in the Modern World – A Documentary History* (1980) im Kapitel »Jewish Identity Challenged and Redefined« (S. 214–49) einen Überblick über die Diversität der Haltungen jüdisch-deutscher Intellektueller im Zeitraum von Mitte des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts. So konvertierten viele von ihnen zum Christentum – teils aus innerer Überzeugung, teils weil sie sich dadurch wie etwa Heinrich Heine gesellschaftliche Vorteile erhofften. Andere, so zum Beispiel Walter Rathenau, entschieden sich zwar gegen einen Religionswechsel, plädierten jedoch für eine vollständige kulturelle Assimilation an den deutschen Kontext. Bei einer weiteren Gruppe schlug die Abwertung des Judentums in Formen von Selbsthass um und einige, darunter Otto Weniger, nahmen sich deshalb sogar das Leben. Andererseits vertraten viele Juden auch Positionen, die das Judentum bekräftigten, ab Ende des Jahrhunderts oft im Rahmen der Zionistischen Bewegung, so Theodor Lessing, der über diese zum jüdischen Glauben zurückfand. Repräsentativ für eine Haltung jenseits beider Pole steht der Literat Gustav Landauer, der sich in seiner Schrift »Sind das Ketzergedanken« (1913) sowohl als Deutscher als auch als Jude positionierte und so der Komplexität seiner Identität Rechnung trug. Eine umfangreiche Kontextualisierung von Identitätsdiskursen jüdischer Künstler um die Jahrhundert-

sche Juden« spätestens mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten problematisch, und dies galt ebenso für ihre Beziehung zur deutschen Sprache; freilich gab es auch hier verschiedene Positionen.<sup>43</sup> Es ist auffällig, dass diese Schwierigkeiten nicht zu einem Verstummen, wohl aber zu einer erhöhten Komplexität der Selbstrepräsentation und zu einer entschiedeneren kritischen Haltung führten.

Sander Gilman und Jack Zipes sehen die Leistung der 20.000 bis 30.000 Juden, die nach dem Holocaust in Deutschland verblieben, darin, dass es ihnen gelang, sich innerhalb der deutschen öffentlichen Sphäre und Kulturtradition zu behaupten und eine jüdische Präsenz zu schaffen, die wesentlich zur Revitalisierung der deutschen Gesellschaft beitrug (vgl. S. xxii).<sup>44</sup> Die beiden Autoren unterscheiden drei Phasen der jüdischen Nachkriegsliteratur in der BRD: (a) den Zeitraum von 1945 bis 1966 (»Return of Outside Voices«), als sich Juden mit Darstellungen des Holocaust und seiner Folgen einen Platz in der deutschen Kultur zu erschreiben begannen und eine marginalisierte Position einnahmen; (b) die Jahre 1967 bis 1989 (»Clash with Philo-Semitism«), als für jüdische Autoren die Frage nach der eigenen Identität zentral wurde und sich in Reaktion auf zunehmend antisemitische Tendenzen in der deutschen Gesellschaft ab den 1980er Jahren eine selbstbewusste jüdische Minorität formierte, die aktiv ins Kulturgesehen in der

---

wende unternimmt Nina Berman in *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne* (1997) in ihrem Kapitel über Else Lasker-Schüler (S. 261–345). Die Konfrontationslinien zwischen Assimilation an die deutsche Gesellschaft und Besinnung auf jüdische Werte, zwischen Selbsthass und Selbstbejahung verlaufen in dieser Darstellung an den Schnittstellen der Orient-Diskurse jener Jahre, d.h., die »Positionssuche« der jüdischen Minderheit vollzieht sich hier im Rahmen einer als orientalistisch verstandenen Identität. Bezüglich Laske-Schüler spricht Berman etwa von einem »orientalistisch-jüdischen Selbstverständnis« und von »Selbstbejahung durch die Kenntlichmachung der jüdischen oder orientalistischen Identität«, wie sie v.a. in den öffentlichen Selbstinszenierungen der Künstlerin Ausdruck fanden (vgl. S. 330 und S. 334).

- 43 In der Einleitung zum 1997 erschienenen *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996* erläutern die Herausgeber Sander L. Gilman und Jack Zipes dies wie folgt: »Exile and flight in 1933 meant different things to different Jews in Germania. Many left for all corners of the world – and a few returned because they could not live without their language and culture. Some stayed and hoped that it would all be over soon. Many, many died in the camps, writing sketches, poems, and even operas right to the end. Some returned after the Shoah from Palestine, New York, or Shanghai. Some continued to think of themselves as Jewish writers in exile from a lost, never again to be, romanticized Germania. Some acculturated themselves into their new world and yet continued to think of themselves as Jewish writers in Germany once removed.« (S. xviii–xix) An dieser Stelle sei auf drei zentrale Publikationen jüdischer Kritiker hingewiesen: Der von Michel R. Lang und Henryk M. Broder herausgegebene Band *Fremd im eigenen Land* (1979) verleiht dem wachsenden Gefühl der Entfremdung von Juden in Deutschland Ausdruck, dazu aber auch ihrer Insistenz, Gehör zu finden; Alphons Silbermanns *Juden in Westdeutschland: Selbstbild und Fremdbild einer Minorität* (1992) behandelt tradierte Vorurteile und Stereotypen auf deutscher und jüdischer Seite nach 1945; und die von Elena Lappin (Broders Schwester) herausgegebene Anthologie *Jewish Voices, German Words: Growing Up Jewish in Postwar Germany and Austria* (1994) lässt junge jüdische Autoren selbst zu Wort kommen.
- 44 Die Ausführungen von Gilman/Zipes beschränken sich auf Westdeutschland, das ab 1949 Juden zur Rückkehr ermunterte, wohingegen die offizielle Haltung in der DDR Juden so sehr diskriminierte, dass die Mehrheit von ihnen dem Staat bis 1953 den Rücken kehrte (vgl. S. xxiii). Hier finden russische Praktiken eine Fortsetzung.

BRD eingriff; und (c) die Zeit ab 1990 (»Resurgence of New Jewish Writers«), da jüdische Autoren auf die neuen historischen Bedingungen des vereinten Deutschlands und eines weiter erstarkenden politischen Konservatismus mit Kritik bis hin zur Provokation reagierten.<sup>45</sup> Von einer »Wiedergeburt-Phase seit 1989« spricht Y. Michal Bodemann in Bezug auf die jüdische Präsenz im wiedervereinten Deutschland, wo unter anderem durch Zuwanderung »eine jüdische Renaissance« in den Bereich des Möglichen gerückt sei (*Gedächtnistheater*, S. 24).

Obgleich sich die Geschichte der jüdischen mit der türkischen Minorität natürlich nur bedingt vergleichen lässt, da sie zum einen weiter zurückreicht und zum anderen grundlegende Unterschiede aufweist, verdeutlicht dieser literarische Überblick gleichwohl, dass sich in den letzten Jahrzehnten gewisse künstlerische Entwicklungen recht parallel und zeitgleich vollzogen.<sup>46</sup> Ich verweise hier auf das zunehmend selbstbewusstere Auftreten jüdischer Künstler ab den 1980er Jahren mit ihrem Fokus auf Fragen der Eigenrepräsentation sowie dem Anschreiben gegen kulturelle Klischees – eine Tendenz, die auch im türkisch-deutschen Theater und hier vor allem im Bereich des Kabarett auffällig ist. Einen weiteren Bezug bietet der provokative Gestus jüdischer Autoren in den 1990er Jahren, der ebenfalls türkischstämmige Schriftsteller wie etwa Feridun Zaimoğlu kennzeichnet. Im Bereich der Rezeption durch die deutsche Kritik findet sich eine Parallele darin, dass Werke jüdischer wie auch türkischer Autoren häufig kaum Beachtung fanden oder lediglich im Rahmen ethnologischer und soziologischer Studien Interesse weckten (vgl. Remmler S. 801).

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

Nach dem Zweiten Weltkrieg war das jüdische Theater in Europa fast nicht mehr vorhanden, und jahrelang wurde völlig vergessen (verdrängt?), dass es eine solche Theaterform auch in Westeuropa gegeben hatte. Mit den Theaterpraktikern und ih-

---

45 Als Repräsentanten der ersten Phase nennen Gilman/Zipes unter anderem Ilse Aichinger und Stefan Heym sowie Max Horkheimer und Theodor Adorno; für die zweite Phase stellen sie Marcel Reich-Ranicki, Hans Meyer, Norbert Elias, Alphons Silbermann und Ralph Giordano vor; als Beispiele für die bislang letzte Phase erwähnen sie etwa Henryk M. Broder und Maxim Biller (S. xxiv-xxx). Ab den frühen 1980er Jahren stieß eine dritte Generation jüdisch-deutscher Autoren dazu, unter ihnen Barbara Honigmann, Esther Dischereit und Rafael Seligmann (vgl. Remmler S. 796ff.). Diese beschäftigen sich etwa damit, was es bedeutet, eine Doppelidentität zu besitzen, und sie reflektieren über die Realität der »Absenz« jüdischer Kultur, bzw. über deren einseitiger Festschreibung in der BRD (ebd. S. 800).

46 Hestermann bezeichnet als einen der Hauptunterschiede: »Modern migrant communities«, darunter auch die der Türken in der BRD, »were not constituted by forced dispersal from their original homelands (which had been the case in the prototypical Jewish diaspora).« (S. 334) Dies hat Einfluss auf das Selbstverständnis und Eigenbild der jeweiligen Minorität.

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

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

Zur Ausbildung eines eigentlichen jüdischen Theaters kam es erst im Rahmen des veränderten Geisteslebens zur Zeit der Aufklärung. Der Beginn einer jüdischen Dramatik datiert im späten 18. Jahrhundert durch Vertreter der jüdischen Haskalah, doch erst knapp 100 Jahre später entstanden – in jiddischer Sprache – erste organisierte Theatergruppen in Russland.<sup>48</sup> Der Hauptschauplatz des jiddischen Theaters liegt seit etwa 1917 in den Vereinigten Staaten und dort insbesondere in New York;<sup>49</sup> doch auch in Europa und auch in deutschsprachigen Ländern entstanden Theaterszenen, so etwa das 1919 gegründete Moskauer Jiddische Staatliche Künstlertheater, das bis 1952 aktiv war, oder Gruppen in Warschau und Wilna, Berlin, München und Wien.<sup>50</sup> Wie Brigitte Dallinger am Beispiel Wiens beschreibt, wurde das jiddische Theater, das in den 1920er und

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

48 Als »Vater« des jiddischen Theaters gilt Abraham Goldfaden (1840–1908), der 1867 im rumänischen Jassy Stücke Stücke in der Tradition der Aufklärung zu verfassen begann und 1880 in Russland eine Gruppe zusammenführte (vgl. neben Dallinger S. 22–24 auch Beck). Wie Dallinger erwähnt, wurde das jüdische Theater in Russland jedoch bereits 1883 wieder verboten, was z.T. dadurch unterlaufen wurde, dass sich Ensembles als deutsche Theater ausgaben (S. 25). Von großem Einfluss waren Moses Hurwitz (1844–1910) und Joseph Lateiner (1853–1935), die ebenfalls in den 1880er Jahren mit Wandertruppen durch Europa reisten und dann nach New York übersetzen, wo sie für konkurrierende Truppen eine Vielzahl von Stücken verfassten und so dort zum Entstehen einer Theaterszene beitrugen (ebd. S. 27–29). Hierzu Wolfgang Beck: »Da die ersten Theatergruppen keine festen Häuser und nur ein begrenztes Publikum hatten, waren sie gezwungen, dessen Bedürfnissen nach Sentimentalität und heimatlicher Musik nachzukommen und in extrem kurzen Abständen neue Produktionen zu erstellen. Dies führte zu fabrikmäßiger Herstellung mehr oder weniger zusammenhangloser Stücke, von Gegnern mit dem Sammelnamen ›shund‹ bezeichnet.« Zu erwähnen ist ebenso Jacob Gordin (1853–1909), der um die Jahrhundertwende das goldene Zeitalter des Jiddischen Theaters in den USA maßgeblich mitgestaltete (vgl. Dallinger S. 30).

49 Zu dieser Zeit entstanden landesweit organisierte Amateurgruppen; das erste professionelle Theater, das *Yiddish Art Theater* konnte sich von 1918 bis 1950 halten (Beck). Für einen umfangreichen Bericht über die Geschichte des jüdischen Theaters in New York vgl. Rhoda Helfman Kaufmans Dissertation *The Yiddish Theater in New York and the Immigrant Jewish Community: Theater as Secular Ritual* aus dem Jahr 1986.

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

1930er Jahren seine Blütezeit erfuhr, von traditionsbewussten galizischen Juden getragen, die ab 1880 auf der Flucht vor Pogromen zunehmend westliche Metropolen bevölkerten; die einheimischen, akkulturierten Juden standen dem Theater der Einwanderer in der Mehrheit ablehnend gegenüber, zum Teil da sie es für zu populär-folkloristisch hielten, aber auch, weil sie darin eine Provokation für die Antisemiten befürchteten (vgl. S. 183 und S. 194). Ab der Jahrhundertwende, insbesondere aber nach dem Ersten Weltkrieg vollzog sich im Rahmen des erstarkenden politischen Zionismus eine Nationalisierung des jüdischen Theaters. Zu Beginn der 1930er Jahre entstand in Wien außerdem ein zionistisches Wahlkabarett (vgl. ebd. S. 165f.).<sup>51</sup>

Wie schon erwähnt, bereitete der Nationalsozialismus den jüdischen Theateraktivitäten im deutschen Raum zumindest in seiner (semi)professionellen Ausformung ein jähes und nachhaltiges Ende. Im Amateurbereich aber kam es weiterhin zu Produktionen; Veranstaltungen fanden in Ghettos und sogar in Konzentrationslagern statt.<sup>52</sup> Und auch in der Nachkriegszeit entstanden immer wieder Amateurgruppen; meist waren diese jedoch von kurzlebiger Natur.<sup>53</sup> Leider ist dieser Bereich bislang – ebenso wie das türkisch-deutsche Theater – kaum erforscht, geschweige denn kritisch erschlossen. Nach Jahren sporadischer Gruppenzusammenschlüsse eröffnete der Schauspieler, Autor und Regisseur Daniel Haw schließlich im Jahr 1998 mit dem Hamburger *Schachar* die erste professionelle jüdische Theatergruppe der Nachkriegszeit in der BRD. Das bislang wohl spektakulärste Projekt der Gruppe fand im Jahr 2001 statt, als sie in Kooperation mit dem 1993 gegründeten *Jewish Theater of New York* die deutschsprachige Uraufführung von Tuvie Tennenboms Stück »Adolf Eichmann – letzter Akt« (Original: »The Diary of Adolf Eichmann«) austrug.<sup>54</sup>

Im Gründungsjahr des *Schachar* hatte sich der jüdische Regisseur Peter Zadek anlässlich einer Umfrage zum Holocaust-Mahnmal in Berlin in der *Zeit* gegen diese Stätte

- 
- 51 Eine Beschreibung der weiteren Entwicklung des jüdischen Kabarett bietet Oscar Teller – neben Victor Schlesinger und Fritz Stöckler einer der Gründer des Wiener Wahlkabarett – in *Dauids Witzschleuder: Jüdisch-politisches Cabaret: 50 Jahre Kleinkunsthöfen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv* (1982).
- 52 Vgl. den von Rebecca Rorit und Alvin Goldfarb herausgegebenen Band *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs* (1999).
- 53 In manchen europäischen Ländern kam es bald nach Kriegsende zu jüdischen Theateraktivitäten, die sich teils auch professionell formierten, so das *Jiddische Staatstheater* in Polen und verschiedene staatlich unterstützte Gruppen in Rumänien. Allerdings gab es nach Wolfgang Beck weder in Russland noch in Westeuropa professionelle jiddische Theatergruppen von nennenswerter Zahl.
- 54 Eine im Kontext meiner Arbeit interessante Episode stellen die Bemühungen der Gruppe um eine eigene feste Theaterbühne dar: Nachdem das Theater *Schachar* in den ersten beiden Jahren an verschiedenen Hamburger Stätten aufgetreten war, entstand 2000 ein Vertrag mit dem Altonaer Stadtteilkulturzentrum *HAUS Drei*, welches fortan neben einer festen Bühne und technischen Anlagen auch Probenräume zur Verfügung stellte. Allerdings kam es schon 2002 zu Diskrepanzen und nur die Intervention der Hamburger Kulturbehörde konnte der Gruppe für das restliche Jahr den Verbleib im Kulturzentrum sichern. Als das jüdische Theater im Anschluss daran ohne zureichende Förderungen von Seiten der Hansestadt gewissermaßen auf der Straße stand, bot der TGB (Bündnis Türkischer Einwanderer e.V.) als Interims-Theatersaal einen Proben- und Spielraum an, den sich das *Schachar* seitdem mit dem türkischen Theater *Tiyatro İcetisim* teilt. Für eine detaillierte Darstellung der Geschichte des Theaters sei auf dessen offizielle Webseite verwiesen.

ausgesprochen und stattdessen für die Eröffnung (das heißt für die finanzielle Förderung) einer jüdischen Theaterbühne plädiert. Ein Auszug aus dem Artikel lautet folgendermaßen:

Woran soll man sich denn erinnern – Auschwitz wird sowieso nicht so schnell vergessen –, wäre es nicht besser, sich daran zu erinnern, dass die deutschen Juden in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, insbesondere zwischen den beiden Weltkriegen, auf großartige Weise das Leben, vor allem die Kultur der Deutschen, befruchteten? Und das ganz besonders in Berlin. Ich schlage daher vor, dass die Berliner ein neues Theater eröffnen, ein jüdisches Theater, das nicht zur Erinnerung da sein soll, sondern zur Fortsetzung einer ganz großen jüdisch-deutschen Kultur. [...] Das wäre nicht nur eine Erinnerung, sondern eine Bereicherung, ein Gedanke an die Zukunft. (Zit. in »Umfrage«, S. 50)

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

Im Überblick wären folgende Bezugspunkte zwischen jüdischen und türkischen Minoritäten und ihren Theatern zu nennen: (a) Bereits Erwähnung fanden Bezüge zwischen den traditionellen Theaterformen von Juden und Türken. (b) Auch die Entwicklung des jüdischen Theaters in den 1920er und 1930er Jahren lässt bezüglich der Dynamik der Szene Vergleiche mit türkischen Theateraktivitäten in deutschen Großstädten während der 1980er Jahre zu. (c) Verbindungslinien sind des Weiteren bezüglich der Rezeption (das heißt bezüglich der äußeren Festschreibung) seitens der Deutschen zu erkennen. So bemerkt etwa Bodemann im Vorwort zu *Gedächtnistheater: Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung* (1996), dass Juden oft »mit den Augen ethnologisierender Journalisten« betrachtet, »als Genus repräsentiert« und »vereinzelte jüdische Individuen in ein Korsett des Bedürfnisses nach Stereotypen gezwängt« würden (S. 11); das gleiche gilt, wie dargestellt, auch für Türken. (d) Und schließlich bestehen auch heutzutage strukturelle Parallelen zwischen jüdischen und türkischen Theatern: Hier ist vor allem an die aufgezwungene Marginalität beider Gruppen zu denken, die sich nach wie vor weitgehend im Amateurbereich abspielen, sowie an die unzureichende Subventionierung seitens deutscher Kulturinstitute. Zu untersuchen wäre beispielsweise, inwiefern sich jüdische Theater der Kultur- und Sprachpflege verpflichtet fühlen oder in welchem Maß sie eine politische Agenda verfolgen.

### 1.3 Bezüge zu Migrantentheatern anderer Länder

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

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

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

Beatriz J. Rizk bezeichnet das Latino Theater in den Vereinigten Staaten als »part of a cultural resistance movement composed of marginal or ›minority‹ groups that are questioning the validity of assumptions traditionally established and taken for granted by mainstream cultures while becoming producers of their own systems of representations« (S. 1). Bis zu einem gewissen Punkt ließe sich dies auch über das türkische Theater in Deutschland sagen. Weitere Parallelen finden sich in der Rezeption durch die Mehrheitsgesellschaft. Rizk verweist in diesem Kontext auf das negative Klischeebild von Latinos in den Vereinigten Staaten als »mentally limited, lazy, and incapable of determining

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

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

Das Chicano Theater in den USA<sup>56</sup> lässt Vergleiche vor allem aufgrund seiner ›auffälligen‹ Marginalisierung zu: Wie Marcos Martínez ausführt, sind Chicano Theatergruppen selbst in Städten mit hohem mexikanischen Bevölkerungsanteil unterrepräsentiert, werden von der Mehrheitsgesellschaft missachtet und von Finanzierungsproblemen geplagt; zum Teil aus letzterem Grund findet man hier verhältnismäßig viele Solisten. Wie dies im türkisch-deutschen Theater bereits seit den 1980er Jahren der Fall ist, deutet sich in der jüngsten Vergangenheit auch innerhalb der Chicano-›Szene‹ die Tendenz an, nicht mehr nur ethnische (das heißt mexikanisch-amerikanische) Themen auf die Bühne zu bringen. Häufig geht es in Stücken um Fragen der Identität, oft werden auch Themen wie Rassismus angesprochen. Die Produktionen weisen viel subtile Ironie auf, äußern jedoch nicht selten auch direkte soziale Kritik und verleihen so der Perspektive einer nach wie vor an den Rand der Gesellschaft gedrängten Minorität Ausdruck. Martínez hierzu: »The Chicano theater is a movement that gives voice to an aesthetic sensibility that remains marginalized within American theater. This particular form of theater addresses the lack of voice among the formerly colonized.« (Martínez S. 22)

Diese flüchtigen Einblicke mögen genügen, um auf Berührungspunkte zwischen dem türkisch-deutschen Theater und Minoritätstheatern anderer Länder aufmerksam zu machen. Viele der erwähnten Aspekte – wie auch bestimmte Entwicklungen und Tendenzen im jüdischen Minoritätstheater – werden sich in den zwei Hauptkapiteln dieser Arbeit im Bereich der türkisch-deutschen Bühnenprojekte wiederfinden – freilich stets nur in Annäherung und mit gewissen Variationen. Diese Abweichungen liegen darin begründet, dass sich die (kultur)politischen Hintergründe der einzelnen ›Gastländer‹ nie gleichen; daneben spielen stets auch Unterschiede zwischen den nationalen Geschichten, Mentalitäten und Traditionen der Herkunftsländer der jeweiligen Migrantengruppe eine wesentliche Rolle.

Die für das türkisch-deutsche Theater und Kabarett relevanteste Verbindungslinie führt jedoch weder zum jüdischen Minoritätstheater noch zu den oben erwähnten Migrantenbühnen, sondern zu den Bühnentraditionen und dem Theaterleben im Herkunftsland der Einwanderer, in der Türkei. Ohne die Kenntnis traditioneller türkischer Theaterformen und des modernen türkischen Theaters müsste jede Beschreibung der Bühnenkunst türkischstämmiger Künstler in Deutschland Stückwerk bleiben, da ohne sie maßgebliche Querverweise verloren gingen und Ursachen für viele Entwicklungen

---

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

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