

3. Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters

Der lange Weg zu einer transkulturellen Szene

Die Fremden sorgen für Überraschungen. Sie wollen auf ihre Familien nicht verzichten. Ihre Frauen gebären Kinder. Neuerdings reden sie über Kultur. Nein, sie reden nicht nur darüber. Sie machen Kultur. (Zafer Şenocak)¹

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

3.1 Einleitung: Schattenzonen zwischen Isolation und Integration

Anfang der 1980er Jahre führte die Universität Hamburg unter Leitung von Manfred Brauneck ein umfangreiches Forschungsprojekt zum Thema »Populäre Theaterkultur« durch und erstellte in diesem Zusammenhang 1983 einen Arbeitsbericht über das Ausländertheater in der Bundesrepublik und in West-Berlin. Im folgenden Jahr verwertete Georg Stenzaly, einer der Mitarbeiter des Projektes, die Ergebnisse dieses Berichtes in einem Artikel, der das Ausländertheater in Deutschland am Beispiel der türkischen Theatergruppen präsentierte. Als größte Ausländergruppe der BRD, deren Kultur zudem in einem stärkeren Gegensatz zur deutschen Kultur als die der übrigen Ausländergruppen stünde, böten sich die türkischen Theaterprojekte geradezu als »paradigmatisches Extrem« zur Untersuchung an (Stenzaly S. 127).

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

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

Da in diesem Bereich bis dato kaum Vorarbeit geleistet worden war, beschränkte sich Stenzaly in seiner Publikation größtenteils darauf, Fakten und Statistiken empirisch aufzuarbeiten. Der Bericht erfasste deutschlandweit mehr als 30 türkische Gruppen, von denen die meisten allerdings kaum öffentliche Subventionen erhielten und – hauptsächlich deshalb – überwiegend Amateurcharakter besaßen. Insgesamt gäbe es wenig Kontinuität zu verzeichnen, die Mehrzahl der Gruppen hätte nur kurz, manchmal lediglich für den Zeitraum einer einzigen Aufführung Bestand. Stenzaly registriert folgende allgemeine Tendenz:

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

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

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

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

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

ich anhand der türkischen Theaterentwicklung erläutert habe, von grundsätzlich falschen Voraussetzungen aus, nämlich dass sich türkische und deutsche (Theater-)Kulturen diametral gegenüberstünden. Was ohne eine Kenntnis des türkischen Theaters wie ein Rückzug seitens türkischer Künstler erscheinen mag, ist in Pazarkayas Betrachtung das Gegenteil davon, nämlich eine versuchte Annäherung an den deutschen Kulturkontext. Dennoch ist Stenzalys Einschätzung nicht ganz von der Hand zu weisen; tatsächlich könnte man – und dies gilt mit Einschränkungen bis zum heutigen Tag – von einer gewissen ›Ghettoisierung‹ des türkischen Theaters in der BRD sprechen. Allerdings ist diese weniger das Resultat eines Rückzugs türkischer Künstler, sondern ergibt sich vielmehr aus der ablehnenden Haltung der deutschen Institutionen, die, wie ich in diesem Kapitel hinreichend ausführen werde, nur in seltenen Fällen zur Kooperation bereits sind.

Trotz der geäußerten Kritikpunkte vermittelt Stenzalys Studie aufschlussreiche Einblicke in türkische Theaterprojekte zu Beginn der 1980er Jahre. Wenngleich sich das türkische Theater in Deutschland in jener Zeit noch gleichsam in den Kinderschuhen befand, war auch damals schon eine Entwicklung im Gange, und hätte Stenzaly seinen Bericht nur unwesentlich später abgeschlossen, so wäre er wohl zu ganz anderen Schlussfolgerungen gelangt. Noch im gleichen Jahr entstanden nämlich mit dem Berliner *Tiyatro* und kurz darauf mit dem *Arkadaş Theater* in Köln zwei Großprojekte, die bis heute Bestand haben und die Entwicklung des türkischen Theaters in Deutschland ganz wesentlich beeinflussten. Darüber hinaus legte im Jahr 1985 die Gründung des *Kabarett Knobi-Bonbon* in Ulm den Grundstein für eine inzwischen florierende türkisch-deutsche Kabarettszene. Gut 20 Jahre nach diesen Theatergründungen und knapp 40 Jahre nach seinen ersten Bühnenprojekten kann das türkische Theater in der BRD heute auf eine ereignisreiche Geschichte zurückblicken. Und der Zeitpunkt ist günstig, diese der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, denn wie zu Mitte der 1980er Jahre befindet sich das türkische Theater erneut in einer Phase der Umstrukturierung: Damals gelangte es nach vielen vorbereitenden Projekten und Produktionen zum Durchbruch; heute ist ein Punkt erreicht, wo gemeinsam mit den Gründervätern des türkischen Theaters auch traditionelle mono-kulturelle oder mono-nationale Theatervorstellungen langsam von der Bildfläche verschwinden. Was sich bereits seit geraumer Zeit angedeutet hatte, setzt sich nun in immer größerem Rahmen durch: Das türkische Theater in Deutschland öffnet seine Pforten, wird transkulturell und international und sucht konzeptuell wie inhaltlich nach neuen Ausdrucksformen.

All dies vollzieht sich jedoch, wie bereits angemerkt, nach wie vor fast unbemerkt von den deutschen Medien, von der kritischen Presse und in Konsequenz daraus auch von der allgemeinen deutschen Öffentlichkeit. Anders als im Bereich der Literatur, wo türkisch-deutsche Autoren längst einen relativen Bekanntheitsgrad erlangt haben und seit geraumer Zeit auch ein kritisches Interesse zu erwecken vermögen, spielt sich das türkische Theater in Deutschland weiterhin vorwiegend in einer Art Grauzone ab. »Die Theaterarbeit der MigrantInnen in der BRD«, so Sven Sappelt in einem unlängst veröffentlichten Artikel, »ist 1998 noch immer nahezu unerforscht.« (S. 276) Im akademischen Bereich lässt sich dieses Versäumnis zumindest partiell damit erklären, dass bis heute nur eine geringe Anzahl veröffentlichter dramatischer Texte existieren. Und gleichfalls eine Rolle spielt, dass sich fast alle Projekte und Aktivitäten türkischer Migranten in der Off-Theaterszene, das heißt fern der bedeutenden deutschen Theaterhäuser abspielen.

An städtischen und staatlichen Bühnen sind dagegen nur selten türkisch(stämmige) Regisseure, Autoren und Schauspieler vertreten. Diese beiden Faktoren mögen das Desinteresse der deutschen Kritik bis zu einem gewissen Grad rechtfertigen, doch stellt sich die Frage, wie es zu einer derart auffälligen Absenz türkischer Künstler und Dramen im deutschen Theaterbetrieb kommen kann. Wie ist es möglich, dass das türkische Theater in Deutschland auch 40 Jahre nach seinen Anfängen noch so unsichtbar ist, nur geringe öffentliche Mittel erhält und mehr oder minder »unintegriert« in die einheimischen Theaterszene ein Dasein in, wie Stenzaly es ausdrückt, kultureller Isolation fristet?

Eine sinnvolle Förderungspolitik und damit auch eine »Integration« des türkischen Theaters in der BRD wurde über Jahrzehnte hinweg vor allem durch das problematische deutsche Verständnis von Türken und von der türkischen Kultur behindert. Zum einen pocht man allzu häufig mit einer gewissen Arroganz aufs eigene hehre Kulturerbe als Kultur- und Theaternation und macht im Gegenzug der Türkei die Existenz jeglicher relevanter Theatertraditionen streitig. Und zum anderen passen gerade türkische Künstler nach wie vor schwer ins Bild, das man sich in Deutschland von türkischen Migranten macht. Der Berliner Schauspieler und Theaterveranstalter Mürtüz Yolcu bringt die vorherrschende Haltung mit einer Priese Sarkasmus auf den Punkt: »[D]enn schließlich ist der Türke ja auch nicht nach Deutschland gekommen, um Theater zu spielen, sondern um zu arbeiten.« (Persönliches Interview 2002).

Dass diese Einstellung allzu häufig gerade auch von offizieller Seite vertreten wird, findet unter anderem in einer unzulänglichen Förderpolitik der Städte und Länder Ausdruck: Wie ich im Verlauf dieses Kapitels ausführen werde, existiert außer im Fall des Berliner *Tiyatroms* bis heute keine kontinuierliche Subventionierung türkischer Theatergruppen. Mitunter erweckt es fast den Eindruck, als solle das Migranten-Theater in der BRD bewusst auf niedrigem Niveau gehalten werden. Aras Ören prangerte eine solche politische Praxis bereits Anfang der 1980er Jahre an:

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

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

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

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

Unter solchen Bedingungen – das heißt in einer Atmosphäre der Diskriminierung und Herabsetzung – erwächst, wie der Schauspieler Tayfun Bademsoy anmerkt, türkisches Theater zunächst als eine Art Schrei aus der Versenkung: »Die Türken haben so viel Wut im Bauch und so viel Erniedrigung in ihrem Herzen, dass sie dagegen vorgehen müssen. Und das tun sie gerade. Sie schreien das heraus. Und dieser Schrei sind die Filme, die Theaterstücke, die Bilder, die Gedichte.« (Persönliches Interview 2002) Die Anfänge mögen, wie Stenzaly es darstellte, zum Teil unter dem Gesichtspunkt der Kulturpflege (»Folkloristik«) einerseits und als eine Art »Theater der Betroffenheit« (in Anlehnung an den Begriff einer »Literatur der Betroffenheit«)³ unter dem Blickwinkel einer Selbsttherapie andererseits stattgefunden haben. Doch diese Zeiten sind, wie ich demonstrieren werde, lang vorbei: Das türkische Theater in Deutschland ist diesem Stadium entwachsen und befasst sich heute neben sozial-politischen auch mit ästhetischen und poetischen Fragestellungen. Pazarkaya erklärt: »Dabei wirken Sprachen und Traditionen des Türkischen und des Deutschen permanent aufeinander ein, so dass ganz eigene, neue Bahnen eingeschlagen werden, sei es in der Redeweise der Figuren, im Erzählduktus, in der Dramaturgie.« (»Zwei Länder«, S. 78) Dies trifft besonders auf Emine Sevgi Özdamars und auch Pazarkayas eigene Theatertexte zu, von denen ich verschiedene in diesem Kapitel vorstellen werde. Es wäre sehr zu wünschen, dass auch die deutsche Theaterlandschaft solchen Entwicklungen Rechnung trüge und ihre Infrastruktur neuen kulturellen Tendenzen in größerem Maße öffnete, als dies bislang geschehen ist.

3 Über die »Literatur der Betroffenheit« wurde über die Jahre viel geschrieben. Stellvertretend sei auf Franco Biondi und Rafik Schamis Aufsatz »Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur« aus dem Jahr 1981 verwiesen. Hiltrud Arens bietet einen guten Überblick mit Kontextualisierung (S. 34–54). Annette Wierschke führt Alev Tekinay als exemplarischen Fall vor (S. 106–117).

Dieses Kapitel bezweckt, ein Panorama des türkisch-deutschen Theaters zu entwerfen, das der großen Vielfalt seiner Projekte gerecht wird. Zugleich soll in möglichst chronologischer Abfolge die 40-jährige Geschichte der Herausbildung einer türkisch-deutschen Theaterszene vermittelt werden. Insgesamt betrachtet lässt sich diese als eine Entwicklung von »türkischen Theaterprojekten in Deutschland« zu »türkisch-deutschen Theaterprojekten« beschreiben. In diesen beiden Bezeichnungen drückt sich eine bereits angesprochene Fokusverschiebung aus: Türkische Projekte wenden sich in zunehmendem Maße dem deutschen Kontext zu und tragen dabei ihren Teil zum Entstehen einer internationalen, transkulturellen Szene bei. In Ergänzung meiner Ausführungen in Kapitel 1 nehme ich wiederholt auf den sozialen und zeitgeschichtlichen Hintergrund der Bundesrepublik Bezug; dies geschieht allerdings nicht systematisch, sondern nur an geeigneten Stellen in Form kurzer Exkurse. Das Kapitel besteht aus folgenden Abschnitten:

- 3.2 umreißt die Frühphase des türkischen Theaters in Deutschland. Bereits im Verlauf der 1960er Jahre kam es im Stuttgarter Raum zu ersten türkischen Theateraktivitäten, darunter deutsche Inszenierung türkischer Stücke wie auch eine Reihe von Aufführungen in türkischer Sprache. Diese Projekte gehen ausnahmslos auf Yüksel Pazarkayas Engagement zurück, der damit als der Initiator des türkischen Theaters in Deutschland gelten darf.
- 3.3 widmet sich der Entstehung einer türkischen Theaterszene in West-Berlin, dem bis heute wohl vitalsten Schauplatz türkischer Kulturen in Deutschland. Dabei gehe ich auf die Off-Theaterszene, das »Türken-Projekt« an der Berliner Schaubühne und schwerpunktmäßig auf die Gründung und Entwicklung der ersten festen türkischen Theaterbühne Deutschlands, dem *Tiyatrom* ein. Der zeitliche Rahmen liegt dabei auf den 1970er und vor allem den 1980er Jahren; daneben schließe ich bei den einzelnen Projekten aber auch den Bogen bis in die Gegenwart.
- 3.4 stellt Emine Sevgi Özdamars als eine Künstlerin vor, deren professionelle Bühnenkarriere Stationen in der Türkei wie auch in Deutschland umfasst. Insbesondere gehe ich hier auf ihr Theaterstück »Karagöz in Alamania« (1982) ein, das als beispielhaft für einen kreativen Umgang mit verschiedenen Theaterformen und kulturellen Traditionen gelten kann. Anhand der Reaktionen auf die Inszenierung des Stückes vertiefe ich Probleme der deutschen Rezeption und gehe abschließend auf Özdamars Generationenthese ein.
- 3.5 überblickt die Theaterszene jenseits Berliner Grenzen und beschreibt einige zentrale türkische Theatergruppen, die im Anschluss an die bislang behandelten Projekte entstanden und in ihren Zielsetzungen zum Teil deutlich über diese hinausgehen. Stellvertretend für die Vielzahl existierender Gruppen nenne ich die vier meines Erachtens bemerkenswertesten: das *Arkadaş Theater* Köln (auf dem hier mein Fokus liegt), das *Wupper-Theater* mit Sitz in Wuppertal, das *Ulmer Theater Ulüm* sowie Mehmet Fistiks *Theater das bewegt*.
- 3.6 präsentiert zwei exemplarische Theaterprojekte, welche ihren Schwerpunkt im Bereich der interkulturellen Zusammenarbeit setzen: das *Theater an der Ruhr* sowie das türkisch-deutsche Berliner *Diyalog Theaterfest*.

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

3.2 Die Anfänge des türkischen Theaters in Deutschland

Die Anfänge des türkisch-deutschen Theaters in den 1960er Jahren sind eng mit der Person Yüksel Pazarkayas verbunden.⁴ Pazarkaya wurde 1940 in Izmir geboren und kam bereits 1958 – also deutlich vor dem Anwerbevertrag der BDR mit der Türkei – im Anschluss an sein Abitur nach Deutschland, wo er ein zunächst Chemie (Diplom 1965) und anschließend Germanistik und Philosophie an der Universität Stuttgart studierte und im Jahr 1972 über die »Dramaturgie des Einakters im 18. Jahrhundert« unter Fritz Martini promovierte.⁵ Früh begann auch Pazarkayas künstlerische Laufbahn – und das zu einer Zeit, da Türken in Deutschland noch ausnahmslos als temporäre Arbeitskräfte angesehen wurden. Eine Integration dieser Arbeiter, beziehungsweise eine Auseinandersetzung mit ihren Werten und kulturellen Traditionen, erschien in dieser frühen Phase niemandem notwendig. Intellektuelle und besonders Künstler türkischer Herkunft passten kaum ins Bild, das sich Deutsche damals von Türken machten. Wie erwähnt, wandte sich gerade Pazarkaya frühzeitig gegen die Vereinnahmung unter die Rubrik eines »Gastarbeiter-Künstlers« und verurteilte allzu pauschalisierendes Schubladendenken seitens deutscher Kritiker. Neben zahlreichen Übersetzungen türkischer Autoren wie Orhan Veli, Nâzım Hikmet und vor allem Aziz Nesin publiziert er seit Beginn der 1960er Jahre auch eigene Werke in türkischer und deutscher Sprache. Diese umfassen neben Gedichten in internationalen Anthologien, Erzählungen, Theaterstücken, Hörspielen Drehbüchern und Romanen auch kultur- und literaturwissenschaftliche Aufsätze und Monografien.⁶ Pazarkaya, der sich von Beginn an auch als kultureller Repräsentant verstand, wurde

-
- 4 Pazarkayas frühe Theaterprojekte in Stuttgart bleiben in Stenzalys Artikel von 1984 unerklärlicherweise unerwähnt – obgleich der im Jahr davor erschienene Arbeitsbericht des Forschungsprojektes »Populäre Theaterkultur«, an dem Stenzaly unter Manfred Braunecks Leitung beteiligt war und auf dem sein Artikel beruht, diese Projekte erfasst und Pazarkaya auch namentlich erwähnt (vgl. »Ausländertheater« S. 22).
 - 5 Danach leitete Pazarkaya bis 1985 den Fachbereich für Fremdsprache an der Volkshochschule (VHS) Stuttgart. Zwischen 1986 und 2003 war er Redaktionsleiter beim *Westdeutschen Rundfunk* (WDR) in Köln, unterbrochen durch Gastprofessuren in den Vereinigten Staaten: an Princeton University (1989), als *writer in residence* an der Washington University in St. Louis (1994) und am Bryn Mawr College (2000); im Jahr 2000 nahm er zudem auch eine Chamilisso-Poetikdozentur an der TU Dresden wahr. Seit Mitte 2003 ist Pazarkaya freier Schriftsteller und hatte im Frühjahr 2004 seine bislang letzte Gastprofessur an der Ohio State University. (Diese und folgende Angaben zu seiner Person beziehen sich in der Hauptsache auf eine E-Mail, die Pazarkaya mir auf meine Anfrage im Mai 2003 zusandte, sowie eine Reihe von persönlichen Gesprächen.)
 - 6 Genannt seien die Gedichtbände *Die Liebe von der Liebe* (1968), *Ich möchte Freuden schreiben* (1983) und *Babylonbus* (1989), der Kurzgeschichtenband *Heimat in der Fremde?* (1979), die Essay-Sammlungen *Rosen im Frost – Einblicke in die türkische Kultur* (1982) und *Spuren des Brots – Zur Lage ausländischer Arbeiterfamilien* (1983), die zwölfteilige Fernsehserie *Unsere Nachbarn, die Baltas* (ARD, 1983), der Kinderroman *Kemal und sein Widder* (1993) sowie der Roman *Ich und die Rose* (2002). Auf Pazarkayas Dramen gehe ich später gesondert ein.

verschiedentlich für sein Werk und sein Wirken ausgezeichnet, darunter 1987 auch mit dem Bundesverdienstkreuz. In seiner Betonung universeller menschlicher Werte, die ihm mitunter den Vorwurf des Idealismus einhandelte (vgl. Suhr S. 83ff.), wandte er sich über die Jahre stets entschieden gegen jede Behauptung einer Unvereinbarkeit der Kulturen. »Denn unvereinbar«, schrieb er etwa 1996, »können nur *Unkulturen* sein, nicht jedoch die Variablen der *einen* Kultur – Kultur als variables Phänomen der Menschheit.« (»Vier Bücher«, S. 127).

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

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

»Ohne Bahnhof«, dessen Titel auf einen der bevorzugten Aufenthaltsorte der Türken in den 1960er Jahren verweist, als sie noch keine eigenen Clubs und Vereine besaßen und ihnen deutsche Lokaltäten zum Teil versperrt waren (vgl. Terkessidis, *Migranten*, S. 20),⁷ ist ein vielschichtiges Drama, das inhaltlich und strukturell Bezüge zum Absurden Theater aufweist. Das Bild des schweigenden Türken ruft zunächst die restriktiven Darstellungen seitens deutscher Dramatiker in Erinnerung, die ich in Kapitel 1.1.2 ansprach. Anders als bei Strauß und Kroetz, deren »Türken-Stücke« gegen 1980 erschienen, stellt Pazarkayas stummer Charakter jedoch keinen Anachronismus dar, sondern war zur Zeit,

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

als er »Ohne Bahnhof« verfasste, noch eine gelebte Realität. Zudem verleiht er seiner Figur eine ganz andere Tiefe und Komplexität, als dies bei den erwähnten Stücken der Fall war.

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

Pazarkayas Betonung liegt also auf der Vielfalt der Sprachen und des individuellen Sprachgebrauchs, denn erst die interne sprachliche und kulturelle Diversität verleiht seiner Ansicht nach einer Gesellschaft Bedeutung und Vitalität. In scharfem Kontrast dazu stehe die Auffassung der Bundesregierung von Sprache als einem »genetische[n] Fingerabdruck der unverwechselbaren kulturellen Identität« (ebd. S. 28).⁸ Es seien Anschauungen dieser Art, die Menschen zu Gastarbeitern, Fremden oder Asylanten verdinglichen: »Dieses Deutsch der Ausgrenzung wird niemals für Integration taugen. Und mit diesem Deutsch wird den Eingewanderten allenfalls eingepflegt, ihrerseits die später Einwandernden auszugrenzen.« (Ebd. S. 29) Im Rahmen dieser Überlegungen äußert sich Pazarkaya auch zum Verhältnis von Sprache und Schweigen. Letzterem erkennt er dabei mitunter eine höhere Bedeutung zu als dem Sprechen: »Oft ist das Schweigen eine universelle Sprache wie die Poesie und so ein besseres Kommunikationsmittel als die gesprochene Sprache.« (Ebd. S. 27) Der Sprache diagnostiziert er dagegen ein Defizit, beziehungsweise einen Verfall, der seinen Ursprung in der fortschreitenden sprachlichen Erfassung der Realität findet: »Die Welt wird total versprachlicht, dabei wird die eigentliche Funktion der Sprache verschüttet: die des Dialogs und der Verständigung. *Verstummung* durch ein Zuviel an Sprache ist die Folge.« (Ebd. S. 28) Es ist die ausufernde Informationsflut des modernen, wissenschaftlichen Zeitalters, die nach Pazarkaya jede Kommunikation korrumpiere und in der Konsequenz das Individuum »verstummen« lasse. Der Sprachverfall wird in seiner Darstellung zum umfassenden Charakteristikum des Menschen und seiner Umwelt:

Der Mensch ist beschmiert und bekleckert mit Sprache, er ist verunstaltet mit einer Fähigkeit und Fertigkeit, die ihn hätte zivilisieren und kultivieren sollen, die ihn jedoch reduziert und verkommen lässt in einem Schriften- und Sprachenmüll. Seine

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

Welt ist in eine Müllhalde verwandelt, seine Städte sind ein Müllhaufen – Umweltverschmutzung durch Sprachmüll. Man kann sogar von einer Sprachverseuchung bzw. Verseuchung durch den Sprachmüll sprechen. (Ebd. S. 28)

Von diesem Bild einer sprachverseuchten, unsinnig gewordenen Welt ist es kein großer Schritt zum absurden Weltverständnis eines Albert Camus. Für Camus (1913–1960), der 1940 inmitten der Schrecken des Zweiten Weltkrieges seine Erzählung *Der Fremde* und im Jahr darauf den Aufsatz *Der Mythos des Sisyphos* verfasste und 1957 mit dem Literatur-Nobelpreis ausgezeichnet wurde, ist die Welt charakterisiert durch die Absenz jeglicher universellen Logik. Das Absurde steht bei ihm daher als Synonym für den menschlichen Zustand schlechthin.⁹ Im literarischen Bereich manifestiert sich dieses postreligiöse, irrationale Weltbild unter anderem im Absurden Drama der 1950er und 1960er Jahre. In seiner berühmt gewordenen »Erlanger Rede über das absurde Theater« von 1960 bezeichnet Wolfgang Hildesheimer (1916–1991) als Voraussetzung für diese neue Form des Theaters eine als absurd erkannte Welt, welche die Figuren ohne Ideale innerlich leer belässt. Die von dieser Weltsicht inspirierten Stücke sind parabelhaft-abstrakt; an Stelle der Wiedergabe der Wirklichkeit tritt die konstituierte Bühnenwirklichkeit. Neben der Darstellbarkeit von Realität wird auch das Medium der Darstellung, die Sprache, einem radikalen Zweifel unterzogen; Scheinkommunikation und Sprachverlust ersetzen den sinnvollen Dialog. Die typenhaft gezeichneten Figuren reden in sinnlosen Monologen aneinander vorbei und taumeln gleich Marionetten ziellos über die Bühne. Hildesheimer erklärt dazu: »Das absurde Theater ist eine Parabel über die Fremdheit des Menschen in der Welt. Sein Spiel dient daher der Verfremdung. Es ist ihre letzte und radikale Konsequenz.« (S. 26)

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

9 Vgl. hierzu *The Myth of Sisyphos*: »A world that can be explained even with bad reason is a familiar world. But, on the other hand, in a universe suddenly divested of illusion and lights, man feels an alien, a stranger. His exile is without remedy since he is deprived of a memory of a lost home or the hope of a promised land. This divorce between man and his life, the actor and his setting, is properly the feeling of absurdity.« (S. 6)

grund, sondern zieht sich auch symbolisch und metaphorisch durchs Stück.¹⁰ Im weitesten Sinne steht er als gleichnishafter Raum, als Sinnbild des Menschenlebens, als Ort, der nach mysteriösen Regeln zu funktionieren scheint, die aber nie ganz ersichtlich sind. Die Wartezeit steht hier für die Lebenszeit des Menschen.

Die Personen des Stückes sind nicht tatsächlich ›ohne Bahnhof‹; doch der Bahnhof, besser gesagt der Bahnsteig, an dem sie warten, ist einer, an dem keine Züge halten, ein sinnentleerter Ort, der seiner grundlegenden Funktion beraubt ist. Dass von hier aus kein Weiterkommen möglich ist, macht den Bahnhof, eigentlich Inbegriff des Übergangs und Transits, zu einem leeren Zeichen, das auf nichts jenseits seiner selbst verweist. Seine schiere Existenz verhöhnt die Wartenden, indem sie ihnen Hoffnung gibt, die letztlich unerfüllt bleibt – ein Gefühl, das noch dadurch verstärkt wird, dass in Sichtweite ein neues, befahrenes Gleis liegt, »ein Bahnsteig für die Großen« (S. 12), der ihnen, den Kleinen, nicht zugänglich ist: »Zwischen den Bahnsteigen sind Abgründe.« (S. 9)¹¹ ›Ohne Bahnhof‹ sind diese Menschen also insofern, als ihnen jede Möglichkeit fehlt, von der Position aufzusteigen, die ihnen die Gesellschaft zuweist.

Den (nicht konkret genannten) sozialhistorischen Hintergrund bietet die Rezession der deutschen Wirtschaft der Jahre 1966/67. Auch die Figur des Fremden findet in diesem spezifischen Zeitkontext ihren Platz: Türkische Gastarbeiter hielten sich damals seit etwa einem halben Jahrzehnt in Deutschland auf, doch die Geschichte der Gastarbeiterbewegung reicht bis ins Jahr 1955 zurück, als die Bundesregierung ihr erstes Arbeitsabkommen mit Italien abschloss. Dass die Figur des Fremden in »Ohne Bahnhof« einem strikt türkischen Kontext enthoben ist, zeigen bereits die Umstände der Inszenierung. Zwar hatte Pazarkaya zum Zeitpunkt der Produktion die Leitung der Studiobühne inne, Regie führte allerdings ein Deutscher, und das Stück selbst fand ohne jede türkische Beteiligung statt. »[D]ie Rolle des türkischen Gastarbeiters spielte ein griechischer Schauspieler«, besinnt sich Pazarkaya und fügt hinzu: »Vielleicht sollte man hier ›türkisch‹ sogar

10 Das Bild des Bahnhofes hat vielerlei Bezüge: Unter dem Gesichtspunkt der Funktionalität ist er als ein Transit-Ort zu begreifen, über den Reisende von einem Ort zum anderen gelangen. In diesem Sinne ist er ein unpersönlicher Raum, den Menschen zielgerichtet aufsuchen und nutzen. Auf einer symbolischen Ebene mag er dabei auch für Fortschritt und Mobilität stehen. Im Kontext der Arbeitsmigration besonders der frühen Jahre erhält der Bahnhof jedoch eine zusätzliche, persönlichere Bedeutungsebene. Meist war er der Ort der Ankunft aus dem Heimatland und stellte somit eine Verbindung zum Ort der Sehnsucht her. (Wie Mark Terkessidis anmerkt, endeten übrigens alle Sonderzüge mit Gastarbeitern aus der Türkei und anderen östlichen Ländern auf Gleis 11 des Münchener Hauptbahnhofes, von wo die erschöpften Menschen zu ihren Arbeitgebern weiterverfrachtet wurden. Dabei entstehende Wartezeiten verbrachten sie in einem umgebauten unterirdischen Weltkriegsbunker, der von Gleis 11 direkt betreten werden konnte; vgl. *Migranten*, S. 19. Ein Gefühl der Absurdität mag also durchaus schon mit der Ankunft selbst verbunden gewesen sein.) Doch die frühen Arbeitsmigranten suchten diese Stätte noch aus einem weiteren Grund auf: Zahlreiche Lokale verhängten in den 1960er Jahren Einlasssperrern für Gastarbeiter. Da es noch keine Lokalitäten für sie gab, diente als Aufenthaltsort und Treffpunkt eben der Bahnhof, der beheizt und belebt war und den ihnen niemand verbieten konnte (vgl. ebd. S. 20).

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

in Klammern setzen. Da er nicht spricht, kann er auch allgemein als Gastarbeiter gelten.« (Persönliches Interview 2004) Darüber hinaus finden sich im Stück sogar Bezüge zur NS-Zeit, indem der Fremde bereits bei seinem ersten Auftritt als »Fremdarbeiter« bezeichnet wird (S. 6); dies dehnt den zeitlichen Bezugsrahmen und damit den Verweischarakter der Figur weiter aus.

Das Stück gliedert sich grob in drei Abschnitte, die je mit einem kurzen Blackout enden. Die Grundsituation bleibt allerdings durchweg die gleiche, und von einer sich entfaltenden Handlung kann keine Rede sein: Das Stück endet dort, wo es begann, nur hat ein Lehrling die Stelle des inzwischen verstorbenen Pensionärs eingenommen, wodurch betont wird, dass es kein Entrinnen aus dem Kreislauf des Wartens gibt.¹² Bei den Figuren des Stücks handelt es sich nicht um runde Charaktere (im Sinne einer internen Entwicklungsfähigkeit), sondern um generische Typen, um Repräsentanten verschiedener Generationen und Bevölkerungsschichten: Sie stellen dar, ohne selbst zu sein – was im Bezugsrahmen des Absurden Theaters ohnehin nicht möglich wäre. Im Mikrokosmos »Bahnhof« werden zwischen diesen Stellvertretern Kontraste und Konflikte ausgespielt, so etwa zwischen Pensionär und Studentin (Generationen), zwischen Studentin und Arbeiter (Bildungsstand) und zwischen Arbeiterin und Journalist (bezüglich des Menschenbildes). Miteinander verbunden sind alle Figuren durch die Ausweglosigkeit ihrer Lage.

Dabei kann insbesondere der Fremde als Inbegriff des verlorenen Menschen gelten, da in seinem Fall die Absurdität der Situation durch die Sprachlosigkeit vervielfacht wird. Vor allem an einer Stelle deutet sich an, dass beim Fremden eine existentielle Absurdität im Sinne Camus' zum Ausdruck kommt: Früh tritt ein Bahnbeamter auf, welcher eine Art personifizierte Information (oder »Gottfigur«) darstellt, jedoch nur vage Auskunft erteilt, beziehungsweise diese völlig verweigert. Allein der Fremde erhält eine detailliertere Auskunft, nämlich dass er sich auf dem falschen Gleis befinde. Zum Journalisten gewandt erläutert der Beamte, dass der Fremde festsitze: »Er ist einmal zum falschen Bahnsteig gekommen. Von hier aus kann er nirgends hingehen. Zu den anderen Bahnsteigen gibt es von hier aus keinen Durchgang. [...] Was alle anderen tun, wird er wohl auch tun müssen. Er wird warten. Vielleicht kommt zufällig ein Zug hier vorbei, der zu seinem Zielort fährt.« (S. 9) Die Auskunft des Beamten verdeutlicht die Ausweglosigkeit der Lage und die potenzierte Absurdität des Wartens im Fall des Fremden.¹³

12 Am Ende des zweiten Abschnitts verabschiedet der Rentner sich völlig undramatisch mit den Worten »[M]eine Wartezeit läuft nun ab. Kein Zug ist mehr für mich in Sicht« vom Publikum – und stirbt (S. 20). Ihn ersetzt bald darauf der naiv-ahnungslose junge Lehrling und schließt damit den Kreislauf, in dem alle Wartenden gefangen sind: »Der Bahnsteig ist jetzt wieder vollbesetzt.« (S. 24)

13 Es ist in diesem Kontext anzumerken, dass der Fremde auch innerhalb der Gruppe als Außenseiter konstruiert ist – und das nicht nur aufgrund seiner Sprachlosigkeit: Im Gegensatz zu den übrigen Figuren ist er zu Beginn des Stückes gar nicht anwesend, sondern erscheint erst nach einer Weile mit reichlich Gepäck beladen, »mit Handtaschen, Säcken, Koffern«, wie die Regieanweisung lautet (S. 5). Er wird folglich von Vornherein als »Migrant« eingeführt, d.h. als Reisender ohne festen Bezugspunkt (selbst an diesem Ort des vermeintlichen Transits). Da er der deutschen Sprache nicht kundig ist, wird er auch in dieser lose gefügten Gruppe nie »heimisch«, sondern steht durchweg am Rande.

»Definiert« wird der Fremde hauptsächlich durch die Haltungen der übrigen Figuren ihm gegenüber. Die Arbeiterin vertritt etwa eine äußerst misanthropische und vor allem xenophobe Sicht. Ausländer sind für sie soziale Störfaktoren: »Dann kommen sie hierher und stören unsere ganze Ordnung und Ruhe.« (S. 8) Eine positivere Haltung nimmt dagegen der Journalist ein. Für ihn sind auch Gastarbeiter Menschen; allerdings betrachtet er sie überwiegend nach funktionalen Kriterien: »Wenn sie für uns nicht nützlich wären, würden wir sie ja gar nicht erst einreisen lassen.« (S. 8) In direktem Kontakt mit dem Fremden treten die deutschen Figuren nur selten. Eine Ausnahme bildet hier ausgerechnet die fremdenfeindlich gezeichnete Arbeiterin, deren Situation ironischerweise der des Fremden nicht ganz unähnlich ist. Sie befindet sich nämlich auf der Reise an einen ihr unbekannten Ort, wobei es ihre größte Sorge zu sein scheint, dort gut aufgenommen zu werden. An einer Stelle ruft sie sogar voller Verzweiflung aus: »Was kann ich allein in der Fremde tun?« (S. 22) Dies legt nahe, dass Pazarkaya die zwei auf den ersten Blick grundverschiedenen Figuren in einem engen Verhältnis zueinander konzipierte. Dabei waren nach Eigenbekunden – und das gilt übrigens für das ganze Stück – gerade die Aspekte von Sprache und Sprachlosigkeit von zentraler Bedeutung:

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

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

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

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

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

Es fällt auf, in welch grotesk anmutenden Bildern diese Szene beschrieben ist. Mit Gewalt wird hier der Fremde in eine Position gebracht, die ihn zu einem leblosen Objekt (Zugmaschine) degradiert. Als er sich dem entziehen will, umschließen ihn die Deutschen als Masse auftretend in einer Weise, die in ihrer Bedrohlichkeit an die Schlusszene von Friedrich Dürrenmatts »Besuch der alten Dame« (1956) erinnert, und attackieren ihn wiederholt, bis er tatsächlich wie leblos am Boden liegt. Ebenso fällt auf, dass sich die gesamte Szene in einem wortlosen Vakuum abspielt. Es sind ausschließlich Laute, die vernehmbar sind: das Gelächter der Deutschen, der Schmerzensruf des Fremden. Erst als sich dieser aufrafft und endgültig aus der Gruppe heraustritt, finden die Charaktere zur Sprache zurück – und mit ihnen erstmals auch der Fremde. Am Bühnenrand stehend holt er eine Vielzahl kleiner Zettel aus seinen Taschen und wirft sie in den Zuschauerraum. Darauf stehen folgende Worte: »Ich bin ein Fremdarbeiter/Ich kann nicht die Sprache hier/Ich konnte sie nicht lernen/Man hat sie mich nicht gelehrt.« (S. 30) Dann nimmt er sein Gepäck, beantwortet die Frage, wohin er denn gehe, mit »Neu Bahnsteig« – die einzigen Worte, die er im ganzen Stück spricht – und verlässt allen Warnungen zum Trotz den Bahnsteig, möglicherweise um darauf in den Abgrund zu stürzen, wie ein Kommentar des Journalisten andeutet. Doch selbst wenn dieser Schritt zum Tod führt, so könnte man doch argumentieren, dass dem stummen Fremden hier etwas gelingt, was die übrigen Charaktere im Stück lediglich wortreich diskutierten: Er entzieht

sich durch seine Handlung der Absurdität des Wartens sowie der respektlosen Behandlung seitens seiner ›deutschen Mitbürger‹ und bewahrt damit gleichsam seine Würde als Mensch.

Das Stück schließt in einer Diskussion über die Gleich- oder Ungleichheit verschiedener Menschen: Während der Studentin die »ungewohnte[n] Sitten« und »faule Ordnung« der Fremden unverständlich erscheinen, betont der Journalist die Ähnlichkeit aller: »Die Ordnung des Menschen ist überall die gleiche«, man verändere sie nur in ständig neue Formen (S. 31). Einem essentialistischen Verständnis von Kultur, das Kulturen absolut und in Opposition zueinander setzt, steht hier ein universalistisches Konzept gegenüber, welches die Gleichheit aller Kulturen betont – beide Positionen stehen für Haltungen deutscher Intellektueller, die als gleichermaßen inadäquat für eine konstruktive Auseinandersetzung mit fremden Kulturen bezeichnet werden können. Gewiss, dies sei abschließend zu »Ohne Bahnhof« angemerkt, tritt Pazarkayas Fremder ebenso wie die Türkenfiguren bei Strauß und Kroetz abstrahiert (das heißt als eine generische Figur) auf; doch dies erklärt sich einerseits durch den Bezug zum Absurden Theater und kann andererseits auch mit der Typendarstellung im traditionellen türkischen Theater in Verbindung gebracht werden. Zudem werden, wie ich aufgezeigt habe, derartige Festschreibungen im Stück durchweg kritisch reflektiert, ebenso wie (ganz am Ende) die Haltungen deutscher Schriftsteller.

Neben der Stückwahl gab es noch eine Verbindung der *Studiobühne Stuttgart* zum türkischen Theater: Dank Pazarkayas Vermittlung kam es bald zu ersten Kontakten mit studentischen Theatergruppen aus der Türkei. So gastierte die Gruppe bereits im Jahr ihrer Gründung und erneut 1965 auf den »Internationalen Friedensfestspielen«, einem der größten Studentenfestivals Europas, das seit Mitte der 1950er Jahre regelmäßig in Istanbul ausgetragen wurde.¹⁴ 1968 erhielten die Stuttgarter eine dritte Einladung; diesmal kam es dabei jedoch zum Eklat, als die Gruppe vom türkischen Innenministerium des Landes verwiesen wurde. Die Regierung hatte das Festival wegen der Studentenunruhen in der Türkei kurzfristig verboten, die Stuttgarter (sowie eine französische Gruppe aus Nancy) erhielten die Absagetelegramme aber zu spät (vgl. Pazarkaya, »Das aufgelöste Festival«).

Zeitgleich mit den Gastspielen der Stuttgarter in Istanbul kamen auch Gruppen aus der Türkei zum Studententheaterfestival nach Erlangen, welches zwischen 1960 und 1965 jedes Jahr mit viel Erfolg ausgetragen wurde. In diesem Rahmen kam beispielsweise das frühe türkische Drama »Papuçu Ahmet« (Schuster Ahmet, 1809) von Iskerleç zweimal mit großer Resonanz zur Aufführung und auch die Studiobühne beteiligte sich 1965 mit »Restaurant zum lebendigen Affen« am Festival (vgl. Pazarkaya, persönliches Interview 2003). Daneben gastierten in den sechziger Jahren hin und wieder Profi-Gruppen aus der

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

Türkei an deutschen Bühnen, so zum Beispiel im Herbst 1964, als das Istanbuler *Cezzar-Theater* am Stuttgarter *Kammertheater* Haldun Taners »Keşanlı Ali Destanı« (Die Legende von Ali aus Keşan, 1964) präsentierte (vgl. Pazarkaya, »Rosige Missstände«).¹⁵

Mitte der 1960er Jahre war es erneut Pazarkaya, der gemeinsam mit türkischen Arbeitern und Studenten in Stuttgart das erste türkische Amateurtheater Deutschlands ins Leben rief. Er erinnert sich: »Die Gruppe hatte keinen richtigen Namen, sondern hieß einfach ›Türkische Theatergruppe‹. Gemeinsam führten wir in der näheren Umgebung von Stuttgart mehrere Jahre lang türkische Stücke in türkischer Sprache für hier lebende Türken auf.« (Persönliches Interview 2003) Auf dem Spielplan standen überwiegend aktuelle sozialkritische türkische Stücke. So inszenierte die Gruppe unter anderem 1965 »Karaların Memetleri« (Memet der Schwarze) von Cahit Atay (1925–2012) und in den folgenden Jahren Özdemir Nutkus (1931–2019) »Köprü« (Die Brücke, 1964) und »Keziban« (1967) von Turhan Oflazoğlu. Im Jahr 1968 kamen unter dem Titel »Eşğin Sözü/Das Wort des Esels« Nasrettin Hoca-Schwänke zur Aufführung, die Pazarkaya selbst übersetzt und dramaturgisch bearbeitet hatte. »Und da es sich um Schwänke handelte«, so Pazarkaya, »inszenierte ich das Stück mit musikalischer und pantomimischer Begleitung und mit möglichst wenig Wort; nur die Pointen waren gesprochen, und zwar auf Deutsch.« (Persönliches Interview 2004) Bereits in dieser frühen Phase kam es also zu einer deutschsprachigen Aufführung einer türkischen Theatergruppe, die ein gemischtes Publikum ansprechen und damit auch Anschluss an den deutschen Kontext finden wollte. In der Regel fanden die Produktionen aber in türkischer Sprache statt, aus begreiflichen Gründen, wie Pazarkaya erklärt: »Sprachpflege ist zunächst einmal eine Notwendigkeit, um überhaupt ein Kulturleben zu entwickeln, da in den sechziger Jahren die deutsche Sprache eben zunächst nicht zugänglich war.« (Ebd.) Als Spielorte dienten meist Studenten- und Arbeiterwohnheime; besonders die zuletzt genannte Inszenierung kam aber auch an deutschen Universitäten zur Aufführung.

Das Projekt der türkischen Theatergruppe ging ganz auf Pazarkayas Eigeninitiative zurück; finanzielle Unterstützung von deutscher Seite erhielt es dabei nicht. Allerdings fiel die Geburtsstunde des türkischen Theaters in Deutschland auch in einen problematischen Zeitraum: 1966 geriet die seit den 1950er Jahren florierende deutsche Wirtschaft erstmals in eine ernste Rezession, welche einen stagnierenden, ja bald sogar rückläufigen Arbeitsmarkt zur Folge hatte und zu ersten Anfeindungen und Polemiken gegen Ausländer führte (vgl. Terkessidis, *Migranten*, S. 16ff.). Freilich waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht so sehr Türken bevorzugte Zielscheibe von Ressentiments, als vielmehr die damals zahlenmäßig stärker vertretenen Italiener, darunter insbesondere die Sizilianer. Türken waren im Alltagsleben und im Bewusstsein der Deutschen noch nicht so präsent wie in späteren Jahren, und so fand auch Pazarkayas Theaterprojekt insgesamt nur wenig Beachtung von Seiten der deutschen Öffentlichkeit.

Die Türkische Theatergruppe hatte immerhin drei Jahre lang Bestand. 1968 zog sich Pazarkaya aufgrund anderer Verpflichtungen von der praktischen Bühnenarbeit zurück, blieb aber dem türkischen, wie auch dem türkisch-deutschen Theater bis zum heutigen

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

Tag als Dramatiker und Berichterstatter innig verbunden und betätigte sich in einzelnen Fällen auch selbst noch als Regisseur, so etwa im Jahr 1989 im Rahmen seiner Gastprofessur an Princeton University, als er Brechts »Kleinbürgerhochzeit« auf die Bühne brachte – das erste Stück, das in Princeton nach 1945 in deutscher Sprache aufgeführt wurde. 2004 inszenierte er an der Ohio State University die Uraufführung seiner eigenen Bühnenadaption von Edgar Lee Masters' »Spoon River Anthology«, die er zweisprachig auf deutsch und englisch durchführte.

Als Früchte von Pazarkayas Arbeit als Dramatiker liegen bislang ein knappes Dutzend Stücke vor, von denen verschiedene vom Türkischen Staatstheater inszeniert wurden und hohe Auszeichnungen erhielten. Als 1989 erstmals eine offizielle deutsche Einladung an das Türkische Staatstheater erging, wurde Pazarkayas Stück »Mediha« (1988), eine moderne Medea-Adaption im Kontext türkischer Gastarbeiter in der Bundesrepublik, die Ehre des Gastspiels zuteil; und sein Drama »Ferhat'ın Yeni Acıları« (Ferhats neue Leiden, 1992), mit dem er auf rechtsradikale Übergriffe auf Türken in Deutschland Anfang der 1990er Jahre reagierte, erhielt in der Spielsaison 1992/93 den İsmet-Küntay-Preis für die beste Aufführung.¹⁶ Wie alle Dramen mit Ausnahme von »Ohne Bahnhof« verfasste Pazarkaya diese beiden Theaterstücke auf Türkisch; daneben liegen sie in seiner eigenen Übertragung jedoch auch in deutscher Sprache vor. Dazu publizierte er auch zahllose Artikel und Essays zum Thema Theater, in denen er etwa Gastspiele türkischer Gruppen in der BRD dokumentierte und bemüht war, die Öffentlichkeit über die Theatertraditionen in der Türkei aufzuklären. Seinen Anfang nahm diese Aktivität im Sinne der Annäherung zwischen den Kulturen bereits in den 1960er Jahren in zahlreichen Zeitungsartikeln (die vor allem in der *Stuttgarter Zeitung* und der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienen) und setzte sich in späteren Jahren in Journalen und Buchpublikationen fort. Erwähnt sei hier vor allem die Aufsatzsammlung *Rosen im Frost – Einblicke in die türkische Kultur* aus dem Jahr 1982, auf die ich bereits mehrmals in Kapitel 2 verwies.

3.3 Die Berliner Szene formiert sich

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

16 Daneben liegen von Pazarkaya bisher folgende Dramen vor: »Alaban Tanrısı« (Der Gott von Alaban, 1969 von der Theatergruppe der Technischen Universität Istanbul uraufgeführt); »Karagöz – Der schwarzäugige Harlekin« (ein deutsches Hörspiel, am 29. Oktober 1983 auf Südfunk 2, Stuttgart gesendet); »Köşetasi« (Einstein, ein moderner Philoktet, 1992 in Diyarbakır, Dr. Orhan-Asena-Preis für das beste Theaterstück, 2000 in Ankara als Buch veröffentlicht); »Haremden Kadın Kaçırma« (Die Entführung aus dem Harem; bestes Theaterstück, Preis der Stadt Salihli, 1993; türkische Buchausgabe Ankara, 2001); »40 Yıl – Dile Kolay« (40 Jahre – leicht gesagt, Uraufführung 2001, Theater *Spindel/Makara* in Mönchengladbach); »Yarın Bayramdı« (Morgen war Festtag, türk. Manuskript); »Auferstehung in Spoon River« (Uraufführung 2004 an der Ohio State University, Adaption von Edgar Lee Masters' »Spoon River Anthology«). – Ich danke Pazarkaya für diese Angaben.

und vielseitigste türkische Kulturszene der BRD auf. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang besonders der Standort Kreuzberg als eine Art Keimzelle türkischer Kunst und Kultur in Deutschland. Die meisten Theaterprojekte, die ich in diesem Kapitel behandle, haben dort ihren Ursprung und ihr Zuhause. Dabei beschränkt sich das kulturelle Ambiente Kreuzbergs nicht auf türkische Traditionen; vielmehr pulsiert dieser Stadtteil, der bereits ab 1961 zu einer Art Utopia für all jene wurde, die nicht zum bundesdeutschen Mainstream gehören wollten, förmlich mit multikulturellem Leben. Kreuzberg ist bunt, vielfältig und oppositionell.¹⁷ In den Worten Mürtüz Yolcus, des Organisators des jährlich im Spätherbst ausgetragenen *Diyalog TheaterFests*: »Kreuzberg ist der Ort, von dem ich immer geträumt habe.« (Persönliches Interview 2002) Bevor ich vor diesem Hintergrund die frühen türkischen Theatergruppen vorstelle, sei zum besseren Verständnis der Entwicklungen dieser Jahre der sozial-geschichtliche Kontext der türkischen Migrationsbewegung vertieft.

Wie bereits angesprochen, war es nach überwundener ökonomischer Krise gegen Ende der 1960er Jahre zur eigentlichen Hochphase der Einwanderung gekommen. Vor allem Türken verließen ihre politisch und wirtschaftlich instabile Heimat in großer Zahl und stellten bereits ab 1972 die stärkste ausländische Bevölkerungsgruppe der Bundesrepublik. Der Anwerbestopp vom November 1973 sorgte für eine scharfe Zäsur in der deutschen Einwanderungsgeschichte. Diese Maßnahme, welche die Bundesregierung mit der einsetzenden Wirtschaftsrezension begründete, beendete zwar effektiv die Ära der Gastarbeiter, doch die beabsichtigte Rückwanderungswelle trat aus verschiedenen Gründen, auf die hier nicht einzeln eingegangen werden kann, nicht im erhofften Ausmaß ein.¹⁸ Vor allem war dies darauf zurückzuführen, dass der Ansiedlungsprozess der Gastarbeiter im Rahmen der Familienzusammenführung bereits seit geraumer Zeit in Gange war. Im Falle der türkischen Migranten hatte der Anwerbestopp noch dazu den gegenteiligen Effekt, da Türken als Nicht-EG-Angehörige nach ihrer Ausreise nicht mehr in die BRD hätten zurückkehren können. Deshalb waren sie mehr als etwa die italienischen Arbeitsmigranten bereit, sich für einen längeren Zeitraum in Deutschland einzurichten. Damit rückte in den Folgejahren die wachsende türkische Minorität aber zunehmend ins Blickfeld und damit ins Bewusstsein der deutschen Öffentlichkeit (Vgl. Terkessidis, *Migranten*, S. 24ff.).

Freilich geschah dies nicht von heute auf morgen, sondern in einem langsamen Prozess. Die 1970er Jahre waren längst noch nicht vom Klima der Diskriminierung gegen Türken beherrscht, das spätere Jahrzehnte kennzeichnen sollte. Zwar warnte bereits am 30. Juli 1973 eine *Spiegel*-Titelgeschichte »Die Türken kommen – rette sich wer kann«; doch die Zeiten, da man in öffentlichen Diskursen von einem spezifischen »Türkenproblem« zu sprechen begann, lagen damals noch in der Zukunft. Tatsächlich kam es von deutscher Seite zunächst sogar erstmals zu Bemühungen, auf die Migranten, die nun nicht länger als »Gastarbeiter« sondern als »Ausländer« angesehen wurden, zuzugehen, und die so genannte »Ausländerfrage« verschob sich zunehmend

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

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

von Fragen der Anpassung zu Fragen der Integration. Der Soziologe Rainer Geißler unterscheidet in seinem Artikel »Ethnische Minderheiten« drei Perioden der Migration bis 1998: der »Anwerbephase« (1955–1973) folgte eine Phase der »Konsolidierung und erste[n] Integrationsversuche« (1973–1980) und schließlich eine lang andauernde »Abwehrphase« (1981–1998) (S. 29–32). Wie Geißler anmerkt, wurde erst im Anschluss an den Regierungswechsel von 1998 in breiterem Rahmen an die Integrationsbemühungen der siebziger Jahre angeknüpft. Bezüglich der Zeit nach 1973 weist der Soziologe Mark Terkessidis allerdings darauf hin, dass die konkreten Integrationsmaßnahmen der Bundesregierung keineswegs vorrangig dem Wohle der Migranten dienten, sondern vor allem als Beitrag zum sozialen Frieden und zur inneren Sicherheit in der BRD gedacht waren; dies hatte zur Folge, dass Migranten in Konzeptualisierungen von Integration stets als Problem dargestellt wurden (vgl. *Migranten*, S. 27f.). Hinzu kam, dass das deutsche Verständnis von Integration auf einer »sehr strikten Vorstellung von Anpassung an deutsche Verhaltensstandards« basierte (ebd. S. 29). Schwierigkeiten und soziale Konfrontationen für die Zukunft waren damit geradezu vorprogrammiert.

Der seit 1969 in Berlin ansässige Schauspieler und Schriftsteller Aras Ören beschreibt die Berliner Türken der frühen 1970er Jahren wie folgt:

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

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

Von Seiten der türkischen Minderheit wurden ab Ende der 1960er Jahre jedoch verstärkt Anstrengungen unternommen, den eigenen sozialen Lebensraum zu strukturieren. So kam es ab der ersten Hälfte der siebziger Jahre zur Gründung verschiedener sozialer und politischer Vereine und Organisationen, und auch im künstlerisch-kulturellen Bereich wurden erste Schritte unternommen, unter anderem durch die Arbeit in Theatergruppen. Dies geschah zunächst fast ausnahmslos im Rahmen der türkischen Organisationen; Unterstützung von deutscher Seite existierte zu diesem Zeitpunkt höchstens hin und wieder durch private Institutionen wie zum Beispiel Kulturzentren und

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

3.3.1 Frühe Gruppen der 1970er Jahre

Von Einzelprojekten – etwa an der Volkshochschule Kreuzberg ab 1971¹⁹ – abgesehen entstanden in West-Berlin im Laufe der 1970er Jahre vor allem drei bedeutende Theatergruppen: das *Halkevi İşçi Tiyatrosu* (Volkshaus-Arbeitertheater, ab 1974), die *Berlin Oyuncuları* (Berliner Darsteller, 1976) und die *Kreuzberg Türk Halk Sahnesi* (Kreuzberger Türkische Volksbühne, 1978).²⁰ Ich beschränke meine Ausführungen auf die ersten zwei Projekte, da die *Kreuzberg Türk Halk Sahnesi* unter Leitung von Bülent Talay nur wenige Jahre Bestand hatte. Die gilt zwar auch für die *Berlin Oyuncuları*, doch sind diese schon insofern von herausragender Bedeutung für die Geschichte des türkischen Theaters in der BRD, da sie, wie ich im nächsten Abschnitt darstellen werde, Ende der 1970er Jahre wesentlich zum Entstehen des »Türken-Projektes« der Berliner Schaubühne beitrugen. Zudem sei angemerkt, dass sich Meray Ülgen, der Gründer der *Berlin Oyuncuları* und bis heute eine der zentralen Figuren des türkisch-deutschen Theaters, über die Jahre hinweg häufig, verstärkt jedoch seit etwa 2001 des Namens seiner alten Gruppe bediente.

Die Anfänge des organisierten türkischen Theaters in Berlin liegen allerdings knapp anderthalb Jahre vor der Gründung der *Oyuncuları*, nämlich gegen Ende 1974, als türkische Migranten unter Leitung von Nihat Bozkurt im Rahmen des Arbeiter-Jugend-Vereins eine Gruppe formierten, aus der später das *Halkevi İşçi Tiyatrosu* (Volkshaus-Arbeitertheater) hervorging (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 31ff.).²¹ Die Gruppe setzte sich aus Arbeitern, Schülern und Studenten zusammen und begriff sich ganz in der von Atatürk initiierten Tradition der türkischen Volkshäuser, kommunaler Kulturzentren, die sich, einst Einrichtungen der Sozialdemokraten, in den 1970er Jahren zu Stützpunkten einer radikalen Linken entwickelt hatten. Bozkurt, ein ausgebildeter Maschinenschlosser, der schon in der Türkei als Schauspieler tätig gewesen war, realisierte zunächst Erol Toys (1936–2021) »Pir Sultan Abdal« aus dem Jahr 1970, ein Stück von über das Leben und Sterben eines gegen feudale Herrschaft ankämpfenden Volkshelden und

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

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

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

Dichters aus dem 16. Jahrhundert. Am 15. Januar 1975 fand die Premiere mit mehr als 20 Laienschauspielern und ohne jede finanzielle Unterstützung in der großen Audimax-Halle der Technischen Universität statt. Der Erfolg des Stückes war riesig und mündete in eine Tournee durch ganz Deutschland. Auch das folgende Stück, »Alpagut Olayı« (Alpagut Geschehnisse, 1974) von Haşmet Zeybek (1948–2013), das Bozkurt im darauffolgenden Jahr inszenierte, fand gewaltigen Anklang; diesmal erhielt das Arbeiter-Theater sogar Einladungen aus Straßburg und Paris. Über die Jahre brachte das *Halkevi İşçi Tiyatrosu* eine Reihe von Inszenierungen zustande, die durchgehen politisch motiviert waren und in der Tradition des Agitproptheaters zu sehen sind. Besonders in den 1980er Jahren fand die Gruppe regen Zulauf unter Asylanten, die im Anschluss an den Putsch des Militärs vom September 1980 die Türkei hatten verlassen müssen. Zeitweilig besaß die Gruppe ihren eigenen kleinen Saal, den der Volkshaus-Verein neben einem Proberaum zur Verfügung gestellt hatte, doch sah sie sich aufgrund von Konflikten innerhalb des Vereins gezwungen, diese Räumlichkeiten Anfang der 1990er Jahre zu räumen. Im Jahr 2000 spalteten sich einige Beteiligte von der Gruppe ab und gründeten das *Asmen Tiyatro Toluluğu* (Asmen Ensemble), das bis heute aktiv ist. Unter dem Namen *Halkevi İşçi Tiyatrosu* selbst wurde seit geraumer Zeit kein Projekt mehr realisiert.

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

Ülgen kam im Jahr 1972 nach Berlin und lernte dort bald Niyazi Turgay kennen, der damals bereits als Fachbereichsleiter für Ausländerbildung an der Volkshochschule Kreuzberg tätig war. Gemeinsam beschlossen sie, ein türkisches Theater aufzubauen und kamen auf der Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten schließlich auf den Gedanken, das Projekt über die VHS laufen zu lassen. In der Folge erhielt Ülgen dort eine Anstellung als Theaterdozent. Er erinnert sich: »Der Ablauf war immer gleich: Meine Freunde besuchten den Kurs, mussten aber natürlich nichts dafür bezahlen. Ich bekam als Dozent von der Volkshochschule ein Gehalt und dieses ging direkt in unsere Theaterkasse.« (Persönliches Interview 2002) Die VHS stellte der Gruppe zudem einen Raum zur Verfügung, in dem sie sich ein kleines Theater für circa 50 Zuschauer einrichtete. Zunächst beabsichtigte Ülgen, zwei separate Stücke aufzuführen, darunter eines von Brecht in deutscher Sprache; doch zuletzt beschränkte er sich auf die Inszenierung von »Demokrasi Gemisi« (Ein Schiff namens Demokratie) des türkischen Satirikers Aziz Nesin, einem Stück, von dem später noch zu sprechen sein wird, da es sowohl am *Tiyatro* als auch am *Arkadaş Theater* zu den ersten gespielten Stücken gehörte und somit einen besonderen Stellenwert im türkisch-deutschen Theater einnimmt. Das Stück, das geschickt zeitgenössische sozialkritische Themen mit Elementen des traditionellen türkischen Schattentheaters verbindet, kam so gut beim Publikum an, dass die Gruppe

daraufhin eine Tournee in verschiedene deutsche Städte unternahm. Darüber hinaus erhielten die Berliner Spieler auch eine Reihe von Einladungen aus dem Ausland, denen sie jedoch aus finanziellen Gründen nicht Folge leisten konnten.

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

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

Zentral in dieser Beschreibung ist meines Erachtens neben dem Bild der Arbeitsmaschine Mensch insbesondere das Gefühl von Degradierung und Displaziertheit, das in den ersten Zeilen zum Ausdruck kommt. Daneben verweist der Text auf »kulturelle Bedürfnisse« der türkischen Migranten, die deutlich über ein gelegentliches Angebot folkloristischer Alibi-Veranstaltungen hinausgehen. Dass ein solcher Bedarf und damit ein Kulturanspruch auch tatsächlich bestanden, bestätigt allein schon der beachtliche Anfangserfolg der beiden vorgestellten Projekte. Dennoch sei mit Hinweis auf meine Ausführungen in Kapitel 2 nochmals angemerkt, dass Situierungen der türkischen Kultur »zwischen Folklore und Professionalität«, wie sie etwa Stenzaly vornimmt (vgl. S. 127), dann als problematisch betrachtet werden müssen, wenn man diese Begriffe als einander ausschließende Oppositionen begreift. Gerade Produktionen wie Nesins »Demokrasi Gemisi« zeigen, dass sich folkloristische Elemente und Professionalität in Bezug auf Text und Aufführung durchaus miteinander verbinden lassen.

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

Verlauf des türkischen Theaters in Deutschland einerseits zu einem frühen Höhepunkt bringen, andererseits aber viele Jahre lang belasten sollte.

3.3.2 Das Projekt an der Schaubühne

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

Der Probenverlauf von »Groß und klein« dokumentiert die Schwierigkeiten und Herausforderung dieser frühen türkisch-deutschen Zusammenarbeit, wie sich anhand von Marie H. Moss' Dissertation »The Rehearsal Procedure of Peter Stein at the Schaubühne« aus dem Jahr 1985 nachvollziehen lässt. In ihrer Darstellung wirkt Ülgen als alleiniger Türke unter deutschen Schauspielern anfangs sehr verloren – eine Einzelperson isoliert vom Rest der Gruppe. Direkt an ihn gerichtete Anweisungen Steins betreffen zunächst selten Momente der Interaktion mit anderen Akteuren, sondern fast ausschließlich schauspieltechnische Aspekte. Ülgens Position und Haltung seien anhand einiger Zitate aus Moss' Text vermittelt (wobei die Markierungen von mir selbst vorgenommen wurden): »Ülgen did not seem to be picking up the procedures from *the others around him* and again he seemed to feel *out of place*«; »He was still *relatively cautious and insecure* among

22 Vgl. Ingeborg Priors Porträt der Künstlerin (2004). Demirkan ist nicht nur seit Beginn der 1980er Jahre eine feste Größe im deutschen Theater und Film, sondern hat auch eine Reihe eigener Bühnenprogramme inszeniert. Zwar will sie sich nicht als Künstlerin auf ihre türkische Herkunft festlegen lassen, doch macht sie durchaus von türkischen Themen und Motiven Gebrauch oder bedient sich türkischer Charaktere, so etwa in ihrem 1991 erschienene Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*. Sie war früh politisch engagiert, was sich auch in ihrem ersten Bühnenprogramm ausdrückte, das 1981 unter dem Titel »...aber es kamen Menschen« im Nürnberger Schauspielhaus Premiere hatte. Daneben ist besonders ihr dramatischer Monolog »Respekt« (1997, E-Werk Köln), eine »multimediale performance mit Orchester und Ballett«, sowie ihr bislang letztes Solo-Programm »Über Liebe Götter und Rasenmähn – Wie buchstabiert man Liebe?« aus dem Jahr 2001 zu nennen. Demirkan erhielt viele Auszeichnungen, darunter die Goldene Kamera und 1998 das Deutsche Bundesverdienstkreuz. Ihr soziales und politisches Engagement zentriert sich um den Begriff »Respekt«, welchen sie dem der »Toleranz« entgegensetzt, da dieser für sie eine abwertende Konnotation besitzt (vgl. ihren Artikel »Respekt statt Integration«, 1997). Eine weitere türkische Schauspielerin, die sich in der deutschen Filmszene behaupten konnte, ist Özay Fecht.

the other performers«; »he seemed *almost too shy* to ask the question«; »*The Turk* very cautiously made a suggestion« (S. 214–219). Ülgen wird hier zunächst als sehr unsicher und eingeschüchtert beschrieben; nur langsam beginnt er sich zu akklimatisieren, bringt eigene Ideen und Vorschläge mit ein und wird so ein Teil der Gruppe. An Moss' Darstellungen fällt auf, dass sie von Ülgen zum Teil generisch als »der Türke« spricht. Nicht nur kommt es so zu einer eigenartig anmutenden Verschmelzung zwischen Schauspieler und Rolle, sondern diese Klassifizierung bezüglich der Nationalität unterstreicht dazu auch gänzlich unreflektiert Ülgens »Andersartigkeit« vom Rest der Truppe.

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

[A]ls wir mit den *Berlin Oyuncuları* unser zweites Stück fertig hatten, lud ich Peter Stein zu einer der Aufführungen ein. Es sah sich an, was wir da machten, und ihm gefiel unsere Arbeit. Also fragte ich ihn, ob die Gruppe in einem Projekt mit der *Schaubühne* zusammenarbeiten könnte. Er meinte, ich solle doch ein Konzept für ein solches Projekt erstellen. (Persönliches Interview 2002)²³

Ülgens Konzept fand Steins Zustimmung, der darauf 1979 das *Türkische Ensemble* der *Schaubühne Berlin* ins Leben rief. Einige Jahre lang kam es so zu einer Reihe beachtlicher Produktionen auf einer der angesehensten deutschen Bühnen – das türkische Theater in Deutschland besaß mit einem Mal ein Gesicht. Noch heute bedauern viele Akteure, dass dieses Projekt bereits Anfang 1984 auslief, und sprechen in diesem Zusammenhang von einer großen verpassten Chance: Das türkische Theater, so die vorherrschende Meinung, hätte damals die einmalige Gelegenheit gehabt, sich in der deutschen Theaterlandschaft zu etablieren. Dass das Schaubühnen-Projekt zum Scheitern verurteilt war, lag jedoch nicht zuletzt an Diskrepanzen innerhalb der noch jungen türkischen Theatergemeinde selbst. Am deutlichsten drückt dies Tayfun Bademsoy aus, der selbst 1981 im Rahmen dieses Projektes seine Karriere als Schauspieler begann. Er spricht von ersten guten Tendenzen, die in der Folge durch die »Selbsterfleischung der Türken« zugrunde gingen: »[E]s gab einen Riesenkrieg unter diesen Leuten.« (Persönliches Interview 2002)

Das mag etwas dramatisch klingen, doch befragt man Theaterleute türkischer Herkunft zu den Ereignissen jener Jahre, so schleicht sich selbst heute noch eine merkliche Anspannung ins Gespräch, und man merkt, dass hier auch 20 Jahre später immer noch einiges im Argen liegt. Dies sei als Anlass genommen, kurz auf das Thema der inneren Zerstrittenheit der türkisch-deutschen Theaterszene zu sprechen zu kommen, zumal sich diese auch in späteren Projekten immer wieder aufs Neue manifestierte und bei Außenstehenden nicht selten ein Gefühl der Befremdung verursachte. Im Fall des

23 Baykul weiß hier eine gänzlich andere Geschichte zu berichten: In seiner Version ist es der von Stein engagierte türkische Regisseur Beklan Algan, der mit den *Berliner Spielern* Kontakt aufnimmt (»Türkisches Theater«, S. 18). Allerdings sind diese Darstellungen mit Vorsicht zu lesen, da Baykul sich nicht selten von eigenen Sympathien und Abneigungen leiten lässt. Akteure, die ihm nicht behagen, und dazu gehört Ülgen, kommen in seiner Version der Geschichte kaum vor. Sehr deutlich wird dies in seiner Liste der türkischen Schaubühnen-Produktionen, in der er Ülgens Stücke ohne Autorenangabe erwähnt (ebd. S. 20f.).

Türkischen Ensembles der Schaubühne liegen die Gründe, die zwangsläufig zu Konflikten innerhalb der Gruppe führten mussten, auf der Hand: Es war Ülgen's Absicht gewesen, das Projekt mit bereits in Deutschland ansässigen türkischen Schauspielern zu realisieren, und er hatte dabei natürlich vor allem an seine eigene Gruppe, die *Berlin Oyuncuları*, gedacht, die er Schritt für Schritt zu einem professionellen Ensemble ausbauen wollte. Stein aber bestand darauf, eine Reihe professioneller Schauspieler aus der Türkei nach West-Berlin zu holen, dazu den Regisseur Beklan Algan (1933–2010), mit dem ihn eine enge persönliche Freundschaft verband. Letzten Endes resultierte dies in einer Gruppe, die teils aus halbpensionierten Berliner Schauspielern und teils aus Vollprofis aus der Türkei bestand. Da es zudem bald zu Schwierigkeiten mit Algan kam und in der Folge jede Produktion unter einem anderen Regisseur stattfand, wuchs diese Gruppe auch nie zu einem richtigen Ensemble zusammen. Stattdessen bildeten sich gruppeninterne Fronten, und es kam zu Streitigkeiten, die über die Jahre nicht selten eskalierten. Gegen Ende 1982 hatte dies sogar einen fast kompletten Personalwechsel des Ensembles zur Folge. Stenzaly spricht im Kontext dieser Konflikte sehr zurückhaltend von »gewissen konzeptuellen Kontroversen zwischen den mit der Berliner Situation vertrauten Amateuren und den Theaterprofis aus der Türkei« (S. 131). Ganz anders hört sich das bei Özdamar an, die ähnlich wie Bademsoy »ganz blutige Kämpfe« erwähnt, die sogar die Zeit an der *Schaubühne* überdauerten (persönliches Interview 2002). Im Rückblick bezeichnen viele Beteiligte und Beobachter der Szene Steins Entscheidung, Schauspieler aus der Türkei zu engagieren, als einen Fehler.²⁴ Vielleicht wäre es tatsächlich vorteilhaft gewesen, wenn Ülgen die Chance erhalten hätte, hier mit einer eigenen Gruppe kontinuierliche Theaterarbeit zu leisten. Man kann nur spekulieren, wie sich das Projekt an der *Schaubühne* in diesem Fall entwickelt hätte.

Neben diesen Brüchen innerhalb des Ensembles kam es aber auch zu Kritik von Außenstehenden, das heißt von Seiten anderer türkischer Theatergruppen, die besonders die finanzielle Bevorzugung des Schaubühnen-Projektes sowie dessen künstlerische Konzeption bemängelten. Rein repräsentativ sei diese Kunst, es fehle ihr an politischer Aussagekraft und damit letztlich auch an sozialem Nutzen.²⁵ Für das Aufkommen solcher Kritik lassen sich verschiedene Erklärungen finden: Zum einen spielte dabei die geringe finanzielle Unterstützung türkischer Theaterprojekte von Seiten deutscher Behörden eine Rolle, indem sie die Gruppen in einen ständigen Überlebenskampf und so zwangsläufig auch in Konkurrenz zueinander zwang. Zum anderen existierten in den verschiedenen sozialen und politischen Vereinigungen türkischer Migranten, denen auch die meisten Theatergruppen angehörten, grundsätzlich unterschiedliche

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

25 Stenzaly führt als Beispiel das *Türk Merkezi İşçi Tiyatrosu* (Türkisches Arbeitstheater) an, das sich im Fragebogen zu Braunecks Forschungsprojekt wie folgt äußerte: »[D]as finanzielle Kapital, das eigentlich für die ausländische Kultur gestiftet wurde, fließt zu 99 Prozent in eine Kultur, die einen rein repräsentativen Zweck hat, die überhaupt keinen politischen oder gesellschaftlichen Wert hat. Die Gruppe der Schaubühne führt sentimentale Stücke, die ohne jede politische Aussage sind, auf.« (Zit. auf S. 132)

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

Diesen Kritikpunkten und allen inneren Querelen zum Trotz brachte das *Türkische Ensemble* der *Schaubühne* über die Jahre eine Reihe ansprechender Produktionen zustande und setzte so trotz ihres letztlich Scheiterns zumindest in künstlerischer Hinsicht ein frühes Glanzlicht des türkischen Theaters in Deutschland. Die Rahmenbedingungen waren freilich auch ausgezeichnet: Erstmals konnte hier eine türkische Gruppe in Deutschland ohne jegliche Finanznot agieren. Die Teilnehmer erhielten ein Festgehalt von DM 2.300 und konnten sich so ganz ihrer Theaterarbeit widmen (vgl. Stenzaly S. 132). Zudem stellte die *Schaubühne* Probenräume, eine professionelle Bühne und technisches Personal zur Verfügung. Dennoch dauerte es eine ganze Weile, bis das erste Stück des *Türkischen Ensembles* zur Aufführung kam.

Der Projektleiter Beklan Algan, der in den 1950er Jahren das *Lee Strasberg Theater Institute* in New York besucht und sich darauf in der Türkei einen Namen als Schauspieler und Regisseur gemacht hatte, nahm zunächst mit Özdamar Kontakt auf, mit der er bereits früher im Rahmen verschiedener Projekte in der Türkei zusammengearbeitet hatte. Eine Weile fungierte Özdamar, die damals noch nicht als Autorin bekannt war, als seine Assistentin (zumal Algan kaum ein Wort Deutsch sprach) und leistete mit ihm Vorarbeiten zu einem Stück, das von Türken in Deutschland handeln sollte.²⁶ Doch die Zeitplanung konnte nicht eingehalten werden, das Projekt verschleppte sich mehr und mehr – und dann war Algan eines Tages verschwunden und man hörte, er arbeite an einem anderen Projekt in der Türkei (vgl. Ülgen, persönliches Interview 2002). Stein verpflichtete darauf Macit Koper als Regisseur, der zügig ein selbst geschriebenes Stück inszenierte, das, wie alle Folgeproduktionen, in türkischer Sprache zur Aufführung kam.

Am 15. Juni 1980 präsentierte das *Türkische Ensemble* mit »Giden tez geri dönmez« (Wer geht, kehrt nicht so schnell zurück) seine Eröffnungsproduktion, eine mit modernisierten anatolischen Volksliedern untermalte Saga über Heimatverlust und Entfremdung in der Ferne. In 15 Bildern zeichnet das Stück den Odyssee-artigen Weg einer Gruppe Türken nach, die aus Ostanatolien über Istanbul zuletzt nach Berlin gelangt, wo sich die als Wunderland imaginierte BRD in ihrer kalten Wirklichkeit zeigt. Das Stück, in dem so bekannte türkische Schauspieler wie Şener Şen, Ayla Algan (Beklan Algans Ehefrau) und Tuncel Kurtiz aus Stockholm mitwirkten, wurde mit Begeisterung aufgenommen; erstmals nahm auch die deutsche Presse von einer türkischen Produktion Notiz und reagierte durchweg positiv (vgl. Wolfgang Hammers Rezension in *Theater heute*, 1980). Auch Aras Ören urteilte voller Enthusiasmus: »Dieses Experiment

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

auf der Schaubühne wird dereinst sicher als Markenstein des türkischen Kulturlebens in Berlin erkennbar werden. Denn seit geraumer Zeit regt sich da etwas und verlangt nach Anerkennung.« (»Auf der Suche«, S. 313)

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

Sicherlich gleichen sich die Publikumserwartungen in verschiedenen Ländern nie ganz, und ebenso sollte man auch Unterschiede zwischen der Haltung eines türkischen Publikums in der Türkei und dem eines türkischstämmigen Publikums in Deutschland annehmen. Dennoch muss es gelinde gesagt verwundern, dass ein damals kaum 20 Jahre altes Stück, das, in viele Sprachen übersetzt, inner- und außerhalb der Türkei große Erfolge feierte und bis heute gespielt wird, ein Stück, das zu den besten Adaptionen der Theorien Brechts in den türkischen Theaterkontext zu zählen ist, in Berlin eine derartige Welle negativer Kritiken hervorrief. Auch hier lassen sich diese Reaktionen wohl wenigstens teilweise mit Ignoranz erklären, daneben aber auch mit gegenseitiger Missgunst und Konkurrenzdenken innerhalb der türkischen Theaterszene Berlins.

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

Das erste davon, »Keloğlan – Evvel zaman içinde« (Es war einmal, Premiere am 7. Mai 1981), handelt von einer volkstümlichen türkischen Gestalt, einem Taugenichts, der davon träumt, ohne Arbeit über die Runden zu kommen. Das Publikum nahm Ülgen's Adaption, die er unter Beteiligung von Ayla Algan erstellt hatte, begeistert auf und auch die Presse reagierte mit Lob: »Eine reine Freude auch für den Sprachunkundigen«, wertete etwa das *Volksblatt Berlin* (zit. in Stein S. 292). Es folgte »Kurnaz Eşek« (Schlauesel, Premiere am 8. Dezember 1981), in dem Ülgen neben der Regie auch die Hauptrolle übernahm, und »Sünnet Güğünü« (übersetzt als »Das Beschneidungsfest des Sohnes von Karagöz«, Premiere am 18. September 1982), einer zeitgemäßen Verarbeitung der türkischen Schattenspiel-Tradition. Vor allem dieses letzte Stück, welches erstmals auch deutsche Textpassagen integrierte, fand riesigen Anklang und tourte in der Folge bis nach Amsterdam (vgl. Ülgen, persönliches Interview 2002).²⁷ Zwischenzeitlich kehrte Beklan Algan für die Inszenierung von Güngör Dilmens »Kurban« (Opfer, 1967) zurück, die er diesmal tatsächlich auch zu Ende führte und die am 14. Mai 1982 Premiere hatte.

Im Anschluss an die zwei zuletzt erwähnten Produktionen kam es gegen Ende 1982 jedoch zu einem Bruch im *Türkischen Ensemble*: Mit Algan kehrte die Mehrheit der aus der Türkei eingereisten Schauspieler in ihre Heimat zurück, um dort anderen Verpflichtungen nachzugehen – die meisten von ihnen waren an staatlichen Bühnen angestellt und mussten nach einem bestimmten Zeitraum ihre Arbeit dort fortsetzen. Und auch Ülgen verließ wenig später die *Schaubühne*, zum Teil aus Unmut über die Arbeitsmoral einiger Kollegen: »Die Mitglieder der Gruppe waren wie Beamte: Sie kamen, spielten, holten ihre Schecks ab und gingen dann wieder. Das heißt, sie wuchsen nie zu einem richtigen Ensemble zusammen, das gemeinsam überlegte, welche Stücke man aufführen könnte, oder eines zusammen schrieb.« (Ebd.) Um die entstandene Lücke zu füllen, folgte der einige Jahre zuvor nach Schweden zurückgekehrte Kurtiz mit seiner Stockholmer Gruppe *Halk Oyuncuları* (Volksschauspieler) dem Ruf Steins an die *Schaubühne* und inszenierte mit »Ferhad ile Şirin« (übersetzt als »Legende von der Liebe«) ab dem 23. April 1983 eine Mischung aus orientalischem Märchen und sozial-politischem Lehrstück. Kurtiz führte das Stück, das Nâzım Hikmet 1947 in der Haftanstalt Bursa verfasst hatte, zwar im Rahmen einer Tournee bis nach Schweden, doch die Presse reagierte verhalten. Die *Süddeutsche Zeitung* nannte die Aufführung gar eine »krampfge Geduldprobe« mit allzu viel Pathos (zit. in. Stein S. 394). Für die vorletzte Produktion des Ensembles zeichnete sich erstmals eine Regisseurin verantwortlich, die zudem nicht türkischer Herkunft war: Miriam Goldstein, die zuvor vor allem Peter Brook kollaboriert hatte, inszenierte »Sevda Bulut« (Die verliebte Wolke, Premiere am 8. Oktober 1983), eine von Orhan Güner dramatisierte Erzählung Nâzım Hikmet's. Am 15. Februar 1984 kam unter Kurtiz' Regie noch die Premiere des Kinderstücks »Küçük Kara Balık« (Der kleine schwarze Fisch), ebenfalls von Güner adaptiert, diesmal nach einem Märchen von Samad Beranghi, zustande, doch als der Berliner Senat darauf seine Zuschüsse strich, hatte das Projekt endgültig seinen Abschluss gefunden (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 22).

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

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

Geschichte des deutschen Theaters einmaligen Aktion öffnete hier eine prominente Bühne türkischen Künstlern ihre Pforten und ermöglichte ihnen, ihrer Kunst professionell nachzugehen. Erstmals rückte damit auch ein türkisches Theaterprojekt in das Blickfeld der deutschen Presse. Gleichwohl ist die Anspannung verständlich, welche die Erinnerung an dieses Projekt bei türkischen Künstlern bis heute hervorruft. Denn nicht nur wurde damals eine große Chance vergeben – nämlich die Möglichkeit, türkisches Theater in Deutschland zu institutionalisieren und zu einem integralen Bestandteil der West-Berliner Theaterszene zu machen – sondern dieses Scheitern sollte die weitere Entwicklung des türkischen Theaters in Deutschland auch lange beträchtlich behindern. Zum einen hatte das Schaubühnen-Projekt einige aussichtsreiche Gruppen, darunter vor allem die *Berlin Oyuncuları*, regelrecht gesprengt. Der Rest der Gruppe war zwar ab 1979 bemüht, sich neu zu formieren und veranstaltete bis 1984 vor allem pantomimisches Theater (vgl. ebd. S. 14); doch letztlich verloren die *Oyuncuları* nach Weggang der Kerngruppe an Bedeutung. Zum anderen wurde es für sich neuformierende Gruppen in der Folgezeit noch schwieriger, öffentliche Gelder bewilligt zu bekommen. So beschreibt etwa Necati Şahin, der Gründer und Leiter des *Arkadaş Theaters* in Köln: »[I]mmer wenn wir bei den Behörden Gelder beantragen wollten, hieß es, sogar die Schaubühne hätte es nicht geschafft, ein türkisches Theater auf die Beine zu stellen, wie sollten wir es da schaffen?« (Persönliches Interview 2003).

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

3.3.3 Off-Gruppen der 1980er Jahre

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

Wie bereits angesprochen, stand die BRD in den achtziger Jahren zunehmend unter dem Zeichen einer konservativen Tendenzwende, die sich gerade auch gegen in Deutschland lebenden Migranten richtete. »Der Konsolidierungsphase mit ersten Integrationsversuchen folgte eine fast zwei Jahrzehnte dauernde ›Abwehrphase‹«, fasst Rainer Geißler die Grundhaltung dieser Zeit prägnant zusammen (S. 32). Ausdruck fand das nicht nur in der regressiven Gesetzgebung der neuen CDU-Regierung, die ab Oktober 1982 die politischen Geschicke des Landes lenkte, sondern auch an Universitäten und in den Medien kam es immer regelmäßiger zu Kundgebungen eines neuen Konservatismus. »Mit großer Sorge beobachten wir die Unterwanderung des deutschen Volkes durch Zuzug von Millionen von Ausländern und ihren Familien, die Überfremdung unserer Sprache, unserer Kultur und unseres Volkstums«, verkündeten etwa 1981 elf Professoren im sogenannten »Heidelberger Manifest« (zit. in Seidel); und der Herausgeber des *Berliner Tagesspiegels* forderte im gleichen Jahr: »Mehr Wohnungen, weniger Türken.« (Ebd.)²⁸

Zum Teil hing diese verstärkt ausländer- und besonders türkenfeindliche Stimmung, die nun auch gebildete Kreise ergriff (die »Neue Rechte«), damit zusammen, dass ab 1980 im Zuge der Militärintervention in der Türkei über 60.000 Flüchtlinge politisches Asyl in Deutschland suchten. Im Wahlkampf versprach die CDU daraufhin neben dem Rückgang der Arbeitslosigkeit vor allem die Reduzierung der Zahl der in Deutschland lebenden Ausländer und verabschiedete noch im Jahr 1983 das »Gesetz zur Förderung der Rückkehrbereitschaft von Ausländern« (das allerdings bereits unter der sozialdemokratischen Regierung vorbereitet worden war). Im gleichen Jahr formierte sich die Partei der Republikaner, die bald zu einem Sammelbecken für Rechtsextremisten wurde und der 1989 mit einem ausländerfeindlichen Programm erstmals der Einzug ins Abgeordnetenhaus von Berlin gelang. Der Gesinnungswandel, der in solchen Entwicklungen deutlich wird, führte immer öfter auch zu rassistisch motivierten Gewaltakten gegen Ausländer. Dies zeichnete sich bereits 1985 ab, als Neonazis in Hamburg zwei Türken erschlugen, und sollte schließlich in den Jahren nach der Wiedervereinigung in einer Reihe regelrechter Pogrome eskalieren.²⁹

-
- 28 Im Kontext meiner Ausführungen in Kapitel 1.2, wo ich auf Berührungspunkte zwischen türkisch-deutschen und jüdisch-deutschen Minderheiten hinweise, sei an dieser Stelle auch der sogenannte Historikerstreit erwähnt, der sich 1986 zunächst zwischen Jürgen Habermas und Ernst Nolde entspann, danach aber bald weite Kreise unter Historikern, Philosophen und Journalisten zog. Es ging in dieser Kontroverse um die geschichtliche Beurteilung des Nationalsozialismus und seiner Verbrechen, wobei Habermas Nolde vorwarf, die Verbrechen gegen die Juden im Dritten Reich zu verharmlosen. Wie Dominick Lacapra in seiner Zusammenfassung im *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996* erwähnt, waren die Hauptbeteiligten der Debatte »for the most part non-Jews writing about the elimination of Jews and other oppressed groups« (Gilman/Zipes S. 812–19, hier S. 812). Die Parallelen liegen auf der Hand: Auch in den im Haupttext genannten Fällen fand die Diskussion über ›Minoritätsfragen‹ gleichsam unter Ausschluss der besprochenen Bevölkerungsgruppen statt, welche damit zu passiven Objekten reduziert wurden.
- 29 Ich verarbeite hier unterschiedliche Quellen, darunter Terkessidis (*Migranten*), Seidel, Königseder und Geißler. Für Hintergründe zum Rechtsradikalismus in Deutschland vgl. den von Hans-Martin Lohmanns publizierten Band *Extremismus der Mitte. Vom rechten Verständnis deutscher Nation* (1994) sowie den von Wolfgang Gessenharter und Helmut Fröchling herausgegebenen Band *Rechtsextremismus und Neue Rechte in Deutschland* (1998).

Natürlich gab es auch in den achtziger Jahren Bemühungen, die Integration und das Miteinander von Deutschen und Ausländern zu fördern. So richtete beispielsweise der Berliner Senat 1981 das »Amt des Ausländerbeauftragten« ein. Und auch Einzelaktionen erbrachten gewisse Resultate, darunter insbesondere Günter Wallraffs Buch *Ganz unten* (1985), das lebhaft öffentliche Diskussionen über die skandalösen gesellschaftlichen Missstände auslöste.³⁰ Trotz solcher Aktionen herrschte in der BRD alles in allem eine restriktive politische Atmosphäre vor, und das allgemeine Volksempfinden begünstigte Haltungen, wie sie etwa die Frankfurter Band *Böhse Onkelz* in Liedern wie »Für Mustafa (Türken raus)« proklamierte: »Türkenpack, Türkenpack, raus aus diesem Land./Geht zurück nach Ankara, denn ihr macht mich krank!«³¹

Es mag überraschend erscheinen, dass Türken unter solchen Umständen überhaupt Theater zustande brachten. Tatsächlich kam es in den achtziger Jahren jedoch zu einer Vielzahl bedeutender Gruppengründungen, von denen manche bis heute Bestand haben. Einige von ihnen schlugen sogar gänzlich neue Wege ein. Nicht zuletzt hing das damit zusammen, dass im Laufe des Jahrzehnts allmählich die nächste Generation nachrückte – eine Generation, die anders als ihre Eltern nicht mehr von einer Rückkehr in die Türkei überzeugt war. Gemeinsam mit den »Theaterpionieren« der siebziger Jahre brachten sie das türkische Theater trotz aller sozialen und institutionellen Hindernissen in die nächste Entwicklungsphase.

»Unser neuer Heimleiter sagte, er sei Künstler und Kommunist.« Mit diesen Worten führt die Erzählerin von Emine Sevgi Özdamars autobiografisch gefärbtem Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) den namenlos bleibenden Leiter ihres Wohnheimes ein (*Brücke*, S. 31) und fährt kurz darauf fort:

Er und seine Frau hatten in der Türkei Theater gespielt. Sie wurden dann von einem Theaterfestival eingeladen. So kamen sie nach Deutschland, spielten ihr Stück und blieben in Deutschland. Er ging tagsüber zu einem deutschen Theater, um sich Proben anzugucken, das Theater hieß *Berliner Ensemble*.« (Ebd. S. 35)

Der Mann, dem Özdamar hier unter der liebevollen Bezeichnung »unser kommunistischer Heimleiter« ein literarisches Denkmal gesetzt hat, ist kein anderer als Vasif Öngören, Gründer und Leiter des *Birlik Tiyatrosu* (Kollektiv-Theater). Öngören, der bereits in der Türkei ein großer Bewunderer Brechts gewesen war, kam 1962 mit der Absicht Theaterwissenschaften zu studieren nach Berlin, hospitierte in der Folge am *Berliner Ensemble* und lernte dort unter anderem Erwin Piscator und Helene Weigel kennen (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 15). Die oben beschriebene Szene geht auf ein Ereignis aus dem Jahr 1965 zurück: Die damals gerade 18-jährige Özdamar war kurz zuvor als Arbeiterin nach West-Berlin gekommen, als Öngören zum Leiter ihres Arbeiterwohnheimes in Kreuzberg ernannt wurde. Er war es, der Özdamars Liebe zum Brecht-Theater begründete, indem er sie zu Aufführungen des *Berliner Ensembles* mitnahm (vgl. Özdamar, persönliches Interview 2002).

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

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

1966 kehrte Öngören in die Türkei zurück und gründete 1968 in Ankara das *Birlik Tiyatrosu*, das sich in seiner Arbeit stark am Epischen Theater orientierte. Auch Öngörens selbst verfasste Stücke waren, wie in Kapitel 2 erwähnt, der Brechtschen Tradition verpflichtet, so etwa sein populärstes Theaterstück »Asiye nasıl kurtulur?« (Wie kann Asiye gerettet werden?), das ab 1970 über 1.000-mal zur Aufführung gelangte und einige Jahre später sogar verfilmt wurde (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 16). Nach dem Militärputsch im März 1971 wurde das *Birlik Tiyatrosu* verboten und Öngören mit einigen Mitarbeitern zu langjährigen Haftstrafen verurteilt. Im Zuge der Generalamnestie von 1974 kam er jedoch vorzeitig frei und führte seine Theaterarbeit fort. Noch im selben Jahr gründete er gemeinsam mit der bekannten Schauspielerin Meral Taygun das *Birlik Tiyatrosu* neu, diesmal in Istanbul. Als sich die politischen Zustände ab 1977 erneut verschlechterten, nahmen Drohungen radikaler Gruppierungen gegen die Truppe zu. Am Abend der Generalprobe eines Nâzım Hikmet-Stücks kam es zu einem verheerenden Bombenattentat auf das Theater. Öngören und Taygun begaben sich darauf ins Exil nach West-Berlin, wo sie 1980 das *Birlik Tiyatrosu* ein weiteres Mal aufbauten (vgl. Stenzaly S. 133).

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

Öngören ist nur einer vieler Künstler, deren Theaterlaufbahn von der repressiven türkischen Regierung der 1970er Jahre ruiniert und die schließlich in die Emigration getrieben wurden. Ein ähnliches Schicksal verbindet ihn etwa mit dem bereits im Kontext des Schaubühnen-Projekt erwähnten Tuncel Kurtiz, der in seinem Stockholmer Exil die *Halk Oyuncuları* gründete. Und auch Özdamar, die 1976 an die Ost-Berliner *Volksbühne* kam, gehört zu den Opfern politischer Umstände. Gerade das Beispiel Öngörens verdeutlicht aber, wie schwierig es Anfang der 1980er Jahre war, als türkischer Theatermacher – selbst mit einem Renommee wie dem seinen – in der deutschen Theaterszene Fuß zu fassen. Von der Problematik gerade der staatlichen Förderungen wird auch in der Folge immer wieder zu sprechen sein.

Die zweite bedeutende Gruppe jener Jahre, das *Cep Tiyatrosu* (Taschentheater) wurde 1983 von Metin Tekin gegründet, der bereits in den frühen 1960er Jahren seine professionel-

le Arbeit als Schauspieler und Regisseur in der Türkei begonnen hatte. Von 1973 bis 1977 war er in England tätig gewesen, vor allem um sich vor Ort besser mit dem Shakespeare-Theater vertraut zu machen. Ab 1977 arbeitete er als Schauspieler in der *Theater Manufaktur* am Halleschen Ufer, unter deren Dach er sich ab 1983 daran machte, eine internationale Theatergruppe aufzubauen. Es war Tekins Methode, ausgehend von einem Basis-Text unter möglichst starker Beteiligung der Schauspieler Szenen zu erarbeiten, die einen aktuellen Bezug zum Leben der Akteure besaßen (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 37f.).

So entstand noch im gleichen Jahr die erste Produktion des *Taschentheaters*, die im Dezember 1983 unter dem Titel »Mein Berlin« zur Aufführung gelangte. Im Februar 1985 folgte mit »Das ist die Frage« eine Fortsetzung. Beide Stücke beschäftigen sich mit Themen der Arbeitswelt, wobei vor allem das zweite spezifische sozialpolitische Kontexte der frühen achtziger Jahre reflektiert. Hier sieht sich eine türkische Auswandererfamilie gezwungen, in die Türkei zurückzukehren, als der Vater seine Arbeitsstelle in Deutschland verliert. In der alten Heimat angekommen müssen sich die Familienmitglieder aber erst wieder an die Verhältnisse anpassen, was gerade den Kindern schwerfällt, die nur gebrochen Türkisch sprechen.

Tekin ließ die Stücke in deutscher und türkischer Sprache aufführen. In einem Gespräch mit Mürtüz Yolcu äußerte er sich hierzu wie folgt: »Berlin ist eine vielsprachige Stadt. Mir geht es nicht darum, Theater von Türken für Türken zu machen, sondern [...] eine Theatergruppe zu bilden, die aus verschiedenen Nationalitäten besteht und in einer gemeinsamen Sprache auf der Bühne ihre Mitteilungen zum Ausdruck bringt.« (Zit. in ebd. S. 39) Trotz dieser integrativen Zielsetzung erwies es sich aber auch in diesem Fall als unmöglich, eine kontinuierliche Subventionierung seitens des Berliner Kultursenats zu erhalten. Nachdem dieser das erste Projekt der Gruppe noch finanziell unterstützt hatte, wurde diese Förderung für die folgenden Produktionen ohne Nennung von Gründen gestrichen. So entschloss man sich, im Rahmen des dritten Stückes »Flieg, mein Sohn, flieg« eine Unterschriftensammlung zu veranstalten, die der Petition an den Kultursenat Nachdruck verleihen sollte. Die Aktion hatte Erfolg: Für »Şarkılarımız ölmesin« (Unsere Lieder sollen nicht sterben, übertragen als »Sechs Verrückte und ein Lied«) wurde der Gruppe wieder eine staatliche Förderung zuteil (vgl. ebd. S. 38f.).

Mit Unterbrechungen brachte das *Cep Tiyatrosu* bis in die 1990er Jahre hinein eine Reihe von Produktionen zustande. Tekin zufolge, so ließ mich Mürtüz Yolcu in einem Gespräch wissen, soll es auch heute noch existieren, doch zu Aufführungen sei es bereits seit vielen Jahren nicht mehr gekommen. Tekin selbst war über die Jahre als Regisseur an verschiedenen Projekten beteiligt, unter anderem auch am Berliner *Tiyatrom*.

Ebenso wie das *Kollektiv Theater* und das *Taschentheater* musste auch das *Berlin Aile Tiyatrosu* (Berliner Familientheater) von Beginn an ums ökonomische Überleben kämpfen. Tatsächlich hätte die Gruppe beinahe schon nach der zweiten Produktion die Segel gestrichen. Nach einer mehrjährigen Pause formierte sie sich jedoch wieder neu und brachte bis 1995 noch weitere zehn zunehmend interkulturell ausgerichtete Produktionen zuwege. Der Name der Gruppe entstand, da viele der Arbeiter und Studenten, die 1983 an der Gründung beteiligt waren, Familien und Kinder hatten. Als erstes Projekt wählte man »Rumuz Goncagül« (Kennwort Rosenknospe, 1982) von Oktay Arayıcı (1936–1985),

was man für eine geeignete Wahl hielt, da das Stück neben unterhaltsamen Elementen auch sozialkritische Aspekte bot. Es schildert die Mühen einer Witwe, mittels einer Heiratsanzeige den geeigneten Ehemann für ihre Tochter zu finden, und endet nach Irrungen und Wirrungen in einer Doppelhochzeit. Die Produktion fand in türkischer Sprache statt und war auch inhaltlich noch ganz an den Lebensverhältnissen in der Türkei orientiert; lediglich über das zweisprachig gestaltete Programmheft öffnete sich das Stück zum Teil auch einem deutschen Publikum (vgl. ebd. S. 34).

Im Folgeprojekt wollte man verstärkt der Situation der Türken in Deutschland Rechnung tragen und dabei möglichst auch deutsche Zuschauer ansprechen. Deshalb entschied sich die Gruppe mit Bilgesu Erenus' (*1943) »Mısafır« (Der Gast, 1984) für ein Stück, das zweisprachig realisierbar war und thematisch dem Erfahrungskontext der Zuschauer entsprach. Das Stück handelt von den Schwierigkeiten des Arbeiters Musa, der nach 20-jährigem Aufenthalt in Deutschland in sein türkisches Dorf zurückkehrt, sich dort jedoch nicht mehr zurechtfindet. Hier wie dort wird er als Gast angesehen und fühlt sich nirgendwo mehr heimisch. Die Inszenierung wurde glänzend aufgenommen. Wie Yolcu, von Beginn an einer der Protagonisten der Gruppe, anmerkt, war dies einerseits dem aktuellen Bezug des Stückes, daneben aber vor allem auch der Darstellungsweise zuzuschreiben. Indem nämlich die Zuschauer häufig direkt angesprochen wurden, verstärkte sich deren persönliche Betroffenheit und sorgte für ein besonders intensives Theatererlebnis (vgl. ebd. S. 35).

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

Gut drei Jahre nach dem letzten Stück wagte das *Berlin Aile Tiyatrosu* im Jahr 1988 einen Neubeginn. Die Gruppe war während ihrer Pause nicht untätig gewesen, hatte mit kulturellen Veranstaltungen zahlreiche neue Akteure hinzugewonnen und unter anderem auch eine Musik- und Folkloregruppe gebildet. Wegen dieses erweiterten Angebotes beschloss man, fortan als *Türkisches Kulturensemble Berlin/Diyalog e.V.* aufzutreten. Das Bühnen-Comeback der Gruppe war einer der Höhepunkte des türkischen Theaters in den 1980er Jahren. Unter Regie von Orhan Güner, der bereits »Mısafır« realisiert hatte, inszenierte das Ensemble »Büyük Romulus der Große« nach einem Stück von Friedrich Dürrenmatt. Wie schon am Titel ersichtlich (*büyük* bedeutet nichts anderes als »groß«), kam es in dieser Produktion zu einer faszinierenden Verdopplung. Yolcu erklärt:

Wir spielten [das Stück] auf Deutsch, inszenierten es jedoch auf unsere ganz eigene Art. Romulus war plötzlich eine Figur, die zwar nicht direkt aus der Türkei kam, doch von dem Schauspieler nicht wie ein Europäer, sondern eben wie ein Türke interpretiert und gespielt wurde. [...] Er war schon immer noch »Romulus der Große«. Doch wir

bewegen uns anders auf der Bühne, wir interpretieren die Themen und die Figuren anders. Und ich meine, das sollten wir auch so beibehalten. Warum sollte ich denn so spielen, wie der Herbert das macht? (Persönliches Interview 2002)

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

Eine Erklärung für diese Entwicklung findet sich in der Eigendarstellung der Gruppe auf ihrer offiziellen Webseite. Demnach waren viele der neuen Mitglieder Angehörige der zweiten Generation von Türken in Deutschland, und das Selbstverständnis des *Türkischen Kulturensembles* war damit das einer Gruppe »zwischen den Kulturen«. Yolcu betont in diesem Kontext: »Wir haben uns mit der Zeit geändert. Zuerst mussten wir ja Abstand zu den Vorstellungen unserer Eltern gewinnen. [...] Ich würde sagen, bis um 1990 hat man vor allem türkische Stücke in der türkischen Sprache inszeniert und danach in den neunziger Jahren mit der zweiten Generation zusammen die Sprache und auch die Themen geändert.« (Persönliches Interview 2002)

In der Folge führte die Gruppe Stücke multinationaler Autoren zumeist in zwei Sprachen auf, darunter im Jahr 1989 Necet Erols »Die Rückkehr«, eine kritische Auseinandersetzung mit dem Programm der Rückkehrförderung der Bundesregierung; 1991 Fernando Arrabals (*1932) »Picknick im Felde« (»Piquenique en campagne«, 1958) über die Sinnlosigkeit des Krieges; 1993 »Bezahlt wird nicht!«, ein auf Kreuzberger Verhältnisse angepasstes Stück von Dario Fo (»Non si paga! non si paga!«, 1974), mit dem die Gruppe im folgenden Jahr zum Istanbuler Theaterfestival eingeladen wurde; und 1995 »Kardan und Leylaki« nach einer Erzählung von Rafik Schami. In den letzten Produktionen führten mit Thomas Ahrens und Lambert Blum sogar zwei Deutsche Regie – ein weiterer Schritt weg von einer »rein türkisch« verstandenen Theaterarbeit.

Seit 1995 veranstaltet das *Kulturensemble* jährlich im Herbst ein mehrwöchiges Festival mit Theatergruppen aus dem In- und Ausland. Unter der weitsichtigen Organisation Yolcus hat sich dieses *Diyalog TheaterFest* inzwischen zu einem der (multi-)kulturellen Glanzlichter Berlin-Kreuzbergs entwickelt. Waren anfangs hauptsächlich deutsche und türkische Gruppen vertreten, so hat sich das Festival gerade in den letzten Jahren immer weiter geöffnet. Die Entwicklung geht, so erklärt Yolcu, auf »ein internationales Migranten Festival« hin (ebd.).³²

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

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

3.3.4 Das Tiyatrom

Im Jahr 1999 veröffentlichte das *Tiyatrom* anlässlich seines 15-jährigen Bestehens ein Informationsheft. Darin blickt das – gemäß seiner Selbstbeschreibung – »einzige professionelle türkische Theater in Berlin« auf eine bewegte Vergangenheit zurück, zieht ein positives Zwischenresümee und steckt sich neue Ziele für die Zukunft ab. Als Grundlage der Theaterarbeit wird das Bestehen genannt, »die türkische Sprache in ihrer Schönheit und Vielfalt lebendig zu erhalten, weiterzuentwickeln und anschauend zu gestalten.« Daneben sei man nach nunmehr 56 Produktionen vor kurzem dazu übergegangen, Stücke zum Teil auch zweisprachig zu gestalten, »um damit einem breiteren Publikum zugänglich zu sein und somit zum Austausch verschiedenartiger Kulturen beizutragen« (*Tiyatrom* S. 2). Ebenfalls in diesem Heft betont Berlins Regierender Bürgermeister Eberhardt Diepgen die Brückenfunktion des *Tiyatroms*, das sowohl die »Integration der türkischen Mitbürger« als auch den »Dialog der Kulturen« unterstütze (ebd. S. 4). Barbara John, die Ausländerbeauftragte des Senats, wiederum weist auf die große Bedeutung des Theaters »zur Bildung einer eigenen kulturellen Identität« der Berliner Türken hin und nennt das *Tiyatrom* einen »Ort der kulturübergreifenden Begegnung« (ebd. S. 8). Das Resümee von Yekta Arman, dem Leiter des *Tiyatroms*, setzt der euphorischen Stimmung dieser Festschrift die Krone auf: »[V]om Anfang bis Ende stolze 15 Jahre«, so schwelgt er, »15 Jahre voller Schönheit und Erinnerungen.« (Ebd. S. 19)

Ein völlig gegensätzliches Bild zeichnet ein Artikel, der im Dezember 2001 unter dem provokativen Titel »Wenn die Mafia Theater macht: Zur Situation des türkischen Theaters in Berlin« im Berliner Stadtmagazin *Scheinschlag* erschien. Darin beschuldigt Yalçın Baykul nicht nur die Leitung des *Tiyatroms*, das Theater für »krumme Dinger« zu missbrauchen, sondern kritisiert insbesondere auch die »unfähige künstlerische Leitung« sowie die »bodenlose Niveaulosigkeit« des Theaters. Schenkt man Baykuls Worten Glauben, so ist das *Tiyatrom* nichts weiter als ein »weltfremdes, unkreatives Volkshochschultheater [...] mit freundlicher Unterstützung des Senators für kulturelle Angelegenheiten«. Der Artikel schließt mit den Worten: »Die türkischen Berliner haben ein Recht, ein anstän-

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

Als sich abzeichnete, dass das Schaubühnen-Projekt nicht mehr lang Bestand haben würde, setzte sich in Berlin eine Gruppe türkischer Künstler und Organisatoren zusammen, um die Planung einer eigenen professionellen Theaterbühne in Angriff zu nehmen. Unter anderem befanden sich unter ihnen Niyazi Turgay, der Mitte der 1970er Jahre Ülgens *Berlin Oyuncuları* zum Start verholten hatte, Yekta Arman, ein langjähriges Mitglied sowie der *Oyuncuları* als auch des Schaubühnen-Ensembles,³³ und Çetin İpek-kaya, ein renommierter Neuankömmling aus der Türkei, der nach dem Militärputsch von 1983 seine Regie-Arbeit am Istanbul Stadttheater hatte aufgeben müssen (vgl. Baykul, »Türkisches Theater«, S. 23). Auf Anregung İpekkayas stieß zu dieser Gruppe noch Meray Ülgen hinzu, der nach seinem Abschied vom *Türkischen Ensemble* an der Schaubühne zwischenzeitlich in Köln tätig gewesen war. Gemeinsam legte man dem Berliner Kultursenat einen Projektvorschlag vor, der dort auf unerwartet gute Resonanz fiel, wobei sich vor allem Kultursenator Volker Hassemer für die Gründung einer türkischen Bühne stark machte (Ülgen, persönliches Interview 2002). Rufe nach einem eigenständigen Theater waren in der türkischen Gemeinde, wie ich am Beispiel Örens erläuterte, schon seit geraumer Zeit zu hören gewesen. Nicht zuletzt dank des Schaubühnen-Projektes besaß das türkische Theater nun aber eine solche öffentliche Präsenz, dass plötzlich einige Türen offenstanden.

Zur Lösung der Finanzfrage und um dauerhafte Förderungen beantragen zu können, vollzog sich die Gründung des *Tiyatroms* im Rahmen des neu entstandenen *Odak* (Fokus) e.V., eines Vereins für soziale und kulturelle Arbeit.³⁴ Diese Organisation, deren Vorsitz Turgay übernahm und bis zum heutigen Tag innehat, begreift sich als interkulturelle Vermittlungsstelle und arbeitet überwiegend mit drogenabhängigen türkischen Jugendlichen. Das *Tiyatrom* ist einerseits an den *Odak*-Verein angebunden, der auch die Ausgaben des Theaters aus seinem kulturellen Etat deckt; andererseits genießt es jedoch auch eine gewisse Autonomie, indem es *Odak* zwar über Pläne und Entscheidungen informiert, ansonsten im künstlerischen Bereich aber weitgehend eigenständig entscheiden kann (Arman, persönliches Interview 2002). Dennoch trat hier Kunst von Beginn an in eine enge Verbindung mit sozial-politischen Fragestellungen. So betont Turgay, dass

33 Yekta Arman (*1955) war zu Beginn der siebziger Jahre im Anschluss an den Militärputsch und die Schließung türkischer Universitäten nach Berlin gekommen, studierte zunächst BWL und dann Theaterpädagogik und machte früh die Theater-Jugendarbeit zu einem seiner Schwerpunkte.

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

Theater für ihn nicht nur eine Kunstform, sondern insbesondere auch »ein soziales, pädagogisches und ein politisches Instrument« darstelle (Tiyatrom S. 14). In der praktischen Umsetzung bedeutete dies, dass die Bühnenarbeit am *Tiyatrom* an bestimmte Formen und Funktionen gebunden war. Turgay nennt hier das Bestreben, »die kulturellen Werte zu bewahren, sie an [die] Nachkommen weitergeben zu wollen« und spricht dabei gerade der Sprachpflege eine zentrale Funktion zu: »Die Sprache erhalten zu wollen, ist der erste Schritt, die Kultur zu erhalten.« (Zit. in Baykul, »Türkisches Theater«, S. 23) Eine solche Funktionalisierung von Theater als soziale, beziehungsweise kulturelle Institution mag im Kontext der damaligen Verhältnisse und Lebensumstände der türkischen Minorität begreiflich sein; immerhin gab es zu Beginn der achtziger Jahre für die etwa 150.000 Berliner Türken ein nur geringes und recht belangloses türkisches Kulturangebot. Dennoch sollte sich diese selbst auferlegte Beschränkung eines türkischsprachigen Theaters mit spezifisch türkischen Themen zunehmend als problematisch erweisen und das *Tiyatrom* über die Jahre immer wieder ins Kreuzfeuer der Kritik bringen.

Am 8. Oktober 1984 war es so weit: Das *Tiyatrom* (Mein Theater)³⁵ öffnete mit Cahit Atays »Karaların Memetleri« (Die Memets des Dorfes Karalar, 1965) unter Co-Regie von İpekkaya und Ülgen seine Tore in der Alten Jakobstraße in Berlin-Kreuzberg. Bei diesem Spielhaus handelt es sich um ein 1957 errichtetes Konferenzgebäude mit rechteckigem Foyer und einem daran anschließenden oktaederförmigen Saalbau mit einem Fassungsvermögen von 99 Zuschauern. Die Innenausstattung des Theatersaales erinnert an ein Zirkuszelt mit vielfältig wandelbarem Raum für Bühne und Publikum. Die Bühne selbst hat eine Größe von 13 x 8 Metern.³⁶ Atays bäuerlichem Lustspiel folgten bereits im Folgejahr nicht weniger als vier Produktionen, darunter Vasif Öngörens »Asiye nasıl kurtulur?« (Regie İpekkaya) und Azis Nesins »Demokrasi Gemisi« (Regie Arman). Auch Ülgen inszenierte ein weiteres Stück, doch im Anschluss daran kam es zu Unstimmigkeiten innerhalb der Gruppe, woraufhin er einem Ruf nach Köln Folge leistete, um dort im Auftrag des Türkischen Lehrervereins das *Arkadaş Theater* zu gründen.

In seiner Anfangszeit bestand das *Tiyatrom* aus einem festen Ensemble von etwa zwölf Personen, die abwechselnd spielten, inszenierten und sich um die Organisation des Theaters kümmerten. Im Rückblick bezeichnet Arman die Jahre zwischen 1984 und 1988 als Orientierungsphase: Man arbeitete an einem übergreifenden Konzept und suchte nach Stücken, die das türkische Publikum in Berlin ansprechen würden (vgl. persönliches Interview 2002). Dies gelang jedoch zunächst nur bedingt: Stücke bekannter türkischer Autoren, die in der Türkei Theatersäle füllten, erreichten hier nur eine geringe Resonanz. Mehr Erfolg hatte das *Tiyatrom* 1987 mit İpekkayas Inszenierung eines eigenen Stückes mit volkstümlichem Charakter: »Pir Sultan« behandelt das Leben eines legendären alevitischen Volksdichters, der im 16. Jahrhundert Aufstände gegen

35 Der Name *Tiyatrom* wurde verschiedentlich mit »mein Theater« und »unser Theater« wiedergegeben. Obgleich die Form des türkischen Wortes auf die erste Person Singular verweist, ist auch die zweite Variante zulässig. Pazarkaya erklärt dies aus dem persönlichen Bezug jedes Beteiligten heraus: »Das ist das Theater eines jeden einzelnen Türken in Berlin. Wenn das 150.000 oder 200.000 Leute sagen, dann ist das *Tiyatromuz*, »unser Theater«. Ich verstehe das in diesem Sinn, aus der Perspektive aller, jedes Schauspielers, Bühnenarbeiters, über den direkten persönlichen Bezug zu jedem Beteiligten.« (Persönliches Interview 2004)

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

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

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

An diesem Punkt stellt sich die Frage nach dem türkischen Publikum des *Tiyatroms*. Es wäre grundfalsch, bei den Türken in Berlin von einer homogenen Gruppe auszugehen. Im Gegenteil gab es hier in den achtziger Jahren neben einfachen Arbeitern aus ländlichen Regionen auch Studenten, Intellektuelle und Künstler, neben traditionellen und staatsgläubigen Türken politische Flüchtlinge und scharfe Regimekritiker. Gerade diese Vielfalt unter den Berliner Türken, die gleichsam Konflikte der Türkei in die BRD transportierte, erwies sich als eines der grundlegenden Probleme des *Tiyatroms*, da dies zwangsläufig sehr unterschiedliche Auffassungen über die Funktion von Theater und Kunst zur Folge hatte. Unter solchen Umständen war es dem *Tiyatrom* unmöglich, alle seine Kritiker zufrieden zu stellen, zumal es, wie erwähnt, auch unter den Gruppenmitgliedern selbst gegensätzliche Ansichten gab. So kam es in der Folge allenthalben zu Widerständen und Kritik: »Jeder Schritt, jede Entscheidung hatte Gegner innerhalb und außerhalb des *Tiyatroms*.« (Ebd. S. 25)

Zusätzlich erschwerte wurde die Situation ab Ende des Jahrzehnts durch die politische Atmosphäre im Zuge der Wiedervereinigung. In dieser Zeit des radikalen sozialen Umbruchs, als es vor allem um das Zusammenwachsen zweier einander entfremdeter Nationen und um die Integration ethnischer Deutscher aus Polen, der Ukraine und Russland ging, erreichte das Interesse an türkischer Kultur einen absoluten Tiefpunkt.³⁷ Eine der Konsequenzen für das *Tiyatrom* war, dass der Kultursenat die Fördergelder drastisch reduzierte (vgl. Arman, persönliches Interview 2002). In dieser prekären Lage war es wichtiger denn je, ein erweitertes Publikum anzusprechen. Daher beauftragte das Theater 1990 den Journalisten Aydin Engin damit, ein Stück zu verfassen, das spezifisch auf die Bedürfnisse und die Situation der Berliner Türken zugeschnitten sein sollte. Das Resultat war »Hochzeit in Kreuzberg«, das am *Tiyatrom* noch im selben Jahr unter Engins Eigenregie inszeniert wurde. Dieses Stück über das Leben und die Gebräuche der Berliner Türken, welches sich zudem auch mit der Generationsfrage befasst, war das bis dato

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

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

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

[D]a gibt es schon stärkere kulturelle Unterschiede, als man gemeinhin wahrhaben möchte. Da war kaum etwas zu bewegen. [...] Das sind Macht- und Herrschaftsstrukturen. Ich glaube, dass es schon einmal sehr schwierig für eine türkische Truppe ist, sich einem deutschen Regisseur zu unterwerfen – unterwerfen im konstruktiven Sinne. Die Reibungspunkte sind zu extrem. Und dann eine Disziplinlosigkeit ohne Ende: Bis die mal alle bei der Probe waren, war es Mittag. Wenn man den Anspruch einer deutschen Ensemblearbeit auf das damalige *Tiyatrom* überträgt – das war schon eine mühsame Sache. [...] Doch mein Anspruch an das Theater war ein deutscher. Ich erinnere mich an ein Stück eines türkischen Autors, den sie dort häufig gespielt haben. Es ging um eine türkische Hochzeit. Da war die Sehnsucht, ein Spiegelbild des türkischen Lebensgefühls wiederzufinden, größer als der Anspruch, gutes Theater zu machen. Und da ist man fremd, ich bin immer irgendwie fremd geblieben in diesem Kreis. (Persönliches Interview 2003)

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

Jahren verstärkt gegen das *Tiyatrom* erhoben wurde.³⁸ Mildes »deutscher Anspruch« äußert sich wohl auch in seiner Beurteilung des Engin-Stückes, das ihn weder thematisch noch künstlerisch befriedigen konnte. Es wäre gewiss zu fragen, was Mildes Vorgabe (oder Vorstellung) eines deutschen Anspruchs letztlich beinhaltet und ob sich dahinter nicht zum Teil eine inflexible Haltung verbirgt – gerade in Anbetracht des Erfolges von Engins Stück erschiene mir eine Bewertung nach zu starren Maßstäben zumindest problematisch. Trotzdem wirft diese Außenperspektive Licht auf durchaus heikle Aspekte des *Tiyatroms*, darunter nicht zuletzt die von Milde bemerkten familien- oder clanähnlichen Strukturen innerhalb des Theaters, die jede Einflussnahme durch außenstehende Personen erschwerten und es ihm unmöglich machten, das Theater (nach seinen Vorstellungen) zu verändern.

Laut Arman, der in der Zwischenzeit als Schauspieler abgetreten war, um sich ganz der Organisation des *Tiyatroms* zu widmen, wurde die ökonomische Situation des Theaters spätestens ab 1993 prekär (vgl. persönliches Interview 2002). Die Rettung kam in Form von Kinderstücken – und in der Person Meray Ülgen. Zur Realisation von Einzelprojekten war dieser schon ab den frühen neunziger Jahren zeitweilig ans *Tiyatrom* zurückgekehrt; gegen Mitte 1995 übernahm er schließlich auf Anfrage Turgays die künstlerische Leitung des Theaters (vgl. Ülgen, eigenes. Interview 2002). Mit ihm begann ein neues Kapitel in der Geschichte des *Tiyatroms* und – zumindest einige Jahre lang – eine Phase relativer Kontinuität. Zugleich eskalierte in der »Ära Ülgen« allerdings auch die Kritik am Theater. Wenigstens zum Teil lag dies an seiner direkten Art und Kompromisslosigkeit in Sachen Bühnenarbeit. Freilich stand er auch vor einer äußerst schwierigen Aufgabe: Nach Eigenbekunden hatte er das *Tiyatrom* als »ein totes Theater« übernommen (ebd.); es galt nun, dieses komplett zu reformieren und ihm wieder Leben einzuhauchen. Wie bereits an der *Schaubühne* bereitete Ülgen vor allem die Arbeitsmoral der Truppe Schwierigkeiten. In seiner Darstellung hatten auch die Schauspieler des *Tiyatroms* über die Jahre eine Art Beamtenmentalität entwickelt und weigerten sich nun, effektiv mit ihm zu kooperieren. Nach Absprache mit dem Vorstand des *Odak*-Vereins schaffte er darauf 1996 das feste Ensemble ab; neben ihm blieb nur Arman als organisatorischer Leiter mit fester Anstellung am *Tiyatrom* (vgl. ebd.).

Die Entlassung des Ensembles geschah zum einen aus Gründen der Einsparungen, um auf diese Weise zusätzliche Mittel für Produktionen zur Verfügung zu haben, zum anderen aber auch deshalb, weil inzwischen in Berlin ein weitaus größerer »Markt« an türkischen Schauspielern existierte als noch zehn Jahre zuvor. Dieses neue Kontingent an zumeist jungen Darstellern war zum größten Teil aus den diversen Jugendprojekten der 1980er Jahre, wie etwa den von Arman geleiteten *Kulis*, hervorgegangen. Einige unter ihnen hatten in der Zwischenzeit sogar Schauspiel studiert. Diesen jungen Talenten wollte man das Theater öffnen und ihnen so die Chance bieten, wenigstens zeitweilig an einer professionellen Bühne zu wirken und Erfahrungen zu sammeln (vgl. Arman, persönliches Interview 2002).³⁹

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

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

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

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

Die oft stark ausgeprägte didaktische Orientierung der Stücke erklärt sich also aus einer sozialpädagogischen Funktion des Kindertheaters. Die Sozialisierung und kulturelle Erziehung beinhalten dabei stets auch einen sprachlichen Aspekt, da die junge Generation von Zuschauern, an die sich dieses Theater richtet, maßgeblich in einem deutschen Kontext heranwachsen. Dabei ist die ästhetische Bewertung der einzelnen Stücke, wie Pazarkaya einräumt, »wieder eine andere Frage« (ebd.). Wie ich aufzeigen werde, existiert hier eine große Bandbreite, die schlicht-plakative wie auch künstlerisch anspruchsvolle Stücke umfasst. Aufgrund der Popularität von türkischem (beziehungsweise allgemein multikulturellem) Kindertheater gerade auch an Grundschulen, die oft mit mehreren Klassen zugleich eine Vorstellung besuchen, könnte man hier (zumindest seit etwa Mitte der 1990er Jahre) eventuell von einer Nische für türkische Künstler sprechen.

Während Kinder- wie auch Jugendtheater also von Anfang an eine wesentliche Rolle am *Tiyatrom* einnahm, wurde es erst mit Ülgens Ankunft zu einem finanzkräftigen Zugpferd. Die Neuerungen, die er einführte, betrafen zum einen die Themenwahl, zum anderen jedoch auch – und das hing mit seiner Fertigkeit als Dramaturg und Regisseur zusammen – das künstlerische Niveau der Produktionen. Mit seinem Stück »Bir varmış – bir yokmuş/Es war einmal – es war keinmal« kam 1995 erstmals ein halbwegs orientalisches Märchen auf den Spielplan des *Tiyatroms*. Und damit stieß man genau in eine Marktlücke. Arman erläutert: »Natürlich hatten wir da auch keine Konkurrenz. Niemand

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

konnte türkische Märchen so wie wir auf die Bühne bringen. Für uns mit unserer türkischen oder orientalischen Mentalität war das eben einfacher.« (Persönliches Interview 2002) Mit Märchen und Erzählungen aus dem Themenbereich von 1001 Nacht, zunächst ausnahmslos aus Ülgen's eigener Feder, baute sich das *Tiyatrom* nach und nach ein festes Publikum vor allem an Schulen auf. Durch diese thematische Modifikation sowie mittels der Einsparungen, die der Verzicht auf ein festes Ensemble mit sich brachte, gelang es den Verantwortlichen, das Theater zu sanieren.

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

Dieser Aufführung ließ Ülgen 1996 »Nasrettin Hoca und sein Esel« sowie »Keloğlan/ Der Taugenichts« folgen, beides Weiterentwicklungen seiner früheren Schaubühnen-Stücke. 1997 führte er mit Carlo Fermigioni's »Schneewittchen« ein weiteres Kinderstück auf, um sich im Anschluss daran auf Produktionen für ein erwachsenes Publikum zu konzentrieren, während Arman fortan die Inszenierung der Kinderstücke übernahm. Unter dessen Regie kam über die Jahre eine Vielzahl von Produktionen zustande, unter denen H. K. Karcis »Ali Baba ve Kırk Haramiler« (Ali Baba und die 40 Räuber), am *Tiyatrom* erstmals im Jahr 1998 inszeniert, das erfolgreichste war. Danach begann Arman zunehmend, selbst verfasste Kinderstücke auf die Bühne zu bringen; so stand etwa im Januar 2000 die Premiere von »Alaadin'in Sihirli Lambası« (Aladins Wunderlampe) an.⁴⁰

Kinderproduktionen sind nach Auskunft von Arman am *Tiyatrom* generell zweisprachig gehalten, wobei die deutsche Sprache mit etwa 80 Prozent überwiegt. Da sich das Zielpublikum vornehmlich aus Schulklassen zusammensetzt, finden die Produktionen für gewöhnlich am Spätvormittag statt. Dazu gehören neben der Vorstellung selbst auch ein Vorgespräch und eine Nachbehandlung: Im Anschluss an die Präsentation bilden die Akteure mit den Kindern einen Kreis und besprechen das Stück im Hinblick auf bestimmte Kriterien. Hier können etwa kulturelle und sprachliche Unterschiede zum Thema gemacht werden oder man singt gemeinsam türkisch-deutsche Lieder, welche die Kinder bereits während der Aufführung erlernt haben. Dieses Rahmenprogramm dient dem Zweck, die Verständigung zwischen den Kulturen weiter zu vertiefen, eine Aufgabe, die nach Arman nicht nur Kinderproduktionen zukommt: »Theater muss ja zwischen

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

den Kulturen die Rolle einer Brücke spielen.« (Persönliches Interview 2002) In diesem Kontext sind auch die Workshops zu sehen, die Arman regelmäßig überwiegend mit türkischen Jugendlichen veranstaltet. Die Stücke, die dabei etappenweise entstehen, sind in deutscher Sprache gehalten und stehen somit auch im Dienst der (sprachlichen) Integration.

In der Theorie klingt dieses Konzept eines kulturenverbindenden Kindertheaters äußerst vielversprechend; bei der Realisation hapert es jedoch mitunter, wie ich bei einer Aufführung von Armans Stück »Kapitän Sindbad«, einer Mischung aus Piratenspektakel und Romanze, die in der Spielzeit 2002/03 auf dem Spielplan des *Tiyatroms* stand, bemerkte.⁴¹ Das Stück handelt von dem alt gewordenen Kapitän Sindbad, der gemeinsam mit seiner Tochter Zeynep seinen Lebensabend in einer abgelegenen Inselidylle verbringt. Als es eines Tages eine Piratencrew bei der Schatzsuche auf die Insel verschlägt, gerät diese Idylle in Gefahr. Doch dann verliebt sich der Sohn des Piratenführers, ein Jüngling mit poetischer Ader, in Zeynep. Mit Hilfe diverser Meerestiere retten die Liebenden die Insel und bekehren zuletzt sogar die Piraten zu einem friedlichen Leben. Arman inszenierte sein Stück unter gewaltigem Aufwand an Bühnenbild und Kostümen; inhaltlich wie schauspielerisch war es jedoch nur streckenweise ansprechend, verlief sich insgesamt zu sehr auf Klamauf und Situationskomik, wirkte mitunter allzu textlastig und bot kaum Interaktionsmöglichkeiten für die jungen Zuschauer. Auch waren die türkischen Passagen, welche ausnahmslos von Sindbad stammten, unmotiviert und nicht in die Handlung integriert, was ein kontextbezogenes Verstehen für einsprachig erzogene Kinder schier unmöglich machte. Dazu erschien mir der Vortragsstil selbst für ein Kinderstück mitunter zu aufgesetzt und effektorientiert deklamiert. Schauspielerische Mängel (fehlende Sprechlautstärke und Deutlichkeit) verbanden sich hier mit technischen Schwächen (unzureichende Ausleuchtung und Nutzung des Spielraumes). Und auch eine Nachbereitung in der oben angedeuteten Weise fand zumindest in dieser Vorstellung nicht statt.

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

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

Fehler zu begehen wie er selbst. Obgleich das Stück in der Türkei des frühen 20. Jahrhunderts spielt, ist die Parabel allgemeingültig gehalten und auch die Charaktere sind auf eine Weise gezeichnet, die dem Publikum eine leichte Identifikation ermöglicht.

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

Ende 1999 lief Ülgens Intendanz am *Tiyatrom* jedoch unter dubiosen Umständen aus, wobei erneut persönliche Loyalitäten Vorrang über künstlerische Belange genossen haben dürfen.⁴² Nach einer Phase der Neuorientierung verlegte er sich zunehmend darauf, Projekte in der Türkei zu realisieren. Daneben inszeniert er auch weiterhin eigene Stücke in Deutschland, so etwa im Rahmen des *Diyalog TheaterFestes* in Berlin, das ich später vorstellen werde. Am *Tiyatrom* arbeite man, wie Arman mitteilt, in letzter Zeit »mit einer breiten Perspektive«: Zum einen habe man die Zusammenarbeit mit der Städtischen Bühne in Istanbul vertieft, zum anderen öffne man sich aber auch immer mehr dem deutschen Kontext (persönliches Interview 2002). Eine bemerkenswerte deutschsprachige Gastproduktion gelang 2002 mit Dea Lohers »Blaubart – Hoffnung der Frauen« unter Regie von Elke Petri, einem Stück über die Macht der Liebe und die zerstörerische Kraft der Sprache. Eigene Produktionen finden unter wechselnden Regisseuren statt, darunter auch Metin Tekin und Çetin İpekkaya. Recht erfolgreich war die türkische Fassung von Arthur Millers »View from a Bridge« (türkischer Titel: »Köprüdün Görünüşü«) unter Regie von Barış Eren, die ab April 2002 auf dem Programm stand; daneben fand auch İdil Üners Inszenierung von Terry Johnsons »Histeri« (Premiere Februar 2003) Anklang. Neben diesen Theateraktivitäten veröffentlicht das *Tiyatrom* außerdem seit Frühjahr 2001 eine eigene Theater-Zeitschrift. Wie bereits deren Titel *Tiyatro Bülteni* erkennen lässt, sind die Artikel und Interviews überwiegend in türkischer Sprache gehalten; es finden sich darunter jedoch auch einige deutschsprachige Texte.

Im Oktober 2004 feiert das *Tiyatrom* sein 20-jähriges Bestehen, doch anders als im Jubiläumsjahr 1999 wird der Enthusiasmus diesmal wohl verhaltener sein. Im Juni 2003 nämlich überschlugen sich die Ereignisse für das einzige fest subventionierte türkische Theater Deutschlands: Nach jahrelanger Kritik häufig aus eigenen (das heißt türkischen) Reihen reagierte der neugewählte Berliner Kultursenator Thomas Flierl und beauftragte in Absprache mit seinem Parteikollegen Giyasettin Sayan, dem migrationspolitischen Sprecher der PDS, eine Kommission damit, ein Gutachten über das *Tiyatrom* zu erstellen. Der Prüfungsbericht kam zu dem Schluss, dass das Theater in seiner gegenwärtigen

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

Form abgeschafft werden solle, da es weniger unter einem künstlerischen als einem sozialpädagogischen Aspekt zu betrachten sei. Sevim Türkoğlu, die Leiterin der Kommission, betonte, dass die Zukunft des *Tiyatroms* in der Internationalisierung liegen müsse. Ein Artikel in der *taz* unter dem Titel »Die Spielstätte der Eitelkeiten« zitiert Türkoğlu wie folgt: »Der Schwerpunkt solle zwar türkisch-kurdisch bleiben, aber der Rest müsse sich auf andere MigrantInnengruppen verteilen. Schließlich gehe es nicht an, über die ›Fixierung auf die türkische Kultur ewig dieselben Stücke und Leute‹ auf die Bühne zu bringen.« (Siedler)⁴³ Um dieses Ziel zu erreichen, sollte unter anderem dem *Odak* e.V. die Trägerschaft über das *Tiyatrom* entzogen und so die »Verquickung zwischen Sozial- und Kulturpolitik« aufgehoben werden. Der zuständige Referatsleiter Manfred Fischer (SPD) relativierte diese Angaben jedoch, wie der *taz*-Artikel referiert:

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

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

Von Beginn an war das *Tiyatrom* seinen türkischen Kritikern entweder zu unpolitisch oder intellektuell anspruchslos oder zu volkstümlich oder aber zu pädagogisch und übermäßig auf Kinderstücke fixiert. Dies lag zwar einerseits an der von Türkoğlu attestierten Verbindung von Sozial- und Kulturpolitik im *Odak*-Verein; andererseits waren diese Vorwürfe aber zum Teil auch ein direktes Resultat der Heterogenität und internen Gespaltenheit der türkischen Gemeinde selbst. Trotz seiner insgesamt ziemlich regressiven Theaterpolitik, welche Theaterarbeit allzu einseitig mit Sprach- und Kulturpflege verband, gelangen dem *Tiyatrom* über die Jahre beachtliche Erfolge und durchaus anspruchsvolle Produktionen. Überdies wurden gerade in den letzten Jahren tatsächlich verschiedentlich Anstrengungen unternommen, das Theater auch anderen, freilich vor allem türkischen Gruppen zu öffnen. Allerdings geschah dies eher zögerlich und zum Teil auch auf Druck von außen. Insgesamt gesehen wurden am *Tiyatrom* die Zeichen der Zeit, die bereits seit den späten 1980er Jahren auf Internationalisierung und Transkulturalität hindeuteten, erst sehr spät erkannt, beziehungsweise blieben allzu lang unberücksichtigt. Von einer Bühne der verschiedenen Kulturen war das *Tiyatrom* 2003 jedenfalls denkbar weit entfernt.

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

Besonderen Unmut erregte die finanzielle Bevorzugung des *Tiyatroms* durch den Berliner Kultursenat. Yolcu etwa erwähnt, dass es vor Gründung des *Tiyatroms* viele türkische Theatergruppen in Berlin gab, die dann nach und nach verschwanden, da der Senat neben seinem »Prestige-Projekt« kaum mehr Fördergelder verteilte (persönliches Interview 2002). Diese Worte erinnern an Mildes Kritik, der in diesem Zusammenhang von einer »Alibifunktion« des *Tiyatroms* sowohl für den *Odak*-Verein als auch für den Kultursenat sprach und die Frage nach dem künstlerischen Anspruch am *Tiyatrom* stellte. Weitaus strenger urteilt Bademsoy über das *Tiyatrom*: »[Dort] geht es nicht wirklich um Theater. Da geht es um Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, es geht einfach um den monatlichen Lohn.« (Persönliches Interview 2002) Und auch Yolcu bemängelt die Arbeit am *Tiyatrom*, doch mehr noch kritisiert er die Position des Kultursenats, dem er vorwirft, dieses Projekt zu sponsern, ohne die Qualität der Arbeit zu kontrollieren:

[D]ie Leute von *Tiyatrom* machen gar nichts und kriegen dafür Geld. Diese Kulturpolitik des Berliner Senats ist einfach unsinnig. Das ist eine politische Entscheidung, und da steckt meiner Meinung nach auch eine sehr subtile Form von Ausländerfeindlichkeit dahinter. Es interessiert den Senat nämlich überhaupt nicht, was gemacht wird. Die stellen einfach das Geld zur Verfügung, und dann sollen die Türken damit machen, was sie wollen und den Senat bloß in Ruhe lassen. Und da passiert gar nichts. (Persönliches Interview 2002)

Gewiss schwingt bei solchen Aussagen ein hohes Maß an Frustration mit, da sich Yolcu (ebenso wie zahlreiche andere Berliner Theatermacher türkischer Herkunft) bei seinen eigenen Projekten meist mit minimalen Förderungen zufriedengeben musste. Dennoch weist diese weit verbreitete Unzufriedenheit in Reihen der geringfügig subventionierten Off-Theatergruppen auch auf einen Missstand hin, der wieder einmal mit der Förderungspraxis deutscher Institutionen (hier des Berliner Kultursenats) zu tun hat, daneben aber auch mit der Haltung inzwischen weitgehend etablierter Theater wie dem *Tiyatrom* zusammenhängt, die mitunter zu sehr auf Statuserhalt fixiert scheinen. Und schließlich ruft Yolcus Unzufriedenheit auch Erdems Artikel »Schluss mit dem ›Türkenbonus!‹« aus dem Jahr 1989 in Erinnerung, den ich zu Beginn von Kapitel 1 ausführlich zitierte. Erdem hatte – ebenfalls am Beispiel Berlins – beanstandet, dass die Ahnungslosigkeit deutscher Kulturämter und die daraus resultierende Förderungspraxis eine Gastarbeiterkultur ohne Anspruch zur Folge hätten. Inzwischen scheint der Berliner Kultursenat zwar aus der von Erdem attestierten Lethargie erwacht zu sein, doch weisen die Worte Fischers, dass das *Tiyatrom* nicht mit den gleichen Maßstäben zu messen sei, da es als Schnittstelle zwischen den Kulturen fungiere, darauf hin, dass ignorant-abwertende Haltungen zur türkischen Kultur weiterhin durchaus an der Tagesordnung sind.

Das Motiv der Frustration wäre sicherlich auch für Baykul anzuführen, dessen bereits zitierter »Mafia-Artikel« aus dem Jahr 2001 einen Höhepunkt der *Tiyatrom*-Kritik darstellt. Bereits zuvor hatte dieser streitbare Theatermacher nach persönlichen Diskrepanzen mit Ülgen, dem damaligen Leiter des *Tiyatroms*, einen empörten Brief an den Kultursenat gesandt, welcher dort jedoch nicht zuletzt aufgrund seiner emotionalen Schärfe und einem Mangel an sinnvollen Gegenvorschlägen auf taube Ohren

gestoßen war.⁴⁴ Baykul machte es daraufhin zu seiner Mission, das *Tiyatrom* bei jeder sich bietenden Gelegenheit heftig zu kritisieren. So veröffentlichte er etwa 2002 eine leicht entschärfte Version seines Mafia-Artikels in der Zeitschrift *Theater der Zeit* und machte so seine wenig konstruktive Kritik einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich (vgl. Baykul, »Vereinstheater«). Zuletzt brachten Fälle wie dieser wohl auch den Berliner Kultursenat unter Zugzwang. Bei solch massiver Kritik scheint dessen Konsequenz nicht unberechtigt; doch ist zu hoffen, dass als Folge Fördergelder nicht einfach weiter reduziert, sondern effektiver verteilt werden. Wenn das *Tiyatrom* tatsächlich unter kontinuierlicher Förderung zu einer »Bühne der Kulturen« umgewandelt werden sollte, dürfte dies auch für türkische Theatergruppen von Vorteil sein. Nach Angaben Armans läuft am *Tiyatrom* vorläufig alles seinen gewohnten Gang – weder wurde bislang das Theater umstrukturiert noch der *Odak*-Verein aufgelöst.⁴⁵

Das Berliner *Tiyatrom* nimmt als bis heute einziges beständig gefördertes Theaterprojekt in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung unter den türkischen Theatern in der BRD ein. Die Möglichkeiten, die diese Fördersicherheit in der Vergangenheit bot, konnten aber trotz vieler Bemühungen nicht optimal genutzt werden. Als hinderlich erwiesen sich verschiedene Faktoren, darunter: (a) Die Diversität der Anschauungen ließ sich nicht kanalisieren und führte zu Kritik, die häufig persönlich motiviert und wenig produktiv war; wie zu Zeiten der *Schaubühne* stand sich die türkische »Theatergemeinde« Berlins manchmal selbst im Weg. (b) Das Verhältnis zwischen Kunst- und Organisationsbereich war oft gestört; unter anderem lag dies daran, dass viele der Beteiligten ihre Stärke im visionären Bereich sehen und bürokratische Arbeit geringschätzen. (c) Sprach- und Kulturpflege mögen legitime Beweggründe für soziale Aktivitäten sein, können aber, wenn sie zu stark im Vordergrund stehen, die künstlerische Qualität eines Theaterprojektes beeinträchtigen. (d) Eine zeitgemäße Erneuerung kam nicht zustande; oft kostete das Ringen um Statuserhalt Kraft, die dann nicht für innovative Ideen zur Verfügung stand. Die Zeichen der Zeit wurden, wie gesagt, nicht immer rasch genug erkannt.

Ebenso problematisch wie zentral erscheint mir eine mehrmals angesprochene Debatte, in der es um die Frage geht, nach welchen Kriterien türkische Theaterarbeit in Deutschland zu messen sei. Mögliche Vorbehalte gegen Mildes »deutschen Anspruch« brachte ich bereits vor; doch auch Fischers Aussage, dass das *Tiyatrom* nicht mit den gleichen Qualitätsmaßstäben zu messen sei wie ein deutsches Theater, hat meines Erachtens zwei Seiten: Diese Haltung wäre berechtigt, wenn darin eine Sensibilität für fremde Traditionen zum Ausdruck käme; als Freibrief für Kunst ohne Niveau sollte sie, so verstehe ich Yolcu Kritik, nicht herhalten dürfen. Gewisse einheitliche Maßstäbe müssten vorhanden sein, und daher sollte der Kultursenat auch im Fall des *Tiyatroms* »eine Kontrollfunktion übernehmen, was er im Fall deutscher Theatergruppen auch tut« (Yolcu, persönliches Interview 2002) Yolcu schlägt ein mit Experten besetztes Komitee vor, zu dem, um einseitige Urteile zu vermeiden und der Vielfalt der Kulturen Berlins (und Deutsch-

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

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

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

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

3.4 Karagöz kommt nach Deutschland

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

Neben einer beschreibenden Analyse des Stückes befasste ich mich vor allem mit seiner problematischen Rezeption seitens deutscher Kritiker. »Karagöz in Alamania« bietet sich dafür bestens an, da die Presse seiner Inszenierung, die unter Özdamars Eigenregie in deutscher Sprache stattfand, weit mehr Beachtung schenkte, als dies bei den zeitgleichen Gründungen des *Tiyatroms* (1984) und des *Arkadaş Theaters* (1986) der Fall war; nur das 1985 entstandene *Kabarett Knobi-Bonbons* erregte vergleichbares Aufsehen. Özdamar nahm mit ihrem Stück (ebenso wie Pazarkaya in »Ohne Bahnhof«) eine Tendenz vorweg, die sich in der türkisch-deutschen Theaterszene ab Ende der achtziger Jahre

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

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

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

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

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

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

Özdamar wurde 1946 in der ostanatolischen Stadt Malatay geboren und wuchs in Istanbul und Bursa auf. Mit zwölf geriet sie zufällig in eine Theaterprobe und erhielt auf Anhieb die Rolle der Frau von Molières eingebildetem Kranken. Bald darauf kam sie als begabtes Kind an das Staatstheater Bursa, spielte noch während ihrer Schulzeit an einigen Volkshäusern und beendete schließlich die Schule vorzeitig, um sich ganz dem Theater zu widmen. 1965 zog sie als Gastarbeiterin nach West-Berlin, wo sie in einer Elektrofabrik arbeitete. Auch in Deutschland verfolgte sie weiter den Plan, Schauspielerin zu werden, und hatte bald das Glück, auf Vasif Öngören zu treffen, als dieser in ihrem Wohnheim als Heimleiter Anstellung fand. Der Brechtianer nahm Özdamar zu Produktionen des *Theater Ensembles* und an andere Berliner Bühnen mit und führte sie in das Epische Theater ein, das sie nachhaltig beeinflussen sollte. Am Ende ihres Deutschland-Aufenthaltes besuchte sie sechs Monate lang Fritz Kirchhoffs Schauspielschule und wurde durch die Teilnahme an Demonstrationen der Studentenbewegung erstmals auch politisch aktiv. Nach ihrer Rückkehr in die Türkei ging sie von 1967 bis 1970 in die von Muhsin Ertuğrul gegründete Theaterschule in Istanbul. Der damalige Direktor der Schule, Beklan Algan, hatte am *Actors Studio* in New York teilweise unter Marlon Brando studiert. So kam Özdamar unter anderem mit Method Acting in Berührung und bald auch durch einen Gastprofessor aus den USA mit der Tradition des Living Theater: »Wir haben alle Arten von Theaterbewegungen mitbekommen«, bemerkt sie dazu. Dominiert hätten dabei jedoch stets die Theorien Brechts, die zu jener Zeit auch große soziale Schlagkraft besaßen: »Ich gehöre zu den 68ern. Diese Bewegung gab es auch in der Türkei und ist ohne Brecht, den wir vergöttert haben, nicht denkbar.« (Özdamar, »In der Fremde«)

Nach ihrer Istanbuler Lehrzeit wechselte Özdamar nach Ankara ans dortige *Theater Ensemble*, das inzwischen von ihrem alten Förderer Öngören geleitet wurde und erhielt dort in »Marat-Sade« von Peter Weiss und in Brechts »Mann ist Mann« ihre ersten professionellen Rollen. Da die Theaterleitung sozialistisch eingestellt war, wurde das Schauspielhaus nach dem Militärputsch von 1971 kurzerhand geschlossen: »Das ganze Theaterprojekt wurde eingefroren.« (Özdamar, persönliches Interview 2002) Da Özdamar sich als Mitglied der türkischen Arbeiterpartei politisch engagierte, geriet sie auch selbst in Konflikt mit der Obrigkeit und wurde wegen kritischer Äußerungen kurzzeitig inhaftiert. Danach hielt sie sich eine Weile lang mit Tournee-Theater über Wasser, doch auch das wurde bald verboten. Özdamar entsinnt sich:

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

Als Özdamar in der zunehmend restriktiven Umgebung keine Entfaltungsmöglichkeiten als Schauspielerin mehr sah, machte sie sich 1976 daran, ihren Traum zu verwirklichen: »So setzte ich mich eines Tages in den Zug und kam nach Ost-Berlin. Dort traf ich Besson und sagte: Ich bin gekommen, um das Brecht-System zu lernen. Er blickte mich mit großen Augen an und sagte: Willkommen!« (Ebd.) Zuerst hospitierte Özdamar an der Ost-Berliner *Volksbühne* in Heiner Müllers Stück »Die Bauern«. Danach wurde sie zunächst von Matthias Langhoff und dann von Benno Besson als Dramaturgin und erste Regie-

Assistentin engagiert. In den folgenden Jahren trat sie auf bekannten Bühnen in Ost- und Westdeutschland sowie im Ausland auf.

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

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

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

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

des türkischen Theaters als einer Kunstform zwischen ›Ost und West‹.⁵⁰ Wie das Theater in der Türkei verbindet Özdamar als Künstlerin traditionelle und moderne Elemente aus dem Spannungsbereich zweier Kulturkreise und überführt diese in ihre eigenen Bühnenstücke. Ihr Stück »Karagöz in Alamania« kann hier als exemplarisch gelten. Wie Erwähnung fand, war Özdamar zu Beginn der 1980er Jahre zeitweise am Türkenprojekt der *Berliner Schaubühne* beteiligt. Aus dieser Zeit datieren auch ihre ersten schriftstellerischen Bemühungen: Gemeinsam mit Beklan Algan leistete sie die Vorarbeit zu einer Produktion, die das Leben von Türken in Deutschland behandeln sollte, und führte zu diesem Zweck Gespräche mit türkischen Migranten (vgl. Ülgen, persönliches Interview 2002). Zwar kam die Produktion letztlich nicht zustande und Özdamar verließ die *Schaubühne* noch vor dem ersten Programm des *Türkischen Ensembles*, doch scheint es nicht abwegig, dass diese Episode Einfluss darauf hatte, dass sie bald darauf im Jahr 1982 ihr erstes Theaterstück fertigstellte. Özdamar selbst nannte als Inspiration häufig den Brief eines ihr unbekannten Gastarbeiters.⁵¹ Die Aufführung entstand, wie schon angesprochen wurde, als Auftragsarbeit für das *Schauspielhaus Bochum*, doch verhinderten zunächst widrige Umstände eine Inszenierung. Nach einer Reihe erfolgloser Anläufe kam es schließlich am 26. April 1986 am *Schauspielhaus Frankfurt* unter Özdamars eigener Regie zur Premiere des Stückes.

Die Positionierung von »Karagöz in Alamania« im Zwischenbereich zweier Sprachen und Kulturen zeigt sich im Stück auch an den Orten der Handlung, die sich überwiegend auf dem Weg (zwischen dem Dorf und Istanbul, beziehungsweise zwischen der Türkei und der BRD) abspielt. Zwar behandelt das Drama das Leben der türkischen Gastarbeiter in Deutschland, doch findet es nicht in Deutschland selbst statt, wie Özdamar ausdrücklich betont, sondern, so eine Regieanweisung, »vor der Tür des Perlenlandes« (S. 14). Diese Tür öffnet und schließt sich, nimmt Menschen an oder lehnt sie ab, lässt sie ein und spuckt sie später wieder aus. Man würde Deutschland nicht sehen in ihrem Stück, merkt die Autorin an, da es nicht das Land, sondern der Weg sei, der sie interessiere: »Und was mit der Sprache passiert, wenn man durch diese Tür rein und raus geht. Was passiert mit der Sprache? Was passiert mit der Identität? Was passiert mit der Ästhetik des Landes, aus dem man gekommen ist?« (Persönliches Interview 2002)

Sprachlich steckt das Stück im Stil von *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992) voller direkter Übertragungen türkischer Idiome. Özdamar spricht von »Metaphern, perfekt übersetzt, aber total unverständlich, absichtlich unverständlich« (ebd.). Es gibt Passagen in Gastarbeiterdeutsch, dazu türkische Textstellen ohne jede Verständnishilfe, an einer Stelle sogar eine mit deutschen Behördenbegriffen durchsetzte türkische Rede (vgl. S. 26). Als Beispiel für die verfremdende Übertragung türkischer Elemente in die deutsche Sprache sei die Angangsszene des Stückes angeführt, in der sich der Nachbar zuerst ein Sprichwörterduell mit Karagöz' Vater und danach mit einem Wucherer liefert. Beide Passagen sind von einer fremdartigen Bildhaftigkeit, die einem deutschen Publikum kaum verständlich sein dürfte. Hier ein kurzer Auszug:

50 Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kapitel 2.

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

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

Wucherer (zu Nachbar): »In der Wüste gibt es weder Wasser noch Seife, Herr Mehmet.« (zum Vater): »Was tauschst du einen Schuh für einen Stein, Herr Ahmet, weißt du, was Alamania ist, Herr Ahmet?« (S. 2)

Man kann diese Passage in Bezug auf die intendierte Sprachverfremdung lesen; daneben weist Özdamar aber darauf hin, dass sie auch deshalb einen derartigen metaphorischen Stil benutze, »weil die Menschen in der Türkei noch in Metaphern reden«, und erklärt: »Dort sagt man ja zum Beispiel nicht: ›Gib mir 20 Lira!‹ sondern ›Ein Nachbar hat zwei Hände und damit wäscht er das Gesicht der Anderen auch!‹« (Persönliches Interview 2002)

Nach diesem Auftakt, der in Rätselform die Kunde des reichen, fernen Deutschlands ins Dorf bringt, beschreibt das Stück den Aufbruch Karagöz', der sich zusammen mit seinem sprechenden Esel Şemsettin zunächst auf den Weg nach Istanbul und, nachdem er dort an der deutschen Arbeitsvermittlungsstelle von einem dubiosen Doktor Mabuse untersucht und für tauglich befunden wurde, nach Deutschland macht. Im Verlauf des Stücks begegnen den beiden Protagonisten in etwa 25 Szenen gut 80 Nebencharaktere, darunter auch Tiere und unbelebte Gegenstände. Leitmotive wie etwa der Apfelbaum erzeugen zwar ein vages Gefühl der Kohärenz, doch im Großen und Ganzen sieht sich der Leser mit einer Vielzahl lose verbundener szenischer Fragmente voller Handlungssprünge und sprachlicher Herausforderungen konfrontiert. Auf der Reise verkürzen sich Karagöz und Şemsettin beispielsweise die Zeit mit Schattenspiel-typischen Sprachspielen, und in Istanbul, der Heimat dieser Spielform, entwickelt sich Özdamars Karagöz vollends in seine traditionelle Vorlage: »Ooof. Ooof! Aman dostlar öldüm bayıldım. Tesbih böceği gibi yerlere yayıldım« (Ich starb, fiel um. Wie ein Käfer klatschte ich zu Boden), jammert er in den typischen umgangssprachlichen Reimpaaren des traditionellen Schattentheaters (S. 8).

Das Verhältnis zwischen Karagöz und Şemsettin entspricht in etwa dem zwischen den beiden Protagonisten des traditionellen türkischen Schattentheaters. Karagöz, die etwas naive volkstümlich-bäuerliche Figur, die mit viel Mutterwitz ausgestattet gegen soziale Unterdrückung Widerstand leistet, ist im deutschen Kontext jedoch verlorener, das heißt sie wirkt weniger überlegen. Der Esel Şemsettin wiederum ist die gebildete Gegenfigur von Karagöz, ohne dabei jedoch das Belehrende der Hacıvat-Vorlage zu besitzen. Özdamar erwähnt einen Bezug zu den volkstümlichen Geschichten um Nasrettin Hoca, in denen der Esel oftmals »klüger ist als sein Herr«, verweist aber zugleich auch auf die Lebensrealität des türkischen Dorfes, in denen der Esel ein Teil des Alltags sei: Er begleite Karagöz quasi als Teil seiner Dorf-Identität in die Fremde (persönliches Interview 2002).⁵² Während Karagöz zumeist einfache Sätze in einer bodenständigen Sprache äußert, spricht Şemsettin zum Teil in Sokrates-Zitaten und – türkischen sozialen

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

Diskursen jener Tage folgend – marxistischen Parolen. Wie im Schattenspiel üblich disputieren die zwei Protagonisten zum Teil sinnentleert, auch zu Streitereien kommt es bis hin zu Prügel Szenen.

Ganz im Sinne der Karagöz-Tradition sind die übrigen Figuren ebenfalls ins Typenhafte reduziert; dabei modernisiert die Autorin das Repertoire und passt es dem Kontext der Arbeitsmigration an. So begegnet man etwa »typischen« Gastarbeiterfiguren, Arbeitslosen, Zollbeamten, Huren, Fußballspielern, einem Türkenliebhaber und einem Amerikaner, um nur einige zu nennen. Doch auch Grabsteine, Tote und ein Löwe bevölkern das Stück. Abgesehen von den beiden Protagonisten gibt es nur eine einzige Figur, die wiederholt auftritt: Karagöz' Frau Ümmü, von der noch die Rede sein wird. Auf dem Transitweg zwischen Deutschland und der Türkei treffen Karagöz und Şemsettin auf teilweise auf faszinierende Zwittergestalten, in Aussehen und Sprache vom Leben zwischen den Kulturen gezeichnete Produkte einer türkisch-deutschen Vermischung: Ein Mann in Handschellen beantwortet die Frage, ob er Türke sei, mit den enigmatischen Worten: »Ich für Deutsche Türk, für Araber Deutsche, zusammen Tischtennis spielen.« Ein Jugendlicher, der sich auf dem Weg in die Türkei befindet, antwortet nach dem Grund für seine Reise gefragt: »18 geworden. Go home! I go home. Aber my home ist hinter mir, meine Eltern sind in Deutschland. I go home. Verstehen?« Schließlich erscheinen noch ein »junger deutscher Mann in Beschneidungstracht und seine blond gefärbte türkische Frau« (alles S. 40). All dies sind Sinnbilder einer orientierungslos gewordenen Hybridität.

Das Drama umfasst ein ganzes Lebensalter. Karagöz, der den vielsagenden Nachnamen »Schicksallos« trägt, verlässt sein Dorf als junger Mann, pendelt Jahr für Jahr zwischen Deutschland und der Türkei hin und her und statet schließlich als alter Mann seinem Dorf einen letzten Besuch ab. Hier begegnet er (in einer Vision?) dem Karagöz seiner Jugend, beginnt durch diese Konfrontation an Identität und Verstand zu zweifeln und reist überstürzt mit Frau und Esel ab. Das Stück endet in einem grotesken Schlussbild, das die Selbstentfremdung einer ganzen Generation von Gastarbeitern ausdrückt: »Eine Gastarbeiterfamilie fährt rückwärts nach Deutschland.« (S. 52) Zwar hat sich die Fremde für Karagöz bezahlt gemacht – nachdem er anfangs mittellos dastand, ist er längst zum »Dorfkönig« aufgestiegen (vgl. S. 36) –, doch hat er seinen sozialen Aufstieg mit mentaler Zermürbung und kultureller Schizophrenie bezahlt.⁵³

In ihrer Monografie *Schreiben als Selbstbehauptung* (1996) weist Annette Wierschke auf einen heiklen Aspekt dieser Darstellung hin: »Dieses Porträt der Lebensbedingungen von Gastarbeitern kann als Neubelebung und Überzeichnung des Klischees vom Gastarbeiterdasein in Deutschland gelesen werden, das die Betroffenen in erster Linie als Opfer

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

versteht, aber auch als marxistische Kritik am kapitalistischen System verstanden werden.« (S. 205) Dass Özdamar zweites beabsichtigte, werde dabei nicht unbedingt deutlich, da dem deutschen Publikum jegliches kulturelle Vorwissen über türkische Theatertraditionen fehle: »In *Karagöz* reduziert Özdamar ihre Figuren zu eindimensionalen Typen, was insofern problematisch ist, dass nicht alle ihre LeserInnen mit der *Karagöz*-Tradition vertraut sind und dieses Vorgehen als provokatives Stilmittel erkennen können.« (Ebd. S. 207) Damit aber laufe Özdamars sozialkritische Intention Gefahr, gar nicht erst als solche erkannt zu werden.

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

Bevor ich auf die Reaktionen deutscher Kritiker zu Özdamars Inszenierung des Stückes eingehe, in denen eben das eintrat, vor dem Wierschke (Jahre später) warnte, scheinen mir einige kritische Ergänzungen angebracht. Wierschke erwähnt zu Recht, dass Özdamar in ihrem Stück Klischees überzeichnet; hier ist, wie ich in Kapitel 4 ausführen werde, eine gewisse Nähe zum Kabarett unverkennbar. Doch in der gleichen Weise, wie sich etwa Şinasi Dikmen klischeehafte Präsentationen von Türken erlauben kann, da dies im Rahmen des Kabarett auf eine in der Bundesrepublik heimische sozialkritische Tradition verweist und sich über sie legitimiert (und für ein deutsches Publikum verständlich wird), sollte auch im Fall von »*Karagöz in Alamania*« der Bezug auf eine einheimische Tradition auffallen: nämlich auf das Brecht-Theater, in dessen Tradition Özdamars Stück ebenso deutlich steht wie in der des türkischen Schattenspiels. Diese Verbindung, auf die ich später zurückkommen werde, vernachlässigten allerdings nicht nur die deutschen Rezensenten. Ich erwähnte, dass das Stück zwischen 1982 und 1986 an verschiedenen deutschen Bühnen im Gespräch war. Eine dieser Bühnen war das *Schauspielhaus Köln*, an dem damals auch die bekannte Schauspielerin Renan Demirkan engagiert war. Özdamar beschreibt, dass die Ablehnung des Theaters direkt mit Demirkans Einstellung zum Stück zusammenhing:

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

»Das ist nicht folkloristisch.« Also, sie hatte mich gar nicht verstanden. (Persönliches Interview 2002)

Demirkans begründete ihre ablehnende Haltung also mit dem Argument, das auch Wierschke anführte: die Figuren seien unkritisch und klischeehaft – in Demirkans Worten: folkloristisch – gezeichnet.⁵⁴ Bezüglich des Folklore-Vorwurfes sei auf Kapitel 2.3 verwiesen, wo ich darlegte, dass im modernen türkischen Drama die Verwendung folkloristischer Elemente weit verbreitet ist, ohne dass man es deshalb notwendigerweise selbst als folkloristisch klassifizieren könnte. Im Fall von Özdamars Stück ließe sich ebenso argumentieren. Wohl aber besitzt ihr Karagöz – und darauf scheint mir Demirkans Kritik an der Darstellung der türkischen Arbeiterklasse letztlich hinauszulaufen – einen ausgeprägt burlesken Charakter. Özdamar weist selbst auf diesen Umstand hin und erklärt ihn folgendermaßen:

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

Das Burleske der Darstellung wäre also als Reaktion auf die Darstellungsweise der sogenannten Betroffenheitsliteratur jener Tage zu verstehen, wobei Özdamar – ähnlich wie Dikmen im Bereich von Satire und Kabarett – bemüht war, den Zirkel des sich-Erbarmens, der Menschen zu bemitleidenswerten Kreaturen reduziert, zu durchbrechen. Überhaupt liegen das Tragische und das Komische im türkischen Theater oft nah beisammen, und auch für Özdamar scheint ein burlesker Held kein Widerspruch in sich zu sein. Ein Bezug, den sie in diesem Zusammenhang anstellt, ist der zu Jakob Christoffel von Grimmelhausen: »Bei Karagöz [...] bin ich sicher, dass Simplizissimus eine große Rolle spielte. Das Werk hat mich befreit. Ich mochte die Sprache und dass er immer auf dem Weg ist in diesem Dreißigjährigen Krieg, dass er eine burleske Figur ist. Und das hat mich beeinflusst, ist mit reingeflossen in die Arbeit.« (Ebd.) Von unkritischer Naivität zeugt die Darstellung des gastarbeitenden Karagöz also keineswegs; Özdamars kritische Intention ist aber entweder zu subtil oder – wie im Kontext des türkischen Schattenspielertradition ebenso gut anzunehmen ist – zu offensichtlich, um in jedem Fall bemerkt zu werden. Demirkan als westlich ausgebildeter SchauspielerIn fehlte diese Verbindung offenbar. Bevor ich vor diesem Hintergrund auf die Inszenierung zu sprechen komme, sei zunächst die Linie der Rezeption weiterverfolgt.

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

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

ihres Stücks, von denen eine Episode hervorgehoben sei: Hier schildert sie, wie Günter Rühle, der Intendant des *Frankfurter Schauspielhauses*, vor der Premiere von »Karagöz in Alamania« Handzettel verteilen ließ, die den deutschen Zuschauern die Rezeption dieses unkonventionellen Stücks erleichtern sollten – ohne diese Aktion allerdings im Vorfeld mit Özdamar abzusprechen. Ein Exzerpt aus diesem Begleitschreiben liest sich wie folgt:

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

Özdamar erwähnt diesen Vorfall ohne weiteren Kommentar. Doch die Weise, wie sie Rühle und seine eigenwillige Handlung einführt, verdient Beachtung: »Der Intendant war ein netter Mann, er liebte die Arbeit«; und dann: »Vor der Premiere ließ das Theater, ohne mich vorher zu fragen, aus Liebe zu diesem Stück an die Zuschauer ein Flugblatt verteilen, in dem das Theater versuchte, das Stück zu erklären.« (Ebd.) Özdamar heißt das Vorgehen weder gut noch kritisiert sie es, doch auffällig ist, dass sie zweimal das Wort »Liebe« gebraucht: Dem freundlichen, namenlos bleibenden Intendanten lagen Özdamars Stück und ihre Theaterarbeit offenbar sehr am Herzen. Das unangekündigte Eingreifen erscheint in dieser Darstellung gleich einem Akt höherer Gewalt, Rühle selbst wie eine gütige Gottfigur, beziehungsweise das personifizierte deutsche Theater. Auch zehn Jahre nach ihrem *Zeit*-Artikel verlieh Özdamar weiterhin ihrer Überzeugung Ausdruck, dass der Intendant damals nur die besten Absichten gehegt hätte: »Rühle wollte mir bestimmt helfen. Er mochte meine Arbeit.« (Persönliches Interview 2002)

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

The gesture, however well meant, in practice encourages support for the stereotyped view of Western logic on the one hand, and Oriental, perhaps even feminine, irrationality on the other. In addition, the very wording encourages an »us and them« approach to culture. [...] [T]he effects of such loving care prove just as restrictive and reductive as hostile prejudice. (S. 67f.)

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

Ich wollte, dass man den Leuten nicht mit Mitleid begegnet, sondern in einer Fremdheit. Denn ich meinte, die wahre Begegnung fände dann statt, wenn man sich in der Fremdheit begegnet. Wenn man sagt: »Ach so, das sind Fremde, und die verstehe ich nicht.« Denn sonst sagt man ja immer: »Ja, das verstehe ich, das sind Türken, die sind die Ärmsten, die immer putzen müssen.« Aber das reicht nicht. Das sind Metaphern, die man nicht versteht. Man muss eine Neugierde erwecken, dass dahinter auch eine Kultur steht. Und ich inszenierte »Karagöz« dann auch so, dass man viele Sachen nicht sofort verstehen konnte. (Persönliches Interview 2002)

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

Jedenfalls sandte Rühle mit seinem Begleitschreiben, wohl durchaus unintendiert, Signale: Nicht nur nahm er damit Einfluss auf die Rezeptionshaltung der Kritiker und legte ihnen bestimmte Stich- oder Schlagworte in den Mund (zahlreiche Rezensenten sprachen etwa von einem »Versuch« oder »Experiment«, ohne dies näher zu erklären); seine autoritäre Intervention leistete meines Erachtens auch einer nachlässigen und teils regelrecht herablassenden Behandlung des Stückes Vorschub. Die Rezensenten fanden in der Reaktion des Intendanten eine Bestätigung, wenn nicht gar eine Rechtfertigung für ihr eigenes Gefühl der Entfremdung angesichts eines unkonventionellen Theaterstücks. So fiel es ihnen umso leichter, das Stück als einen Fehlversuch abschreiben. Es ist auffällig, wie oberflächlich die meisten Beschreibungen sind, beziehungsweise wie unwesentlich sie über die Rühles Stichworte hinausgehen. Nur in den allerwenigsten Fällen sind Bemühungen zu erkennen, das Stück einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen, einmal ganz zu schweigen von einer kritisch fundierten Analyse. Konfrontiert mit einer Aufführung, die ihren vorgefertigten Erwartungen und Leitmaßstäben nicht entsprach, reagierte die Mehrzahl der Kritiker verstört bis verärgert und applaudierte Rühle für seinen Rettungsversuch. Nicht selten zeugt der Ton der Kritiken dabei von einem Überlegenheitsgefühl der eigenen kulturellen Traditionen und gesellschaftli-

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

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

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

Der Fehler war wohl, dass die Autorin ihr Stück, besser ihre Szenenfolge oder Revue auch selbst inszenierte. Obwohl mit deutschem Theater vertraut, wollte sie den Deutschen türkisches Theater vorführen. Das ging in der Premiere vor einem überdurchschnittlich wohlwollenden Publikum einigermaßen gut. Die Schauspielleitung wusste aber gewiss, was sie tat, als sie allen Besuchern unabhängig vom Programm einen Zettel mit einem Inhaltsverzeichnis und einer Erläuterung der fremden Theaterbräuche in die Hand drücken ließ [...] Vielleicht hätte ein deutscher Regisseur der Aufführung etwas mehr Tiefgang verschafft. So überwiegt Klamauf und Lärm, und mehr, als wir schon wissen, erfahren wir in der zweieinviertelstündigen [...] Aufführung über die Türken in- und außerhalb unseres Landes nicht. Mit »Ausländer raus«-Augen betrachtet, könnten durch diese türkische Selbstpersiflage sogar Vorurteile verfestigt werden.

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

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

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

Um an dieser Stelle nicht den Eindruck entstehen zu lassen, dass eine Übereinstimmung unter den Kritikern geherrscht habe, die auf ein qualitativ minderwertiges Stück, beziehungsweise auf eine misslungene Aufführung verweist, seien zwei Rezensionen angeführt, die zumindest im Ansatz eine andere Perspektive erkennen lassen; so etwa die Kritik in der *Darmstädter Zeitung*:

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

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

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

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

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

wann verstehen die Türken etwas von Dichtung? Vielleicht seit sie in Deutschland sind!« (*Knoblauchkind*, S. 85) Eine derartige Haltung scheint zumindest in Köpkes Diktum mitzuschwingen, dass Özdamar, obwohl sie das deutsche Theater kannte, den Deutschen »türkisches Theater vorführen« wollte. Das konnte aus der engen Warte dieses Kritikers nicht gut gehen, konnte nicht einmal in einem richtigen Stück, sondern höchstens einer »Szenenfolge oder Revue« resultieren.⁵⁶

Abgesehen von den bereits angesprochenen inhaltlichen und motivischen Merkmalen, welcher künstlerisch-dramaturgischen und sprachlichen Mittel bediente sich Özdamar nun eigentlich in der Inszenierung, die die deutsche Kritik derart bestürzten? In ihrer Eigendarstellung handelt das Stück, wie erwähnt, von der Erfahrung der Migration, von der Tür zwischen zwei Kulturen, Ländern und Sprachen, durch die der Migrant gehen oder auch nicht gehen kann, und davon, was mit der Heimatkultur und der Muttersprache geschieht, wenn man zu häufig durch diese Tür geht. Genau diese Aspekte fanden auch in Özdamars Bühnenrealisation Ausdruck, was seitens der Kritik als »chaotische Zustände« reflektiert wurde. Wie die Rezensionen veranschaulichten, beschränkten sich die meisten Kritiker darauf, ihrer Befremdung Ausdruck zu verleihen; kaum einer machte sich die Mühe, die Hintergründe des Stückes zu beleuchten oder auch nur das Bühnenbild kohärent zu beschreiben. Özdamar selbst äußert sich zum Bühnenaufbau und der Dramaturgie ihrer Inszenierung wie folgt:

Man sah auf die Bühne und zugleich auch hinter die Bühne. Da gab es Tische, Stühle, an denen Schauspieler oder Tiere saßen. Und man sah auch die Kostümbildner, die Maskenbildner, die Arbeit hinter der Bühne. Dieses schnelle An- und Ausziehen [...] [I]ch wollte die wesentliche Arbeit auf der Bühne zeigen. Der Bühnenbildner hatte eine Art Funduskulisse hergestellt. Vorne sah das also wie ein Fundus aus, Kleider in drei Stockwerken, alte Kostüme hingen dort. Und dann gab es noch Hunderte von Glühbirnen. Wir machten die gesamte Beleuchtung nur mit diesen Glühbirnen. Wir wollten mit diesem Aufbau zeigen, dass diese Menschen keine Bühne mehr haben, sondern nur einen Fundus, einen Wartesaal. Sie ziehen Kostüme an und aus, sagen etwas, verschwinden wieder. Und hinten sieht man dann die konkrete Arbeit. Und

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

dann kommen sie wieder nach vorne und versuchen, sich zu äußern mit einer Sprache, die man nicht richtig versteht. Aber man fühlt, dass es um etwas Existentielles geht. Man fühlt es! Alles ist nur gefühlt. Aber man versteht es nicht unbedingt. Es ist wie eine verrückte, funktionierende Theatermaschine.⁵⁷

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

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

Karagöz ist ein Zigeuner oder Bauer, Hacivat ist ein Staatsmann, Lehrer vielleicht, und sie sprechen und verstehen sich immer falsch. Dann lachen die Menschen. Im Schattenspiel gibt es Juden, Griechen, Armenier, Halbstarke, Nutten, jeder spricht einen anderen Dialekt, jeder ist ein anderes Musikinstrument, redet nach seiner eigenen Zunge und versteht die anderen nicht... (S. 157)

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

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

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

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

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

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

Entgegen dieser Einschätzung, die jeden ungewohnten Sprachgebrauch seitens nicht-deutscher Künstler zwangsläufig als sprachliche/kulturelle Inkompetenz disqualifiziert, betrachtet Özdamar »Unregelmäßigkeiten« in der Fremdsprache als wesentlichen Teil ihrer Identität und kultiviert sogenannte »Fehler« und »Akzente« als eine künstlerische Ausdrucksform. Sie drückt dies wie folgt aus: »Identität liegt im Akzent und auch in den Fehlern. Wir sind die Fehler. Die Fehler, die wir machen, das sind wir. Das ist unsere Identität.« (Persönliches Interview 2002) Kritiker sprechen in diesem Zusammenhang inzwischen anerkennend von Özdamars »excellent but flawed mastery of German« (Bird S. 159) und attestieren ihrer Sprache eine »transformative Dynamik« (Konuk S. 85), die es vermag, »Bilder aus den Zwischenwelten von Sprachen« zu entfesseln (ebd. S. 90). Zur Erläuterung ihrer Sprachintention im Karagöz-Stück ist eine Episode aus den späten 1970er Jahren bedeutsam, welche Özdamar 1994 in einem Interview als Visiting Writer an der Keele University so wiedergab:

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

play about their experience, and I did, I knew it would have to be written in this new language. (Özdamar, »Living and Writing«, S. 47)

An anderer Stelle ergänzt sie: »Und ich habe Fehler deswegen auch als Kunstform benutzt und damit gespielt, z. B. in *Karagöz*.« (Zit. in Wierschke S. 267) Es ist also eine neue, völlig andere deutsche Sprache, die Özdamar unter Gastarbeitern auszumachen glaubt, eine Sprache mit poetischen Qualitäten, die sie in ihrer eigenen Kunst einfangen und auf diese Weise in den alltäglichen Sprachgebrauch eine Prieße Fremdheit hineinschmuggeln möchte. Ihren Stil kennzeichnet Özdamar als »Sprachdadaismus« und erläutert: »[E]s ist schwer zu verstehen, aber das war meine große Absicht, weil die Begegnung ja erst stattfindet, wenn die Fremdheit wahrgenommen wird.« (Zit. in Bürgi) In ihrer Monografie *Identitäten im Prozess* (2001) illustriert die Literaturwissenschaftlerin Kader Konuk Özdamars besonderen Sprachduktus wie folgt:

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

Özdamars türkische Wörter machen sich gleichsam auf den Weg und migrieren mit der Autorin gemeinsam nach Deutschland. Das hat Auswirkungen auf die deutsche Sprache, doch zugleich bleiben auch die türkischen Wörter von ihrer Wanderschaft nicht unberührt. Wie die Erzählerin in ihrer Geschichte »Großvaterzunge« bemerkt: »Bis diese Wörter in deinem Land aufgestanden und zu meinem Land gelaufen sind, haben sie sich unterwegs etwas verändert.« (*Mutterzunge*, S. 27) Özdamars künstlerischer Ausdruck, so ließe sich resümieren, trägt ins deutsche Idiom gleichsam ein türkisches Sprachgefühl, eine ›Akzentuierung‹ hinein, hybridisiert es dadurch und entfremdet es seiner selbst. Doch auch die türkischen Worte – und in Analogie dazu kulturelle Traditionen – erfahren in diesem Prozess eine Veränderung, werden ständig hinterfragt und nie einfach nur übernommen.

Dies vollzieht sich in »Karagöz in Alamania« anhand der Titelfigur auch auf einer symbolischen Ebene.⁵⁹ Özdamars Protagonist lässt sich in diesem Sinne selbst als ein entwurzeltes kulturelles Zeichen deuten, das im Verlauf seiner Migration von einem Kulturkontext in den anderen seine Bedeutung verändert, ohne sich dabei allerdings den neuen Gegebenheiten ganz anzupassen. Während diese Figur in der Türkei für eine bestimmte Theatertradition mit ihrer eigenen Philosophie, Ästhetik und Theaterpraxis stand, die den Zuschauern bekannt war und ihnen einen Interpretationskontext vorgab, fällt dieser erklärende Rahmen in deutscher Umgebung nicht nur weg, sondern

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

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

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

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

60 Ein wesentlicher Unterschied liegt schon darin, dass das Karagöz-Spiel sich an ein erwachsenes Publikum richtet. Der Bezug zu Kasper bietet daher neben neuen Deutungsmöglichkeiten v.a. Anlass für Missinterpretationen. Für eine eingehende Behandlung der Verbindung zwischen beiden Figuren vgl. Christiane Schrübbers Band *Kasper, Karagöz, Karagiosis: politisches Theater auf der Puppenbühne* (1985).

61 Dass die Migration nach Deutschland für Özdamar eine sprachliche/künstlerische Befreiung bedeutete, führte sie unter anderem 1999 in ihrer Dankrede zur Verleihung des Chamisso-Preises aus. In den 1970er Jahren sei sie in der türkischen Sprache unglücklich geworden, da damals »Wort gleich Mord« bedeutete und man für Wörter eingesperrt werden konnte. Erst nachdem sie emigriert war und, wie sie es ausdrückt, ihre Zunge ins Deutsche gedreht hatte, lebte sie wieder auf (vgl. »Meine deutschen Wörter«, S. 128ff.).

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

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

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

Laut Özdamar war der Blick der frühen Gastarbeitergeneration also stets mit Verlangen auf die alte Heimat gerichtet; die Kinder dieser Gastarbeiter waren mit dem Mythos der anstehenden Rückkehr in die Heimat der Eltern aufgewachsen und mussten diesen zuerst überwinden; erst deren Kinder begriffen endgültig, dass Mythos und Realität nicht miteinander übereinstimmen und dass Deutschland ihnen zur Heimat geworden war. Erst diese dritte Generation von Türken in Deutschland ist in Özdamars Anschauung wirklich angekommen und kann ihre Kraft und kreative Energie auf die Kunstproduktion richten. In einem Gespräch erzählte Özdamar mir die gleiche Geschichte in einer Variante, die sich direkt auf Künstler bezog:

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

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

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

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

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

3.5 Jenseits von Berlin

Türkische Theaterprojekte entstanden ab Mitte der 1970er Jahre ebenso wie in Berlin auch in den meisten anderen deutschen Städten mit einem hohen türkischen Bevölkerungsanteil. Stenzaly hatte in seiner Studie von 1984 recht generalisierend vermerkt: »In Westdeutschland ist der Freizeitcharakter der türkischen Laienschauspielgruppen bzw. die pädagogische und soziale Funktion des Theaterspiels stärker ausgeprägt als in Berlin.« (S. 135) Er erwähnte eine Reihe von Gruppen, von denen stellvertretend folgende genannt seien: das *Münih Halk Tiyatrosu* (Münchner Volkstheater), die Theatergruppe des Türkischen Jugendvereins München, das *Türkische Theater Nürnberg* und die Nürnberger Theaterkommission des Vereins für türkische Volkskunst und Literatur sowie die Kölner *Halk Sahnesi* (Volksbühne) (ebd. S. 136f.). Da außer im Fall des *Tiyatrosu* nie eine kontinuierliche Förderung seitens deutscher Institutionen erfolgte, lösten sich die meisten der Gruppen entweder bald wieder auf oder kamen zumindest nicht über den von Stenzaly attestierten Freizeitcharakter hinaus. Es gab jedoch einige beachtenswerte Ausnahmen, von denen die drei erfolgreichsten Projekte hier vorgestellt seien: das 1986 gegründete Kölner *Arkadaş Theater*, das *Wupper-Theater*, welches 1991 in Wuppertal seinen Betrieb aufnahm, sowie das noch junge *Theater Ulüm*, das seit 1998 in Ulm residiert. Dazu gehe ich kurz auf Mehmet Fıstıks Pantomimenprojekt *Theater das bewegt* ein, das immerhin schon seit 1976 – und damit länger als alle übrigen hier erwähnten Projekte – seinen Sitz in Köln hat.

3.5.1 Arkadaş Theater Köln

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

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

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

Zunächst bemühte sich Şahin um eine Kooperation mit etablierten Kölner Bühnen; da diese aber keine Gelder zur Verfügung hatten, um eine weitere Gruppe zu finanzieren, und weil es im Anschluss ans gescheiterte Projekt an der *Berliner Schaubühne* auch um öffentliche Förderungen schlecht bestellt war, musste er diese Idee schließlich aufgeben. Stattdessen entschloss er sich, das Projekt in Eigeninitiative und mit eigenen finanziellen Mitteln zu realisieren. Es gelang Şahin, den erfahrenen Meray Ülgen für sein Vorhaben zu gewinnen. Gegen Ende 1985 siedelte dieser von Berlin nach Köln über, wo er im Mai 1986 zusammen mit Şahin das *Arkadaş Theater* eröffnete. Anders als das *Tiyatrom* besaß dieses Theater zunächst keine feste Bühne, sondern war bis ins Jahr 1997 ganz als Tourneebetrieb organisiert; darüber hinaus erhielt es auch nie eine kontinuierliche finanzielle Unterstützung, ein wichtiger Punkt, wie Şahin betont: »Dass wir ein privates Theater ohne feste Förderung sind, das ist der größte Unterschied zwischen uns und dem *Tiyatrom*. [...] [W]ir sind völlig frei und unabhängig. Wir entscheiden selbst, was wir spielen wollen.« (Persönliches Interview 2003)

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

Man kann unsere Theater-Entwicklung parallel zu der Gastarbeiterbewegung sehen. Das *Arkadaş Theater* ist in gewissem Sinne ein Produkt der Gastarbeiterkinder. Wir haben uns nie von den sogenannten Gastarbeitern distanziert. Ich sagte immer, dass diese Leute, die als Arbeitskräfte kamen, auch eine Kultur mit sich brachten. [...] Hinter unserer Kultur stehen andere Motive und Traditionen, die man in Deutschland nicht bemerkt oder nicht bemerken will. (persönliches Interview 2003)

Diese Traditionen sollten insbesondere den jungen Türken der zweiten und dritten Generation zugänglich gemacht werden, die in Deutschland in einem Zustand wachsender Entfremdung von eigenen Traditionen aufwuchsen, ohne dabei auch nur annähernd in die deutsche Gesellschaft integriert zu sein. Daneben – und dies drückt schon der Name des *Arkadaş Theaters* aus – steht aber auch die interkulturelle Verständigung im Zentrum.

Durch gegenseitige Aufklärung sollten sowohl die zunehmende Ausländerfeindlichkeit unter Deutschen als auch ein »von manchen türkischen Kreisen geschürter türkischer Nationalismus als Antwort auf Türkenfeindlichkeit« bekämpft werden (Arkadaş Theater, »Demokrasi Gemisi«, S. 5). In diesem Sinne setzen sich die vom Theater inszenierten Stücke inhaltlich mit den Themen Verständigung, Toleranz und multikulturelles Zusammenleben auseinander. »Als künstlerisches Gestaltungsmittel«, so eine Eigendarstellung des Theaters, »entschied man sich für die Spielformen des Volkstheaters, des Musicals und die des Kabarett«, da hierdurch ein breites Publikum angesprochen würde und gleichzeitig auch ein unmittelbarer Bezug zum Tagesgeschehen herstellbar sei.⁶⁴ Diese frühen Ziele des *Arkadaş Theaters* sind in etwa denen des *Tiyatroms* vergleichbar. Auch verlief die Entwicklung beider Theater wenigstens bis in die frühen neunziger Jahre hinein recht parallel. Freilich war das *Arkadaş* von Beginn an weit mehr als das *Tiyatrom* auf Erfolg beim Publikum angewiesen, da ihm keinerlei institutionelle Förderung zur Verfügung stand. Doch machte die Truppe diesen Nachteil mit umso größerem Engagement und Ideenreichtum wett. Zur besseren Veranschaulichung des *Arkadaş Theaters* seien einige seiner wichtigen Produktionen vorgestellt.⁶⁵

Als Eröffnungstück kam am 4. Mai 1986 »Demokrasi Gemisi« (Ein Schiff namens Demokratie) zur Aufführung. Ausgehend vom traditionellen türkischen Schattenspiel hatte Aziz Nesin (1915–1995) dieses Stück 1984 als politische Satire auf die Verhältnisse in der modernen Türkei konzipiert. In Aufbau und Besetzung hält sich das Stück weitgehend an die Vorgaben des Schattentheaters: Die Handlung entfaltet sich im Zusammenspiel von Karagöz, dem ungebildeten, aber bauernschlauen Mann aus dem Volke, und Hacıvat, seinem intellektualisierten, mittelständigen Gegenüber. Wie bei Özdamars im gleichen Jahr aufgeführten Stück und wie im türkischen Schattenspiel allgemein üblich, kommt es hier zu vielen Missverständnissen und absichtlichen Verständigungsproblemen, die es den Charakteren ermöglichen, in pseudo-naiver Manier Kritik ans Publikum zu bringen. Der Angriffspunkt der Satire ist die bedingungslose Übernahme einer demokratischen Ordnung nach amerikanischem Muster in der türkischen Republik der 1950er Jahre. Karagöz erhält den Auftrag, das Schiff »Demokratie«, ein Geschenk des Staates Mastariko (»Amerika«), als Kapitän in die Türkei zu überzuführen. Unterstützt wird er von einer Reihe absurd unfähiger Gestalten wie zum Beispiel einem bis zur Unverständlichkeit stotternden Dolmetscher und einem untauglichen Steuermann-Aspiranten, dessen einzige »Qualifikation« eine verführerische Ehefrau ist. Als Karagöz das Schiff in Empfang nimmt, muss er feststellen, dass es sich um einen verrosteten alten Kahn handelt, der zudem bis an den Rand mit Schmuggelgut gefüllt ist. Nur mit viel Glück gelingt die Überfahrt; zuletzt strandet das orientierungslos treibende Schiff an einer Müllhalde am Goldenen Horn.

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

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

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

Pflicht), sogar bis nach Australien. Dabei sah sich die Gruppe noch gezwungen, zahlreiche Angebote aus deutschen Städten und dem benachbarten Ausland abzulehnen, weil alle Beteiligten hauptberuflich anderen Tätigkeiten nachgingen und nur an Wochenende und Feiertagen auftreten konnten. Erschwerend kam außerdem hinzu, dass dem Theater vor allem in den ersten Jahren weder technische Mittel noch adäquate Räumlichkeiten zur Verfügung standen und einige Schauspieler nur begrenzte Aufenthaltsgenehmigungen besaßen, was sich negativ auf die Planung der Stücke auswirkte (vgl. Arkadaş Theater, *Zwei Jahre*, S. 5).

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

Die Kinderstücke sind überwiegend auf Deutsch, doch mit türkischer Musik, türkischen Tänzen und einigen türkischen Dialogen. In den Kinderstücken, die ich selbst schreibe, ist immer ein Teil Türkisch vorhanden. Wir inszenieren sehr viele Märchen, die ja auch in der Türkei eine beliebte Kunstform sind. Ich nehme Themen aus orientalischen Märchen und übertrage sie mit dem Ziel, Toleranz und Respekt vor anderen Kulturen zu vermitteln. Es sind also immer kritische Themen. Die Kinder, die sich die Märchen ansehen, kommen aus verschiedenen Kulturen. Daher betone ich in den Stücken die Freundschaft zwischen den Kulturen. (Persönliches Interview 2003)

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

Das Schauspiel eröffnet inmitten einer exotischen Urwaldkulisse: Farbenfrohe Tiere springen umher, als Bäume verkleidete Schauspieler halten Bananen und Kokosnüsse. Da bricht ein jäher Lärm in die Naturidylle. Entsetzt fliehen die Tiere vor einem Mann mit Motorsäge und Waffen, der beginnt, den Wald abzuholzen und nebenher eine Leopardinmutter einfängt, um sie zu einem Pelz für seine Frau zu verarbeiten. Während die Tiere schweren Herzens beschließen, ihre zerstörte Heimat zu verlassen und sich auf die Reise nach dem sagenumwobenen »Tierland« zu begeben, in dem es keine Men-

schen geben soll, macht sich das Leopardenvbaby Coco auf die Suche nach der verlorenen Mutter. Auf seinem Weg schließen sich ihm verschiedene Tiere an, darunter der russische Bär Kocaoğlan, der bislang als Tanzbär eines Zigeuners durchs Land gezogen war. Letztlich bleiben jedoch beide Suchen erfolglos: Coco kann seine Mutter nicht finden, da diese längst ihr Schicksal ereilt hat, und die Tiere müssen erkennen, dass ein Land ohne Menschen nur in ihren Träumen existiert. Dennoch ist der Schluss des Stückes versöhnlich: Im Augenblick der größten Resignation wenden sich die Tiere ans Publikum und bitten die kleinen Menschen, gemeinsam mit ihnen die Welt zu retten. Zuletzt tanzen alle zusammen um den einzig verbliebenen Baum, Symbol für eine bessere Zukunft.

Obgleich das Stück streckenweise einen Hang zur Sentimentalität aufweist, erzählt es eine packende Geschichte, die, untermalt von traurigen Liedern und drolligen Tierballetteinlagen, das junge Publikum sogleich ihren Bann zu ziehen vermag. Der unmittelbare Kontakt zwischen Tieren und Kindern ist von Beginn an zentral: Bereits in der Naturidylle zum Auftakt des Stückes werden die Kinder direkt angesprochen und damit ins Stück integriert. Zugleich wird auch das Thema Sprache eingeführt. »Wer ist das? Wer sind die?« fragen Affe und Gorilla in ihrer jeweils eigenen Sprache und bemerken über die Kinder: »Die sprechen anders als wir.« (S. 1) Nach einer Weile erkennt man in ihnen aber Verwandte und nimmt sie freudig auf, obgleich die unglaubliche Frage aufkommt, wie man denn seine Muttersprache vergessen könne. Das darauf veranstaltete Willkommenskonzert der Tiere ist wie alle übrigen Gesangseinlagen wenigstens in zwei Sprachen gehalten. Gewöhnlich folgt auf die türkische eine deutsche Version, oft schließen sich daran aber noch Passagen in anderen Sprachen an. In einer Regieanweisung heißt es etwa: »auf Türkisch, Griechisch, Italienisch, Russisch, Französisch, Englisch, Kurdisch, Gorillisch.« (S. 4)

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

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

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

Neben Stücken dieser Art brachte Şahin oft auch orientalische Märchenstoffe zur Aufführung. Genannt sei hier sein Stück »Allem Kallem« über einen armen Jüngling, der eine schöne Sultanstochter heiraten will und dazu von einem gefährlichen Riesen das Spiel Allem Kallem erlernen muss. Und Erwähnung finden sollte auch sein 2003 mit dem Kölner Theaterpreis ausgezeichnetes Stück »Oma Fuchs Kuh«, die Übertragung eines türkischen Märchens, das spielerisch vermittelt, dass man stets die Verantwortung für seine Taten übernehmen sollte.

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

Die zunehmende Fremdenfeindlichkeit in der BRD, die sich bereits im vorherigen Jahrzehnt abgezeichnet hatte, eskalierte in den frühen neunziger Jahren im Zuge der Wiedervereinigung beider deutschen Staaten. Während zwischen 1987 und 1990 jährlich im Durchschnitt etwa 200 fremdenfeindlich motivierte Straftaten registriert wurden, erhöhte sich diese Zahl 1991 auf 2427 und im Folgejahr sogar auf 6336, von denen die Pogrome in Hoyerswerda (September 1991), Rostock (August 1992), Mölln (November 1992) und schließlich Solingen (Mai 1993) das größte Aufsehen erregten (vgl. Terkessidis, *Migranten*, S. 35).⁶⁶ Ob bei Attacken in Diskotheken, in Straßenbahnen und auf offener Straße oder bei Ausschreitungen gegen Asylantenlager – eine Blutspur von Hass und Gewalt gegen Fremde zieht sich durch die ersten Jahre der wiedervereinten Republik.

Doch nicht nur Gewalt aus der rechten Szene hatte Hochkonjunktur, sondern auch in politischen Äußerungen und in den Medien häuften sich versteckte, teils aber auch ganz offene Fälle von Fremdenablehnung und -feindlichkeit. So bekundete etwa Berlins Innensenator Heckelmann Anfang 1992, die Stadt habe »die Grenze der Aufnahmefähigkeit« von Ausländern erreicht, und sprach sich im Mai des gleichen Jahres mit den Worten »Wer nach Deutschland kommt, sollten wir nach unseren Bedürfnissen bestimmen« gegen ein Einwanderungsgesetz aus.⁶⁷ Auch seinem Nachfolger Schönbohm mangelte es nicht selten am nötigen Feingefühl, so etwa 1998, als er in der *taz* bemerkte: »Es gibt

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

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

Gebiete in der Stadt, in denen man sich nicht als Deutscher unter Deutschen fühlt.« (Zit. in ebd. S. 27).

Gerade auch in einflussreichen, meinungsbildenden Zeitschriften kam es immer wieder zu zweifelhaften Darstellungen. So verkündete, um nur einige Beispiele zu nennen, der *Spiegel* auf seiner Titelseite vom 14. April 1997 unter der Headline »Gefährlich fremd« das »Scheitern der multikulturellen Gesellschaft«, ⁶⁸ und der *Focus* zog auf seiner Titelseite vom 28. Juli 1997 mit dem Titel »Gefährliche Ausländer« nach. Auch der *Stern* widmete den bedrohlichen Fremden am 25. Februar 1999 eine Front Page: »Die Angst der Deutschen« konnte man hier in großen Lettern lesen. In all diesen Fällen waren die Schlagzeilen mit mehr oder minder bedrohlichen Bildern wie Feuer, Waffen sowie fahنشwingenden und teils vermummten Fundamentalisten untermalt. »Wie viel Fremdheit verträgt Deutschland?« fragte schließlich die *taz* in einer Bildunterschrift vom 6. November 1999 und setzte nach: »Eine Diskussion – nicht nur für Nationalisten«. (Zit. in ebd. S. 35)

Eine maßgebliche Episode ereignete sich 1998 in München, als an einem türkischen Jugendlichen, aus Datenschutzgründen »Mehmet« genannt, ein Exempel statuiert wurde. Dieser Sohn türkischer Eltern, selbst in Deutschland geboren und aufgewachsen, doch ohne deutsche Staatsangehörigkeit, war noch vor Erreichen der Straffähigkeit mit 14 Jahren vielfach straffällig geworden. Schließlich schob ihn die bayerische Landesregierung unter fadenscheinigen Begründungen in die Türkei ab. Dieses Vorgehen der Sozial- und Christdemokraten bringt die ausländerfeindliche Haltung der neunziger Jahre auf den Punkt, indem hier eine Krise, die gesellschaftlichen Ursprungs ist, auf »Fremde« projiziert wird, beziehungsweise die Annahme herrscht, dass deutschlandinterne Probleme durch derartige »Externalisierungen« lösbar seien (vgl. hierzu Henning).

Dabei waren Türken keineswegs die einzigen Opfer. Doch als äußerlich auffälligste ⁶⁹ und »am schwersten zu integrierende« Minderheit (vgl. Königseder S. 2) zogen sie die Antipathien der ausländerfeindlichen Teile der deutschen Bevölkerung in besonderem Maße auf sich. Und so überrascht es kaum, dass Delikte gegen Türken in dem xenophoben Reigen der 1990er Jahre zahlenmäßig überwiegen. Das Ereignis, das sich am nachdrücklichsten im kollektiven deutschen Gedächtnis festgesetzt hat, ist das Solinger Pogrom vom 29. Mai 1993, als drei türkische Mädchen und zwei Frauen unter tragischen Umständen bei einem Brandanschlag ums Leben kamen. »In Solingen herrscht Schweigen«, so ein *taz*-Artikel vom 1. Juni. »Ein tiefes Schweigen, was nichts mehr zu sagen weiß von dem Unsäglichen.« (J. Albrecht) Der Brandanschlag von Solingen ist hier als Ereignis beschrieben, das eine ganze Nation verstummen ließ, ihr die Sprache raubte und allein Trauer, Wut und Stille zurückließ.

»Wie wird man mit Erlebnissen fertig, mit denen eigentlich nicht fertig zu werden ist?« Mit dieser Frage beginnt Jan Knopf seine Laudatio auf Jalalys »Barfuß Nackt Herz in der Hand«, ein Ein-Mann-Stück in Reaktion auf Solingen verfasst, ein Seelendrama, das die Auswirkungen von Rassismus verarbeitet. Der Erzähler und Protagonist des Stückes ist der Türke Ali, der seit 25 Jahren in Deutschland lebt, ein Müllmann und Straßen-

68 Siehe hierzu auch meine Ausführungen in Kapitel 1.1.2.

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

kehrer, von Arbeitskollegen geschätzt. Ali ist ein einfacher Mann ohne besondere Bildung und sicher auch keiner jener über-integrierten Türken, die häufig deutsche Kabarettbühnen bevölkern. Er hat seine Eigenarten, verschrobenen Ansichten und kleinen Schwächen – doch diese sind es gerade auch, die ihn menschlich machen. Ans Publikum gewandt berichtet er von deutschen Sitten, die ihn befremden, so etwa die Mode für Mädchen – »Allah ist gegen Jeans für Mädchen« (S. 24) – oder die religiöse ›Unreinheit‹ deutscher Männer. So setzte er durch, dass ein Arbeitskollege, der seine Tochter Meriam heiraten will, sich zuerst beschneiden lässt (S. 21ff.). Auf die Tragödie, die sein Leben veränderte, kommt er erst spät, und auch dann nur ganz nebenbei zu sprechen. Als er am Ostersonntag nach der Abendschicht zu seinem Haus zurückkehrte, sei dieses plötzlich verschwunden gewesen, vielleicht »spazieren« gegangen, wie er bemerkt: »Immer mein Haus da. 15 Jahre da. Aber mein Haus jetzt nicht mehr da.« (S. 28) Kleine Jungen – »Kinder mit Glatze« nennt Ali sie früher im Stück (S. 3) – hätten Silvester gespielt und einige Flaschen geworfen, das Haus brannte, Frau und Kind sind tot. Ali kam in die Irrenanstalt.

Diese Stelle ist bezeichnend für den Ton des Stücks. Ali erzählt mit einer Mischung aus Heiterkeit und naiver Gutgläubigkeit, die amüsant erscheint und doch zugleich weit betroffener macht, als es Klagen oder schmerzvolle Verbitterung tun könnten. In einem monologischen Rückblick voller Kontraste führt er das Publikum so durch ein Wechselbad von Gefühlen. Bestürzende Ereignisse kommen zur Sprache, doch Ali erzählt, ohne anzuklagen oder sich in Hasstiraden gegen die Mörder zu ergeben. Es ist seine Unvoreingenommenheit und seine »Haltung von Freundlichkeit« (Knopf), die betroffen machen, seine tief gefühlte Humanität, die das Publikum berührt und ein Gegenkonzept zum Fremdenhass der Brandstifter bietet. Zwar nimmt der Brandanschlag keinen breiten Raum im Stück ein, doch er schwellt gleichsam ständig im Hintergrund und überschattet die Handlung. Jalaly lässt seinen Protagonisten von der Katastrophe nicht in realistischen Bildern erzählen, sondern versucht, das Unsagbare in einer Reihe grotesk anmutender Szenen wiederzugeben. So verbessert Ali etwa, als seine Frau im brennenden Haus um Hilfe ruft, ihren Grammatikfehler, da sie ja sonst keiner verstehen würde:

»Meine Frau schreit: Das Hilfe! Das Hilfe! Die Schaulustigen lachen. Ich lache auch. [...] Ich schreie: Liebe meine Frau! Das Hilfe ist falsch. Die Hilfe. Die Hilfe. Feminin nicht Neutral. Du musst richtig Deutsch sprechen. Sonst keiner dich versteht. [...] Meine Frau schreit: Die Hilfe! Die Hilfe! Sie spricht jetzt richtig Deutsch. Aber keiner kann sie helfen. Viel Feuer.« (S. 30)

Es sind Szenen wie diese, in denen einem Lachen im Hals stecken bleibt, welche die Tiefe der Tragödie am eindringlichsten vermitteln: Momente, in denen Ali, der Weinen eigentlich nur den Frauen zugesteht, selbst mit den Tränen kämpft, um dann abrupt eine ganz andere Episode zu erzählen.

»Nicht anklagend soll unser Stück sein, sondern [wir wollen] zum Verständnis und zur Toleranz zwischen den Menschen anregen, auf dass wir alle in einer friedvollen Gesellschaft leben können.« So kommentiert eine vom *Arkadaş Theater* verfasste Einladung vom 19. Mai 1998 das Stück. Und im Jahr darauf, als es im Rahmen einer Veranstaltung des Zentralrates der Juden in Deutschland anlässlich des sechsten Jahrestages von Solingen zur Aufführung kam, bemerkte dessen Präsident Ignatz Bubis: »Diese Erinnerung

durch das Stück, das nicht anklagend ist, weil sie keine Unschuldigen schuldig spricht, ist ganz besonders wichtig. Nicht nur, weil sie die Verlorenen in unseren Herzen lebendig hält, sondern auch das einzige wirksame Mahnmal gegen die Verbrechen der Fremdenfeindlichkeit ist.«⁷⁰

Wie erwähnt war das *Arkadaş Theater* bis 1997 als Tournee-Betrieb organisiert; seither besitzt es aber als eine der wenigen freien Theatergruppen Deutschlands eine eigene feste Bühne mit 150 Sitzplätzen, dazu ein Café und ein Foyer, das für Ausstellungen genutzt wird. Mit der Eröffnung des Theaterhauses begann eine neue Phase in der Geschichte des *Arkadaş*: Zwar wurde der Tournee-Betrieb nach der Eröffnung nicht aufgegeben, doch haben sich sowohl die Zielsetzung als auch der Charakter des Theaters entscheidend verschoben. Şahin, der bereits Jahre zuvor seinen Lehrerberuf aufgegeben hatte, um sich mit ganzer Kraft der Theaterarbeit zu widmen, erläutert: »Seit wir 1997 das Haus übernommen haben, versuchen wir, unser Theater zu einem internationalen Theater auszubauen, zu einer Bühne der verschiedenen Kulturen. Damit haben wir uns von einem türkisch-deutschen Theater zu einem multikulturellen Theater weiterentwickelt.« (Persönliches Interview 2003) Dieser Wandel kam freilich nicht über Nacht. Trotz eines deutlichen türkischen Übergewichtes hatte die Gruppe stets auch Mitglieder anderer Nationalitäten, wie etwa Rainer Hannemann und Ali Jalaly. Mit der festen Bühne schritt diese Internationalisierung weiter voran und wurde Teil des Selbstbildes der Gruppe. So heißt es in einer neueren Eigendarstellung vom März 2003: »Das Arkadaş Theater versteht sich [...] als ein Forum, wo die Berührungsängste und Vorurteile gegenüber Andersdenkenden abgebaut und darüber hinaus die Koexistenz zahlreicher verschiedener Kulturformen verwirklicht werden sollen.« (Offizielle Webseite) Die Bühne des *Arkadaş Theaters* steht zudem auch anderen Gruppen offen, eine Entscheidung, die nicht nur dem multikulturellen Gedanken Rechnung trägt, sondern daneben auch finanzielle Vorteile birgt.

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

70 Ignatz Bubis' Grußwort vom 29. Mai 1999, vor dem Jalaly-Text ohne Seitenangabe abgedruckt. – In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Stück zu erwähnen, das im Kontext der eskalierenden Ausländerfeindlichkeit in Deutschland entstand, doch nie in der BRD zur Aufführung gelangte: Pazarkayas *Die neuen Leiden von Ferhat* wurde am 15. Dezember 1992 vom Staatstheater Istanbul unter Regie von Raik Alınayık uraufgeführt, zum besten neuen Stück der Theatersaison gewählt und mit dem renommierten İsmet Küntay Preis ausgezeichnet. Pazarkaya bedient sich darin als Vorlage der orientalischen Volkslegende von Ferhat und Şirin (vgl. hierzu Ritter S. 155–79), versetzt diese aber ins Deutschland der frühen 1990er Jahre. In einer von Fremdenhass gezeichneten Gesellschaft entbrennt ein junger Deutscher in Liebe zu einer Türkin. Wie in der Legende sieht er sich darauf vor eine unlösbare Aufgabe gestellt: Musste der legendäre Ferhat einst einen Tunnel durch einen riesigen Eisenberg graben, so ist der Deutsche nun angehalten, sein Heimatland von aller Fremdenfeindlichkeit und Menschenfeindlichkeit im Allgemeinen zu reinigen. Seine Versuche sind zum Scheitern verurteilt; am Ende geht der unbedingt Liebende an seinem eigenen Idealismus zugrunde. Pazarkayas Ferhat-Adaption ist ein Kommentar zur sozialen Situation der BRD nach der Wiedervereinigung aus der Perspektive der türkischen Minorität, doch mittels eines deutschen Protagonisten, der sich aus Liebe immer stärker mit den Türken identifiziert.

gewaltig. Şahin hatte den Schritt gründlich erwogen und jahrelang Ausschau nach einer geeigneten (das heißt vor allem erschwinglichen) Bühne gehalten. Als er hörte, dass das *Urania-Theater* aus Finanznot seine Pforten schließen würde, zögerte er keinen Augenblick, obwohl mit Unterstützung aus dem städtischen Kulturretat kaum zu rechnen war. Denn trotz seiner Reputation im In- und Ausland war das *Arkadaş Theater* über die Jahre von der Stadt Köln kaum ernst genommen worden. Als die Stadtverwaltung dem Theater, um nur ein Beispiel zu nennen, 1994 einen Zuschuss von gerade einmal 4.500 Mark ankündigte, reagierte Şahin gereizt: »Den werden wir ablehnen, die Summe ist eine Unverschämtheit.« (Zit. in Malden) Auch den Umbau der neuen Theaterstätte finanzierte das *Arkadaş* überwiegend aus eigenen Tournee-Ersparnissen und mit Hilfe privater Förderer. Im Nachhinein gestand die Stadt dem Theater zwar doch einen Etat von 60.000 Mark zu, doch war dies immer noch ein vergleichsweise geringer Betrag für ein professionelles Theater (vgl. ebd.). Die Renovierarbeiten am heruntergekommenen Gebäude nahmen die etwa 30 Mitglieder selbst in die Hand – und probten gleichzeitig das Programm für die kommende Spielzeit. Die Eröffnung war für Mai vorgesehen, musste aber aus akutem Geldmangel mehrmals verschoben werden; erst im November war es schließlich so weit. Seitdem, so Şahin, komme man wirtschaftlich einigermaßen über die Runden, doch sei dies alles andere als einfach: »Dieses Haus ist natürlich eine finanzielle Belastung für uns. Ich habe mich oft gefragt, ob es ein kluger Schritt war, dieses Haus zu übernehmen, denn unsere Arbeit wurde damit schwieriger, die Ausgaben höher.« (Persönliches Interview 2003) Allein an Fixkosten bezahle man monatlich um die 7.000 Euro.

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

Solange wir ein sogenanntes »ausländisches Theater« waren, solange wir also »Ali-Ausländer« waren, war alles okay. Nachdem wir aber dieses Haus übernommen haben und Anspruch erhoben, wie ein richtiges deutsches Theater behandelt zu werden, wurden wir ignoriert. Denn nun waren wir plötzlich Konkurrenz. Da merkte ich, dass du nur so lange okay bist, wie du ein lieber Ausländer bist. Sobald du aber als Ausländer die deutsche Kultur-Arena betrittst, gibt es Spannungen und Neid. (Persönliches Interview 2003)

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

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

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

3.5.2 Wupper-Theater

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

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

Ausrichtung hat sich am *Wupper-Theater* über die Jahre ein eigener Volkstheaterstil entwickelt.

In den ersten zehn Jahren inszenierte die Gruppe 20 Produktionen, darunter acht Kinderstücke, welche, fast ausnahmslos von den Gruppenmitgliedern selbst verfasst, zu meist zweisprachig sind und (nach Muster der besprochenen Ülgen-Stücke) eine starke transkulturelle Komponente beinhalten. Laut Krott habe sich über die Jahre im Bereich der Kinderstücke konzeptuell wenig verändert; was damals beim Publikum ankam, finde auch heute noch Gefallen. So stand etwa Ülgen »Der Wolf, die Lämmer und die Geißlein« acht Jahre lang auf dem Spielplan des *Wupper-Theaters*. Anders sehe es im Jugend- und Erwachsenentheater aus, da sich das Publikum hier im Laufe der Zeit gewandelt habe: »Die zweite und die dritte Generation sprechen sehr gut Deutsch und manchmal weniger gut Türkisch. Sie wollen daher eher deutschsprachige Stücke mit allgemein multikulturellem Inhalt sehen, in denen allgemeine Themen wie Rassismus eine Rolle spielen.« (Krott, zit. in »Die Sehnsucht«) Ich bespreche in der Folge zunächst Ülgen's Kinderstück unter dem Aspekt der Inszenierung eines interkulturellen Monologs und vermittele danach abschließend einen kurzen Überblick der bislang am Wupper-Theater gespielten Stücke für ein erwachsenes Publikum.

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

Da die Märchenhandlung bekannt ist, entwickelt sich ein munteres Spiel zwischen Sprachen und Kulturen, dem alle – auch die einsprachig erzogenen – Kinder mühelos folgen können. Die Handlung des Märchens ist in knappen Worten umrissen: Die Geißmutter verlässt ihre Kinder mit der Warnung, niemandem die Tür zu öffnen. Der

71 Damals kam das Stück im Rahmen des *Diyalog TheaterFestes* in Berlin unter Ülgen's Regie zur Aufführung. Das Infoschreiben der Gruppe für Schulen etc. bringt die Thematik genauer auf den Punkt: »Da leben nun die zwei Nachbarfamilien in einer Stadt. Und das böse Fabeltier Wolf – ein böser Vermieter, ein aggressiver Rassist, eine neidische Nachbarin, wer auch immer oder eine andere Gefahr wie Feuer, Hochwasser oder ähnliches – bedroht sie. Wie können sie sich verständigen? ... Wir üben ... Verständigung ohne Worte ... Verständigung mit der Tiersprache ... Verständigung, obwohl wir zwei verschiedene Sprachen sprechen.«

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

Wolf versucht daraufhin wiederholt, die Kinder zu übertölpeln; als es ihm schließlich gelingt, verschlingt er sie. Die Mutter kehrt wieder, findet den vollgefressenen Bösewicht schlafend vor, schneidet ihm den Bauch auf und legt ihm statt der Geißlein schwere Steine hinein. Der Wolf erwacht, verspürt Durst und wird vom Gewicht der Steine in einen Brunnen gezogen, wo er ertrinkt. Ülgen macht dieses Geschehen zur Grundstruktur seiner Dramatisierung, fügt ihr jedoch durch Integration des türkischen Märchens eine zusätzliche Ebene hinzu. Dabei vollzieht sich keine simple Überführung, sondern eine Verdopplung mit leichten, doch deutlichen Abwandlungen: Zur Geiß gesellt sich ein Schaf, beide blöken bezaubernd aber beständig aneinander vorbei. Der Wolf als die äußere Bedrohung beherrscht hingegen beide Sprachen und springt mühelos zwischen den zwei Haushalten hin und her. Ohne jegliche Schranken in seinem Bewegungs- und Sprachraum buhlt er verführerisch um die Gunst sowohl der Bühnencharaktere als auch des jungen Publikums. Er ist es auch, der, an die Geißmutter gewandt, die ›Andersartigkeit‹ der Schaffamilie unterstreicht:

Aber meine liebe, sehr geehrte Geiß. Ich habe nichts gegen euch. Wir sind fast von derselben Familie, nicht wahr? Aber dieses Schaf und seine Kinder! Die sind ja nicht von hier. – Warum spielen die zusammen? Eure Sprache ist ganz anders: – Mee – mee – mee – Nicht wahr? Aber die: – Bäh – bäh – bäh – Nicht wahr?⁷³

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

Anders als etwa Yekta Armans »Kapitän Sindbad« integriert und aktiviert Ülgen Stück seine Zuschauer und lässt sie über eine bekannte Fabel in einen Dialog miteinander treten. Dabei spielt er ständig mit dem Wissensvorsprung, den das Publikum aufgrund seiner Kenntnis der Fabel vor den Bühnenakteuren hat. Die Methode des Wissensvorsprungs ist im Stück überhaupt zentral, um die Kinder aktiv ins Geschehen einzubeziehen. Auch türkische Textpassagen werden durchweg so eingeführt, dass die Kinder

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

mehr und schneller verstehen als die Charaktere auf der Bühne. So werden sie zu Dolmetschern zwischen Schafen und Geißlein und zu eifrigen Mitstreitern gegen den Wolf. Dass die Lehre bei allem Spaß und Vergnügen nicht zu kurz kommt, dafür sorgen Verfremdungseffekte, so etwa eine Rahmenhandlung, in der die Akteure sich vor den Augen der Kinder in ihre jeweiligen Charaktere verwandeln. Diese Rahmenhandlung hat die Funktion, die vom Brecht-Theater geforderte Distanz zwischen Publikum und Akteuren auf der einen Seite und der dargestellten Handlung auf der anderen herzustellen. Ähnliche V-Effekte finden sich im Verlauf des Stückes immer wieder, zum Beispiel wenn der Darsteller des Wolfes in einer gruseligen Passage hinter seiner Figur hervortritt, um die Kinder gestisch zu beruhigen oder ihnen verbale Anweisungen für die folgende Szene zu erteilen.

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

Als erste Produktion für ein erwachsenes Publikum brachte das *Wupper-Theater* 1992 ein vom Ensemble entwickeltes kabarettistisches Gastarbeiterprogramm unter dem Titel »Über die Kunst, ein gutes Zigarettenbörek zu machen« zur Aufführung. Es folgten Stücke aus unterschiedlichen Kulturkontexten, von denen einige besonders erwähnenswerte Projekte kurz vorgestellt seien:

1995 kam es unter Ülgens Regie zur deutschen Uraufführung von Hanif Kureishis »Borderline« (Über Grenzen, 1981). Kureishi, Sohn einer Engländerin und eines Pakistani, setzt sich hier wie in seinem späteren Erfolgsstück »My Beautiful Laundrette« aus dem Jahr 1985 mit dem Dilemma indisch-pakistanischer Einwanderer in England auseinander. Das Stück, das Konflikte zwischen Einwanderern und Einheimischen zeigt, bietet ein Spiegelbild der multikulturellen Gesellschaft und eignete sich daher gut für eine Übertragung auf die Situation der Türken in Deutschland.

Im Jahr darauf inszenierte Ülgen sein eigenes Stück »Courage«, welches er bereits zu Beginn der achtziger Jahre in Kollaboration mit Doğan Soymer verfasst hatte und nun auf die kleineren Dimensionen des *Wupper-Theaters* umschrieb. In Anlehnung an Brechts »Mutter Courage und ihre Kinder« (1939) erzählt diese episch-dramatische Gastarbeiter-Ballade die Geschichte einer türkischen Mutter, die mit ihren zwei Kindern nach Deutschland kommt, hier verschiedenen Fährnissen ausgesetzt ist und schließlich nach dem Verlust ihrer Kinder einsam zurückbleibt.

1998 hatte mit Güngör Dilmens »Canlı Maymun Lokantası« (Das lebendige Affen Restaurant), ein Stück über ein amerikanisches Ehepaar, das seine Flitterwochen in Hongkong verbringt, im Wuppertaler Restaurant *Bosporus* Premiere. Als das Paar in einem Restaurant die lokale Spezialität Affenhirn bestellt, der Affe aber entläuft, bietet sich ein armer chinesischer Poet, Vater von 18 Kindern, für eine entsprechende Bezahlung selbst als Ersatz an. Dilmens Stück thematisiert die menschenverachtende Konfrontation zwischen verschiedenen Kulturen der »Ersten« und »Dritten« Welt.

Anlässlich seines zehnjährigen Jubiläums brachte das Wupper-Theater 2001 ein weiteres Dilmens-Drama zur Aufführung: »Ben Anadolu« (Ich Anatolien) ist ein Stück über mythologische und historische anatolische Frauen. »In fünf Monologen, die von fünf Schauspielerinnen gespielt werden«, so gibt Krott das Stück wieder, »wird die gesamte Geschichte Anatoliens von der Antike bis heute dargestellt.« (Zit. in »Die Sehnsucht«). Und noch im gleichen Jahr hatte auch Heike Beutels Inszenierung nach einem Roman von Friedrich Ani Premiere: In »German Angst«, einem »Mosaik um Vorurteile, Macht, Rassismus und Politik« (Roßkothen) geht es in Anlehnung an die Geschichte des jungen Straftäters »Mehmet« um ein 14-jähriges straffälliges Mädchen, das mit seinem aus Nigeria stammenden Vater in München lebt. Eine rechte Gruppierung entführt die Freundin des Vaters, um so die Ausweisung des Mädchens zu erpressen.

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

3.5.3 Theater Ulüm

Ein außergewöhnliches Projekt entstand Ende der 1990er Jahre in Ulm: Zu einer Zeit, da die Tendenz im Migranten-Theater deutlich auf eine Interkulturalisierung der Szene geht, eröffnete Akif Durdu mit dem *Theater Ulüm* eine Bühne, die sich ganz ihrer türkischen Wurzeln besinnt. Ungewöhnlich ist ebenso, dass das Projekt von Beginn an mit dem Anspruch eines Profitheaters antrat. Während türkische Theatergruppen in Deutschland, wie beschrieben, aus Gründen mangelnder Förderungen nach wie vor überwiegend Amateurstatus besitzen, war für Durdu schon im Vorfeld klar: »Entweder machen wir professionelles türkisches Theater oder wir lassen es ganz sein.« (Persönliches Interview 2003) Zumindest der künstlerische Erfolg gibt den Beteiligten bislang Recht: Seit seiner Gründung schwimmt das *Theater Ulüm* auf einer Woge der Begeisterung, die nicht nachzulassen scheint. Finanziell erwies sich die Entscheidung, ganz für das und von dem Theater zu leben, jedoch als ein äußerst gewagtes und problematisches Unterfangen, wie ich später noch ausführen werde.

Der Name des Theaters, so Durdu, sei eine Liebeserklärung an die Stadt, die auf Türkisch Ulüm ausgesprochen wird (vgl. Löffler). Bereits Ende der siebziger Jahre kam hier

ein erstes türkisches Theaterprojekt zustande, das bis heute in aller Munde ist: Der Journalist Heinz Koch, inzwischen einer der Leiter des *Theater Neu-Ulm*, initiierte damals das Projekt *El-Ele* (nicht zu verwechseln mit der Berliner Jugendgruppe gleichen Namens). Nur für eine einzige Produktion – Necet Erols Stück »Rosen und Dornen«, das deutschlandweit über 30-mal auf Türkisch zur Aufführung gebracht wurde – kam man zusammen, und doch sollten die über 30 Mitglieder über Jahrzehnte hinweg das kulturelle Leben der türkischen Gemeinde Ulms prägen: Immer wieder schlossen sich Teile der Gruppe auch später noch zu kurzen Projekten zusammen. Außerdem brachte *El-Ele* auch die späteren Protagonisten des *Kabarett Knobi-Bonbon* erstmals in Kontakt zueinander und trug so ganz maßgeblich zur Entstehung des ersten türkisch-deutschen Kabarettis bei. Einige der einstigen *El-Ele*-Mitglieder waren sogar knapp 20 Jahre später noch an der Gründung des *Theater Ulüm* beteiligt.

Für den damals 15-jährigen Durdu bedeutete die Teilnahme am Projekt den Beginn seiner großen Leidenschaft für das Theater. Im Anschluss daran begann er, mit Amateurgruppen und später auch an deutschen Profibühnen zu arbeiten. Nach der Wende erwerbslos geworden, fasste er den Entschluss, seine eigene Bühne zu gründen, und rief im Jahr 1998 gemeinsam mit einigen anderen Ulmer Kunstschaffenden über eine Baufirma, die als Trägerverein fungierte, das *Theater Ulüm* ins Leben. Die Stadt stellte recht heruntergekommene Räumlichkeiten zur Verfügung, dazu eine finanzielle Starthilfe von 10.000 Mark. Durdu dazu: »Wenn ich heute daran denke, dass allein die Lichtanlage 10.000 Mark gekostet hat, ohne Ton, nur das Licht – das war ein Witz!« (persönliches Interview 2003) Unter starker Eigenbeteiligung sowie mit Hilfe öffentlich subventionierter Arbeitsplätze (sogenannter ABM-Stellen), auf die man als gemeinnütziger Verein Anspruch hatte, begannen die Restaurationsarbeiten. Das Resultat dieses Engagements: Das kleine Theaterhaus in der Oberen Donaubastion mit 92 Sitzplätzen macht das *Theater Ulüm* zum einzigen türkischen Theater in Süddeutschland mit eigener Spielstätte.

Daneben gelangen Durdu schon im Vorfeld zwei Glücksgriffe: Zum einen konnte er Atilla Cansever, der als *Tiyatrom*-Schauspieler jahrelang Erfahrung mit türkischem Theater in Deutschland gesammelt hatte, als künstlerischen Leiter für das Projekt gewinnen. Und zum anderen kam auch der renommierte Journalist und Autor Aydin Engin mit an Bord. Engin, bereits seit den sechziger Jahren als Dramatiker tätig, hatte Anfang der Neunziger unter anderem das Erfolgsstück »Hochzeit in Kreuzberg« verfasst und lebte inzwischen in Istanbul, wo er als Kolumnist der Zeitung *Cumhuriyet* zeitlich flexibel war. So begann er, eigens für das *Theater Ulüm* Stücke zu schreiben und diese in der Folge selbst zu inszenieren. Auf diese Weise kamen bisher vier Produktionen zustande, die von türkischen und deutschen Zuschauern wie auch Kritikern gleichermaßen begeistert aufgenommen wurden.

Was die Ulmer von anderen türkischen Theatergruppen in der BRD unterscheidet, ist zum einen, dass sie nur eigens für sie geschriebene Originalstücke verwirklichen, und zum anderen die von ihnen favorisierte Spielform. Durdu beschreibt dies wie folgt: »Das nennt sich *Orta Oyunu* und ist so etwas Ähnliches wie die *Commedia dell'arte* in Italien. Unsere Stücke basieren auf dieser traditionellen türkischen Spielart, jedoch für die klassische Kastenbühne, wie wir sie haben, umgeschrieben.« (Persönliches Interview 2003) Gemäß der von ihnen selbst vorgenommenen Klassifizierung können die Projekte der

Ulmer damit als Teil der Bemühungen verstanden werden, traditionelle türkische Theaterformen in zeitgemäßer Form wieder zum Leben zu erwecken. Zugleich rückt diese Darstellungsweise das Projekt auch in gewisse Nähe zum Migranten-Kabarett, da hier wie dort der aktuelle Zeitbezug, eine satirische Behandlung von Alltagsproblemen (vorrangig von Problemen der Integration) sowie eine typisierte Charakterzeichnung zentral stehen. Dennoch handelt es sich bei den Inszenierungen der Ulmer schon deshalb nicht um Kabarett, da ihrer Satire der aggressive Biss fehlt und sie eher versöhnlich-humorvoll als attackierend ist – ein Merkmal, das freilich auch manche Migranten-Kabarettis kennzeichnet, wie ich in Kapitel 4 weiter ausführen werde. Auch sind die Stücke Engins zwar mitunter episodenhaft, doch letztlich erzählen sie im Gegensatz zu der Mehrzahl der Kabarettstücke doch durchgängige Geschichten, welche zudem von Stück zu Stück Fortsetzungen finden.

»Unsere Stücke sind musikalische Komödien über Alltagsprobleme«, fasst Durdu den Charakter der Produktionen zusammen (ebd.) und nennt damit weitere Bezüge zu *Orta Oyunu*. Im Mai 1999 fand die Premiere von »Grüß Gott Memet« statt, bereits im Februar 2000 folgte »Memet Daş Vatandaş« (Bürger Memet Daş), darauf »Memet Dasch Deutsch-Danisch« im Oktober 2001 und im Oktober 2003 schließlich als bislang letzte Folge »Familie Dasch im Urlaub«. Im Zentrum aller Stücke steht, wie die Titel andeuten, die Familie Daş (beziehungsweise Dasch, wie es bald eingedeutscht heißt), »eine türkische Musterfamilie in Deutschland« um das Oberhaupt Memet (Theater Ülüm, offizielle Webseite). Die einzelnen Teile beschreiben auf humorvolle Weise Konflikte innerhalb der Familie und vor allem mit dem deutschen Umfeld.

Der erste Teil der Familienchronik porträtiert die Zerrissenheit des Ehepaars Daş, das seit einem Vierteljahrhundert in der BRD lebt, aber weiterhin zwischen Einbürgerung und Rückkehr in die alte Heimat schwankt. Als Eltern sorgen sich Memet und Fikriye um den moralischen Verfall ihrer hier geborenen und aufgewachsenen Kinder, deren Liaison mit deutschen Partnern für zusätzliche Komplikationen sorgt. Trotz allen Humors ist »Grüß Gott Memet« ein kritisches Stück, das konservative Weltanschauungen und kleinbürgerliche Engstirnigkeit attackiert und dabei sowohl deutsche Bürokratie als auch türkische Lebenskulturen hinterfragt. Das Stück schließt mit einem flammenden Monolog vor dem Einbürgerungskomitee. Da diese auf deutsch gehaltene Rede, die Memet mit Hilfe des Freundes seiner Tochter auswendig gelernt hat, bezeichnend für den sozialkritischen Gehalt der Stücke ist, sei eine längere Passage daraus zitiert:

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

nisse haben und die deutsche Sprache nicht ausreichend beherrschen, so wie die, die deutsche Schulen besuchen, bin ich auf jeden Fall nicht derjenige, der sich schämen sollte! Wer sich im eigentlichen Sinne wirklich schämen muss, überlasse ich Ihnen.⁷⁴

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

Im zweiten Teil (»Memet Daş Vatanlaş«) befindet sich die Familie nun im Besitz jenes Papiers, das Migranten zumindest formal zu deutschen Staatsbürgern macht: »Familie, das nix mehr Türken, sondern Deutschen!« Der inneren Zerrissenheit Memets tut dies jedoch keinen Abbruch. Er ist hin- und hergerissen zwischen der Rolle des deutschen Mustermannes und des traditionellen türkischen Vaters. Einerseits wird er vom Eifer befallen, ein besserer »Deutscher« zu sein als seine deutschen Bekannten türkischer Abstammung, andererseits ist er mental und emotional noch zu sehr »Türke«, als dass ihm dies gelingen könnte.⁷⁵ In einer bezeichnenden Episode plant er die Anschaffung einer Eigentumswohnung und versucht das nötige Geld dadurch zu beschaffen, dass er die Hand seiner Tochter einem reichen, alten Türken verspricht.

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

Beim dritten Teil fällt bereits die deutsche Schreibung des Titels auf: »Mehmet Dasch Deutsch-Danisch«.⁷⁶ Anscheinend hat sich Memet nun in Deutschland eingefunden; selbst die leidige Leitkulturdebatte vermag es nicht mehr, ihn zu irritieren: In seinem

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

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

76 *Danış* bedeutet »Beratung«. In den 1960er Jahren wurde die Betreuung der christlichen Gastarbeiter von den Kirchen übernommen, die der Türken (als Muslime) fand jedoch im Rahmen der Arbeiterwohlfahrt statt, wo die Organisation *Türk Danış* ins Leben gerufen wurde, welche größtenteils aus Türken bestand, die schon besser Deutsch sprachen. Neuankömmlinge konnten sich dorthin mit Fragen und Problemen wenden. In jeder Stadt gab es ein Büro, wo man sich beraten lassen konnte. -Ich danke Yüksel Pazarkaya für diese hilfreichen Erläuterungen.

türkischen Café gehe es ebenso wenig um solche Fragen wie an seinem Arbeitsplatz in der Fabrik. Daher habe er weder mit Leitkultur noch mit Kultur selbst Probleme. Ganz anders reagiert sein Sohn Remzi, der verunsichert in die Türkei reist, um dort nach seinen kulturellen Wurzeln zu graben. Memet dagegen fühlt sich so wohl und versiert in deutschen Angelegenheiten, dass er ein Büro eröffnet, um seine (ehemaligen) Landsleute ehrenamtlich zu beraten. In einer ironischen Verkehrung der Situation im ersten Teil ist Memet zu einem Meister der deutschen Bürokratie geworden. Zuletzt legen er und seine Frau Fikriye sogar die zur Einbürgerung benötigte Deutschprüfung an Stelle eines Klientenehepaares ab. »Ein Umgang mit kultureller Differenz, ein Pendeln zwischen Kulturen, wie er sich souveräner und launiger kaum vorstellen lässt«, so eine Beurteilung der deutschen Presse (Linsenmann, »Hälfte«). Gerade dieses Stück steht meines Erachtens thematisch in großer Nähe zum Migrant-Kabarett etwa eines Şinasi Dikmens.

Wie aus diesen Angaben ersichtlich wird, betrachten es die Mitglieder des *Theater Ulüm* als ihre Aufgabe, Stücke für ihre Landsleute zu inszenieren, die thematisch wie sprachlich für sie maßgeschneidert sind. Eine besondere Zielgruppe stellen hier türkische Jugendliche dar, denen die Kultur ihrer Eltern nähergebracht werden soll. Es geht darum, »ein Stück Kulturarbeit mit gesellschaftlicher Relevanz« zu leisten (Linsenmann, »Und wie weit«). Das Publikum bestehe, erklärt Durdu, für gewöhnlich zu 90 Prozent aus Zuschauern türkischer Herkunft, doch seien stets auch Deutsche vertreten. Diese würden von der Neugier angelockt herauszufinden, was für ein Theater die Türken zustande brächten:

In der Regel sind sie sehr überrascht, dass es so professionell auf der Bühne zugeht. Und dass das Publikum derart lacht. Das sind sie nicht gewöhnt, denn in Deutschland gibt es ja nach Thomas Bernhard kaum mehr Theatermacher, die gute Komödien schreiben. Und die deutschen Zuschauer denken sich dann zum ersten Mal im Leben: Warum ist das jetzt nicht in deutscher Sprache? Ich würde auch gern so lachen! (Persönliches Interview 2003)

Die Stücke sind hauptsächlich in türkischer Sprache gehalten, doch gibt es stets auch Passagen in »herrlichem zweisprachigem Kauderwelsch« (Linsenmann, »Hälfte«). Teil 1 und 3 enden zudem in langen, komplett deutschen Szenen. Detaillierte deutsche Programmhefte ermöglichen ein Grundverständnis der Szenen, doch zuletzt bleibt es beim erstaunten und zugleich faszinierten Blick von außen: »Aber die Pointen müssen gut gewesen sein, wie die vielen begeisterten Lacher [...] zeigten«, so der Kommentar in einem lokalen Blatt (»Humorvolle Auseinandersetzungen«). Erstaunen erregen dabei nicht nur die Reaktionen des türkischen Publikums, sondern mitunter auch dessen Zusammensetzung: »Etwas, das es bei uns kaum noch gibt, gehört hier zum Alltag: ein Familienausflug ins Theater, bei dem jede Generation vertreten ist.« (Hofmann)

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

»Steht Ulüm vor dem baldigen Ende?« konnte man dort beispielsweise am 14. Juli lesen; am 12. September hieß es: »Trotz Finanzmisere ein neues Stück«; und am 22. Dezember folgte: »Theater Ulüm kämpft weiter um die Existenz«. ⁷⁷ Die finanzielle Schieflage des Theaters beschränkt sich zwar nicht auf diesen Zeitraum, doch brachte das Jahr 2001 einen besonderen Tiefpunkt, da das Arbeitsamt die Förderung dreier ABM-Verträge kündigte und die Stadt Ulm den Antrag des Theaters auf institutionelle Förderung ablehnte. Dabei hatte sich *Ulüm* inzwischen nicht nur einen Namen als ausgezeichnete Theaterbühne gemacht, sondern die Stadt hatte zuvor noch dazu ausdrücklich in ihren kulturpolitischen Richtlinien die Förderung interkultureller Projekte beschlossen. Dennoch ließ sich im Kulturausschuss keine Mehrheit finden, die das Theater unterstützen wollte. In der Folge entstand unter dem Namen »Ulm braucht Ulüm« ein Förderverein, der einerseits (mit mäßigem Erfolg) um Spenden für das Theater bat und andererseits (mit mehr Erfolg) das Thema der institutionellen Förderung ins Blickfeld der Öffentlichkeit rücken wollte (vgl. Linsenmann, »Ulm braucht Ulüm«). Die Lage hat sich bislang nicht drastisch geändert; trotzdem hofft Durdu für die Zukunft auf kontinuierlichere Subventionen. Dies würde es dem *Theater Ulüm* erlauben, die Anzahl der Aufführungen auf etwa siebzig zu reduzieren und zu einem Repertoire-Theater zu werden, das neben Komödien auch ernsthafte Stücke, darunter auch türkische Literatur in deutscher Übersetzung, zur Aufführung bringen könnte (vgl. persönliches Interview 2003). Wie Durdu Zielsetzung andeutet, ist also auch das *Theater Ulüm* daran interessiert, zukünftig mehr für ein gemischtes Publikum zu spielen, und begreift sich somit durchaus auch als Teil einer erweiterten deutschen Theaterszene.

3.5.4 Theater das bewegt

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

Von Fistiks eigenen Texten und Produktionen – und davon gibt es mittlerweile bereits über 15 an der Zahl – ist im Kontext dieser Arbeit besonders »Karagöz auf Traumreise« (1984) von Interesse. Fistik inszenierte dieses selbst verfasste Kinderstück erstmals 1987 und legte es ab 2002 unter dem Titel »Hacivat und Karagöz – Zwei Fremde in der Fremde« erneut auf. Daneben wären noch »Gilgamesch und Engidu« zu nennen, welches er 1985 als Gastregisseur an den *Städtischen Bühnen* in Dortmund realisierte, sowie »Aladin und die Wunderlampe« aus dem Jahr 1990, beide ebenfalls aus Fistiks eigener Feder.

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

Das Karagöz-Stück erzählt vom Schicksal zweier Abenteurer, die vom Hunger getrieben ihre türkische Heimat verlassen und mittellos in Deutschland ankommen. Auf der Suche nach Arbeit macht Hacivat ein Inserat ausfindig, in dem ein Clown gesucht wird. Da Karagöz sich weigert, in die Rolle des Spaßmachers zu schlüpfen, sieht sich der zur Schermut neigende Hacivat gezwungen, dies selbst zu übernehmen, obgleich er hinter der lachenden Maske bittere Tränen weint. Eine Pantomimin, die Karagöz im Traum erscheint, erlöst Hacivat schließlich von der ungeliebten Aufgabe und lehrt die zwei Freunde, wie wichtig es im Leben ist, die eigenen Ziele zu verwirklichen.

Das Stück verbindet Elemente des türkischen Schattenspiels, des Sprechtheaters, der Pantomime und der Clownerie. »Durch diese verschiedenen Kunstformen wollen wir eine neue Form des Kindertheaters entwickeln«, erklärte Fistik, der neben der Regie auch die Rolle des Karagöz übernahm, in einem Interview gegen Ende der 1980er Jahre (zit. in Springer). Nahtlos greifen auf der Bühne die verschiedenen Theaterformen ineinander: Sobald sich die Charaktere zum Schlafen niederlegen, erscheinen auf einer Leinwand im Hintergrund die transparent-farbigen Schattenfiguren des traditionellen Karagöz-Spiels; oder die Pantomimin entsteigt ihrer Kiste und entführt die Darsteller und das Publikum in eine Welt jenseits der Sprache. Für Komik sorgen nach Manier des Schattenspiels vor allem sprachliche Missverständnisse zwischen den beiden Protagonisten, wobei in der Originalbesetzung eine zusätzliche Spannung dadurch entstand, dass Hacivat (wie in Özdamars Karagöz-Stück) von einem Deutschen gespielt wurde. »Karagöz«, so eine Kritikerin, »rutscht ganz schön oft aus auf dem doppelten Boden der deutschen Sprache.« (Worringen) Die Sprachspiele haben unter anderem die Funktion, die Kinder dafür zu sensibilisieren, wie missverständlich ihre Muttersprache für Fremde sein kann. Trotz aller Situationskomik wird dem Lachen um jeden Preis dabei eine klare Absage erteilt; dies zieht sich schon im Motiv des traurigen Clowns durch die Handlung. Darüber hinaus besitzt das Stück auch eine sozialkritische Dimension, indem es sich thematisch mit den Schwierigkeiten von Ausländern bei der Arbeits- und Wohnungssuche in Deutschland auseinandersetzt.

Fistik, seit 1970 in der BRD ansässig, hat im Verlauf seiner Karriere als Clown und Mime vor allem Kinderstücke auf die Bühne gebracht. Vorwiegend leistet er jedoch kulturpädagogische Arbeit in Form von Workshops und Seminaren. Im Rahmen dieser Tätigkeit hat er über die Jahre eine Reihe von Projekten ins Leben gerufen: »Kunst als Kommunikation« war bereits das Motto seines *atelier-Theaters*, welches er 1981 in Köln gründete; seit 1982 leitet Fistik darüber hinaus auch eine Sommerakademie in der Türkei; und 1997 zog er schließlich in die Eifel und eröffnete dort das *Mimen & Clown-Zentrum Wellemschhof*, wo er seither auch eine Bühne unterhält, auf der monatliche Pantomime-Abende stattfinden.⁷⁸

3.6 Theater als Schauplatz der Kulturen

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

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

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

In diesem Zusammenhang ist die Frage angebracht, ob türkisches »Migranten-Theater« in Deutschland (wenn dieser Begriff heute überhaupt noch Aussagekraft besitzt) tatsächlich ständig aktuelle, sozialkritische, auf die Lebensrealität der BRD bezogene Stücke in deutscher Sprache inszenieren muss. Meines Erachtens sollte es auch 40 Jahre nach den ersten Theaterprojekten türkischer Migranten noch einen Platz geben für die Präsentation der in der Türkei beheimateten Theatertraditionen, und dies durchaus auch in türkischer Sprache. Die Frage des Publikums ist hier insofern wichtig, als ohne türkischsprachige Zuschauer natürlich auch türkischsprachige Stücke sinnlos wären. Andererseits kann das Theater hier seinen Teil dazu beitragen, dass sowohl kulturelle wie auch sprachliche Traditionen auch weiterhin gepflegt werden. Freilich darf dieser Aspekt nicht künstlerische Belange in den Hintergrund drängen, wie dies in der Vergangenheit in einzelnen Fällen geschah. Dann können sich, wie viele der beschriebenen Projekte bezeugen, die unterschiedlichen kulturellen Kontexte und Tradition gegenseitig befruchten und zur Vielfalt des Theaterangebots in der BRD beisteuern.

Damit dies in einem breiteren Rahmen als bisher geschehen kann, ist auch die deutsche Seite angehalten, ihren Teil zu einer international und multikulturell orientierten Theaterszene beizutragen. Während das türkische Theater in Deutschland nämlich gerade im vergangenen Jahrzehnt große Anstrengungen unternommen hat, sich inhaltlich wie konzeptuell sowohl dem deutschen als auch einem weiteren internationalen Kontext zu öffnen, sind auf Seite der deutschen Bühnen nach wie vor nur Einzelfälle von Kooperationsbereitschaft zu verzeichnen. Yüksel Pazarkaya stellt in diesem Zusammenhang fest: »Man wirft den Türken Gettoisierung vor, aber die deutsche Seite hat sich selbst den Türken auch nie geöffnet, das heißt ihre Institutionen und ihre Infrastruktur.« (Persönliches Interview 2003) Diese Aussage lässt sich gerade an Pazarkayas eigener Person gut verdeutlichen: Obwohl dieser international anerkannte Dramatiker, dessen Stücke von türkischen Staatstheatern inszeniert und auf Tournee sogar bis nach Deutschland gebracht werden, bereits seit über 45 Jahren in der BRD heimisch ist, wurde er nie von einem deutschen Theater eingeladen, ein Stück für eine Inszenierung beizutragen. Und das gilt für die meisten anderen türkischstämmigen Künstler ebenso, mit Ausnahme höchstens von Renan Demirkan, Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoğlu: Demirkan trat 1981 mit ihrem eigenen Programm »...aber es kamen Menschen« am *Schauspielhaus Nürnberg* und zwei Jahre darauf mit »Worte, Geschichten und Lieder« am *Schauspielhaus Dortmund* auf. Özdamar erhielt, wie dargestellt, 1986 am *Schauspielhaus Frankfurt* die einmalige Mög-

lichkeit, ihr Stück »Karagöz in Alamania« zu inszenieren; und im Jahr 2002 entstand auf Einladung des *Freien Theaterhauses Frankfurt* das Kinderstück »Noah«, welches bald darauf auch zur Aufführung kam. Zaimoğlu schließlich war 1999 am *Nationaltheater Mannheim* und 2002 am *Schauspielhaus Frankfurt* als Hausdramaturg angestellt. Diese Künstler stellen jedoch Ausnahmefälle dar; zudem haben sie auch nur wenig mit der türkischen Theaterszene in Deutschland zu schaffen.

Die »institutionelle Beständigkeit« des türkischen Theaters in Deutschland, die Aras Ören schon 1981 beschwor (»Auf der Suche«, S. 313), ist zwar inzwischen bis zu einem gewissen Grad eingetreten, doch fristen die wenigen türkischen »Theaterinstitutionen«, denen es bisher gelang, sich zu etablieren, nach wie vor ein Schattendasein außerhalb der deutschen Szene. Neben dem frappanten Mangel an kontinuierlichen Förderungen ist also als zweites entscheidendes Hindernis auf dem Weg zu einer tatsächlichen Institutionalisierung des türkisch-deutschen Theaters dessen fehlende Integration in die deutsche Theaterlandschaft zu nennen. Unglücklicherweise hat Peter Steins Schaubühnen-Projekt in den vergangenen zwei Jahrzehnten keine Nachfolger gefunden. Obwohl ihr neue Anregungen gewiss nicht schlecht täten, präsentiert die deutsche Theaterszene sich nach wie vor als geschlossene Gesellschaft. Als einzige Ausnahme ist hier das *Theater an der Ruhr* zu nennen, welches eine deutlich internationale und multikulturelle Ausrichtung besitzt.

3.6.1 Theater an der Ruhr

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

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

dem Kritikerpreis für Theater vom Verband der deutschen Kritiker und 1996 mit dem Bundesverdienstorden.⁷⁹

Von Beginn an war das Theater dem Gedanken der Förderung kultureller Identitäten und der internationalen Kooperation verpflichtet. Aus dieser Arbeit entwickelte sich nach und nach der Plan, das *Theater an der Ruhr* in »eine transnational, mehrsprachige Theaterinstitution« zu überführen. Im Jahr 2000 hatte es weltweit bereits in 25 Ländern und rund 160 Städten gastiert und über 50 Produktionen zur Aufführung gebracht. Drei besondere Schwerpunkte der internationalen Kooperation sind über die Jahre auszumachen: mit der Türkei (ab 1987, vor allem bis 1995), dem Roma-Theater *Pralipe* (von 1991 bis 2002) und dem Iran (ab 1997) im Rahmen des »Seidenstraßenprojekts«, in dem das Theater Produktionen entlang der alten Handelsroute auf Reise bringt.

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

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

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

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

orientalischen Kultur entgegenwirken« (Morgenrath S. 85). Daneben ging es Ciulli nach eigener Aussage aber auch darum, durch das Projekt das Theater in der Türkei selbst zu stärken, was eine längerfristige Beschäftigung türkischer Schauspieler in Mühlheim von vornherein ausschloss: »Ich versuche durch die Zusammenarbeit denjenigen Leuten, die etwas wollen, Kraft zu geben, in ihrem eigenen Land den richtigen Weg zu gehen. Eine Politik, die die Leute aus ihrem Land herausholt, weil es hier bessere Möglichkeiten zu arbeiten gibt, finde ich eine falsche Kulturpolitik.« (Ciulli S. 10)

Im März 1987 reiste das *Theater an der Ruhr* mit Unterstützung des Goethe-Instituts erstmals nach Istanbul und Ankara und brachte dort »Dantons Tod« von Georg Büchner sowie Woody Allens »Gott« zur Aufführung. Im Gegenzug begann bald darauf eine Serie jährlicher Gastspiele des Türkischen Staatstheaters in Deutschland. Dank Ciullis Engagement kam es 1989 zur ersten offiziellen deutschen Einladung an ein türkisches Ensemble nach dem Zweiten Weltkrieg – ein Ereignis, das die türkisch-deutsche Kulturzeitschrift *Dergi* mit der Herausgabe einer Sondernummer würdigte. Vom 7. bis zum 16. März fanden in Mülheim, Duisburg, Köln, Wuppertal, Dortmund und Berlin insgesamt acht Aufführungen statt. Finanzielle Unterstützung gewährten das Kultusministerium Nordrhein-Westfalens, der Kultursenat Berlin und eine Reihe privater Organisationen (vgl. *Dergi* S. 12). Das Stück, das der Regisseur Raik Alınçık zu diesem Anlass auswählte, war Pazarkayas »Mediha«, eine Übertragung des antiken Medea-Mythos auf die Situation der türkischen Gastarbeiter in der BRD, das bis zu diesem Zeitpunkt in Ankara bereits über 50 erfolgreiche Aufführungen erlebt hatte (vgl. Alınçık S. 5).

Für Pazarkaya bedeutete die *Mediha*-Produktion die Rückkehr als Dramatiker nach einer fast 20-jährigen Pause.⁸⁰ In der Türkei war von ihm bis dahin lediglich 1969 »Alaban Tanrısı« (Der Gott von Alaban) aufgeführt worden, und zwar von der Theatergruppe der Technischen Universität Istanbul, also keiner staatlichen Bühne. Als Pazarkaya 1988 das Manuskript seines Stückes am Staatstheater Ankara einreichte, machte man ihm, dem Neuankömmling, daher wenig Hoffnungen. Dann aber bekam Alınçık, damals Generalintendant des türkischen Staatstheaters, das Stück in die Hände und war so begeistert davon, dass er es sofort ins Programm nahm und die neue *Bühne Şinasi* in Ankara damit eröffnete (vgl. ebd. S. 5). Abgesehen von seiner Publikumswirksamkeit eignete sich das Stück auch thematisch für das Tour-Vorhaben. Alınçık betont den Bezug des Stückes zur Situation von Türken in der Türkei wie auch in der BRD:

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

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

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

schichtigkeit des modernen türkischen Theaters stimmig wiedergibt. Ciulli beschreibt dies folgendermaßen:

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

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

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

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

Auf offizielle Einladung der türkischen Regierung leitete Ciulli im Sommer 1993 ein dreiwöchiges Theaterseminar in Istanbul. Mit prominenten türkischen Regisseuren und Schauspielern diskutierte er hier künstlerische Fragen, welche die inhaltliche und strukturelle Erneuerung des Türkischen Staatstheaters zum Ziel hatten. Für seine Verdienste um das türkische Theater wurde Ciulli darauf 1994 vom Kultusminister der Türkei sogar zum ehrenamtlichen künstlerischen Berater des Türkischen Staatstheaters ernannt. Daneben regte das Seminar auch die Zusammenarbeit weiter an und ermutigte zu Bühnennexperimenten. Daraus resultierte im Februar 1994 die erste Koproduktion zwischen einem deutschen Theater und dem Türkischen Staatstheater: Unter Regie von Müge Gürman fand in Mühlheim mit türkischen Schauspielern die Premiere von »Bernarda Alba Haus« statt, einer verfremdeten Inszenierung von Federico García Lorcas »Frauenkomödie in spanischen Dörfern«. Ein spanisches Stück in türkischer Sprache an deutschen Bühnen – dieses bewusst multinational ausgerichtete Projekt sollte sowohl »Vorurteile wie das über die Rückständigkeit der Türkei abbauen« als auch »über den Horizont der Migrantenproblematik hinausschauen« helfen (Morgenrath S. 84).

Den Höhepunkt und vorläufigen Abschluss des außergewöhnlichen Austauschs zwischen dem *Theater an der Ruhr* und dem Türkischen Staatstheater markierte ab September 1995 Ciullis Inszenierung von Brechts »Im Dickicht der Städte« (1923/1927). Diese Produktion gastierte mit großem Erfolg an Bühnen in Deutschland, den Niederlanden, Schweden und Italien und 1999 im Rahmen des Seidenstraßenprojektes auch in der Türkei. Brechts frühe Parabel, ein Gleichnis Beckett'scher Ausweglosigkeit über die völlige Entfremdung zwischen den Menschen, geht der Frage nach, ob im Kontext der Moderne eine vitale Existenz überhaupt noch möglich sei. Ciulli projizierte diese ursprünglich im Chicago des Jahres 1912 angesiedelte Geschichte über den Kampf zweier Männer und den Untergang einer Familie aufs Zusammenleben zwischen Türken und Deutschen. Getragen von einem stark körperbetonten Spiel entfalteten sich vor einem tief-schwarzen, mit Großstadtmüll und Kraftsportgeräten ausgestatteten Raum Endzeitvisionen über Unmoral und den unaufhaltsamen Verfall der Menschheit. Ein zentraler Aspekt dieses Theaterexperiments lag in seiner sprachlichen Realisation: Mit türkischen und deutschen Schauspielern besetzt, fand die Inszenierung zweisprachig statt, wobei das Problem der Übersetzung mit Hilfe eines »Halsband-Sklaven« szenisch gelöst wurde. Ein Rezensent im *Westfälischen Anzeiger* bemerkte hierzu: »Die Zweisprachigkeit ist mehr als eine Attitüde, nämlich der Ausdruck tiefer Entfremdung zwischen den agierenden Personen. Die Dialekte, Jargons, Sprachen stoßen aufeinander wie Schollen im Eismeer.« Ciulli instrumentalisierte demnach Zweisprachigkeit zum einen als Ausdruck fundamentaler Entfremdung; zum anderen verwies die Darstellung von Kommunikations-schwierigkeiten auch auf konkrete Probleme der modernen multikulturellen Gesellschaft.

Im Anschluss an diese Inszenierung verlagerte Ciulli den Schwerpunkt seiner Arbeit auf die Realisation neuer Projekte mit Theatern anderer Nationen. Zu Gastspielen türkischer Theaterbühnen in der BRD kommt es jedoch auch weiterhin – allerdings im Kontext eines ganz anderen Projektes, nämlich dem des *Diyalog TheaterFestes*. Dieses Festival ohne kommerziellen Charakter, das jeden Spätherbst mehrere Wochen lang unter internationaler Beteiligung in Berlin ausgetragen wird und in Kreuzberg inzwischen zur Institution geworden ist, steht am Ende meiner türkisch-deutschen Theatergeschichte,

da es meines Erachtens das Potential und die künstlerische Vision besitzt, richtungsweisend für deutsches Migranten-Theater im neuen Millennium zu sein. Zugleich soll hier aber auch ein kontrastiver Bogen zum *Tiyatrom* vor dem Hintergrund der Fördermisere des türkisch-deutschen Theaters geschlagen werden.

3.6.2 Diyalog TheaterFest

Wie bereits früher in diesem Kapitel erwähnt, geht das *Diyalog TheaterFest* auf das im Jahr 1983 gegründete *Berlin Aile Tiyatrosu* zurück, das unter dem Namen *Türkisches Kulturensemble* ab 1995 jährliche Theaterfestivals zu veranstalten begann. Zunächst geschah dies hauptsächlich unter Beteiligung türkischer Ensembles, doch besonders in den letzten Jahren hat sich das *Diyalog TheaterFest* zunehmend zu einem internationalen Migranten-Festival entwickelt. Wie am Namen ersichtlich, will dieses Festival »ein Ort vielfältiger Kommunikation für alle Theater- und Kulturinteressierte« sein (offizielle Webseite). Zum einen soll so ein Podium für lokale Berliner Künstler geschaffen, zum anderen aber auch überregionale und internationale Kontakte ermöglicht werden. Es ist eines der Zentralanliegen des Veranstalters Mürtüz Yolcu, verschiedene Kulturen durch die Kunst zusammenzubringen und Klischees über »die Anderen« abzubauen. Um dies zu erreichen und dabei ein möglichst breites Publikum anzusprechen, setzt Yolcu (dessen Name passend »der Reisende« bedeutet) auf ein abgerundetes, anspruchsvolles Programm, das sich etwa zur Hälfte aus teilweise unbekannten lokalen Gruppen und Projekten und zur Hälfte aus zum Teil äußerst renommierten nationalen und internationalen Künstlern und Ensembles zusammensetzt (ebd.).

Diese offene Ausrichtung setzt das *Diyalog TheaterFest* von eher »geschlossenen« Einrichtungen wie dem *Tiyatrom* ab. Yolcu erklärt die grundlegenden Unterschiede zwischen diesen beiden in Kreuzberg beheimateten Projekten: »Wir haben ein völlig anderes Konzept als das *Tiyatrom*. Wir sagen von vornherein, wir sind Berliner, vergessen aber dabei nicht, dass wir aus der Türkei stammen. Wir machen aktuelle Theaterstücke, öffnen uns mehr nach außen, gehen davon aus, dass wir mit anderen Kulturen besser zusammenarbeiten können.« (Persönliches Interview 2002) Zwar war Yolcu ebenso wie viele andere Berliner Theaterbetreibende türkischer Herkunft in der Vergangenheit zeitweilig mit dem *Tiyatrom* assoziiert, doch inzwischen steht er dem Theater kritisch gegenüber. Er habe gemerkt, dass dessen Konzept »schon veraltet« und »nicht mehr zu Berlin [gehörig]« sei. Dabei richtet sich seine Kritik insbesondere gegen den hohen Stellenwert, den das *Tiyatrom* weiterhin dem Aspekt der Sprach- und Kulturpflege beimisst, und entgegnet darauf: »Theater hat nicht die Funktion einer Schule, denn das ist ja keine Sprachschule.« (Ebd.)

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

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

Da der Auftritt des Türkischen Staatstheaters von Erfolg gekrönt war und es auch im Jahr 2003 zu einer Fortsetzung der Zusammenarbeit kam, darf man zuversichtlich sein, dass sich hier die ersten Schritte hin zur Öffnung einer deutschen Bühne vollzogen haben. Nach Yolcu ist zudem ein zunehmendes Interesse seitens der deutschen Öffentlichkeit zu verzeichnen: »[I]nzwischen ist es auch so, dass sich die Deutschen nicht mehr nur für die türkische Küche, für Döner interessieren, sondern auch mal schauen möchten, ob die Türken und andere Ausländer eine eigene Kultur haben.« (Ebd.) Die Deutschen würden 30 Prozent der Zuschauer des *Diyalog Festivals* stellen, wobei gerade der Standort Kreuzberg zu dieser hohen Beteiligung beitrage.

Gehör finden im Rahmen des Festivals, wie gesagt, nicht nur renommierte Gruppen und Einzelkünstler, sondern auch Gruppen, »die entweder keinen Platz zum Spielen gefunden haben oder finanzielle Schwierigkeiten haben«, oder Ensembles, »die zwar qualitativ sehr gute Arbeit leisten, das aber nicht so gut zum Ausdruck bringen konnten und daher nicht vom Kultursenat gefördert wurden« (ebd.). Wie vielseitig die Beteiligung am *Diyalog TheaterFest* ist, verdeutlicht ein Blick auf Programmhefte der vergangenen Jahre: Das Spektrum der Veranstaltungen reicht vom Sprechtheater in unterschiedlichen Sprachen, darunter auch Jugend- und Kinderstücke, über Tanztheater und Lesungen bis hin zu Konzerten mit traditioneller und zeitgenössischer Musik.⁸¹

Im Jahr 2001 umfasste das Programmangebot unter anderem das *Şehir Tiyatroları* aus Istanbul mit einem musikalischen Jugendstück mit 46 Mitwirkenden, das *Ankara Sanat Tiyatrosu* mit der Inszenierung eines Dario Fo-Stückes, japanische Stand-Up-Comedy, Şükriye Dönmez' Adaption von Feridun Zaimoğlu's *Koppstoff* und *Kanakşprak*, eine mehrsprachige Bearbeitung des Antigone-Stückes, traditionelles türkisches Schattentheater, dazu Tanzveranstaltungen, Konzerte und Lesungen. Die Besucherzahl lag pro Veranstaltung im Durchschnitt bei ansehnlichen 170 Zuschauern. Im Folgejahr gastierte, wie erwähnt, die Istanbuler Staatsbühne am *Hebbel-Theater*; weitere Gasttruppen kamen aus Tokio, Amsterdam, Hamburg, Essen und Wuppertal. Zur Aufführung gebracht wurden unter anderem eine deutsch-spanische Revue, Meray Ülgen's Wolf-Stück, ein Jugendstück unter Yekta Armans Regie, ein türkisch-griechischer Musikabend, japanische Pantomime, die Premiere eines lokalen Hip-Hop-Theaterstücks und ein Auftritt der internationalen Amsterdamer Gruppe *Dogtroep*, dazu Konzerte, Lesungen und Dokumentarfilme.

Während das *Diyalog TheaterFest* damit einerseits ein im deutschen Raum einzigartiges, zukunftsweisendes Projekt darstellt, ist es andererseits jedoch auch symptomatisch für die anhaltende Fördermisere im Bereich des Migranten-Theaters. Zwar erhält

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

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

Die Fördermisere des türkischen Theaters in Deutschland fand im Lauf dieses Kapitels oft genug Erwähnung. Daher sei hier abschließend exemplarisch für andere Bundesländer ein Blick auf die Förderrichtlinien der Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur geworfen und in Bezug vor allem zum *Diyalog TheaterFest* und dem *Tiyatrom* gesetzt.

3.7 Resümee: Die Berliner Fördermisere

Gemäß einer Eigendarstellung fördert der Berliner Senat seit 1979 kulturelle Aktivitäten von »Mitbürgern ausländischer Herkunft«. ⁸² Bis 1989 kamen im Wesentlichen Vertreter der früheren Anwerbeländer mit einem Schwerpunkt auf türkischen Kulturaktivitäten in den Genuss dieser Förderungsmaßnahmen. Damit ein Beitrag geleistet werden, (a) kulturelle Traditionen der Heimatländer zu pflegen, (b) die kulturelle Identität der Einwanderer zu erhalten und (c) zugleich deren Isolation im fremden Land abzubauen. Nach der Wiedervereinigung reagierte der Senat auf die veränderten Bedingungen und beschloss 1992 Richtlinien zur Vergabe von Zuschüssen, die den Prozess besser strukturieren und Förderziele klarer definieren sollten. Unter dem Programm »Kulturelle Aktivitäten von Bürgern und Bürgerinnen ausländischer Herkunft« werden seither Projekte gefördert, die (a) zum »friedlichen und verständnisvollen Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Nationalitäten in Berlin« beitragen, (b) die »kulturelle Identität der ausländischen Nationalitäten« fördern und (c) dem »Gedanken der Toleranz und Pluralität« verpflichtet sind. Dabei sollen vor allem Stoffe, Themen und künstlerische Ausdrucksformen Unterstützung erhalten, »die in der dominanten Kultur nicht oder nur unzureichend aufgegriffen werden« und sich über die Bewahrung der eigenen kulturellen Traditionen hinaus auch »mit den verschiedenen Strömungen der Gegenwartskultur« befassen. Gefördert werden nur Projekte, die in Berlin öffentlich präsentiert werden. Grund-

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

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

Wie mir Inge Hildebrandt, ihres Zeichens »Sachbereiterin von Projektförderungen im Bereich der Kulturaktivitäten von Bürgerinnen/Bürgern ausländischer Herkunft« der Berliner Senatsverwaltung, in einem persönlichen Gespräch mitteilte, stellt die Unterstützung des *Tiyatroms*, des einzigen kontinuierlich geförderten Migranten-Theaters Deutschlands, hier einen Schwerpunkt dar und nimmt gleichzeitig auch eine Sonderstellung ein. Es handle sich dabei um eine institutionelle Förderung, basierend auf einer politischen Entscheidung aus den frühen 1980er Jahren. Damals wäre auf Antrag entschieden worden, dass die türkische Gemeinde eine eigene Theaterspielstätte erhalten sollte. Verwirklicht werden konnte dieses Projekt, da dem Kultursenat damals größere Finanzmittel zur Verfügung gestanden hätten. Die Bedeutung des *Tiyatroms* liegt Hildebrandts Einschätzung nach heute vor allem im Bereich der Jugendarbeit. Zugleich räumte sie aber ein, dass es altes Theater mache und sich hier in Zukunft einiges ändern müsse. Doch bemerke sie durchaus Tendenzen des Theaters, sich zu öffnen und mit anderen Gruppen zu kooperieren. Sie zeigte sich zuversichtlich, dass diese Entwicklung bald forciert würde; im Augenblick läge allerdings noch einiges im Argen. Hildebrandt verwies hier auf die gereizte Atmosphäre innerhalb der türkischen Künstlergemeinde, die sich übermäßig von Animositäten treiben ließe. Ein interner Dialog sei daher so gut wie unmöglich geworden, Versuche endeten für gewöhnlich im Eklat. In diesem Kontext wies sie die Kritik verschiedener türkisch-deutscher Künstler zurück, dass der Kultursenat Förderungen einseitig vergebe und die Unterstützung des *Tiyatrom* zudem eine Art Alibifunktion besäße, die es dem Senat gestatte, andere türkische Projekte zu vernachlässigen. Diese Kritiken gingen, so Hildebrandt, von falschen Voraussetzungen aus, da die Mittel zur Förderung des *Tiyatroms* an dieses spezifische Projekt gebunden seien: Fiele diese Förderung weg, würden die Gelder ersatzlos gestrichen und stünden nicht etwa anderen Projekten zur Verfügung.

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

Insgesamt reflektieren die veränderten Förderungsrichtlinien von 1992 meines Erachtens eine durchaus erfreuliche Entwicklung in der öffentlichen Einschätzung von Migrantenkünstlern. Diese werden, wenigstens theoretisch, nicht länger unter dem Gesichtspunkt der kulturellen Isolation betrachtet, sondern im Kontext einer neuen Vielfalt verstanden, zu der sie mit ihren Kunstprodukten beitragen können. Am Beispiel des *Diyalog TheaterFestes* wird jedoch deutlich, wie eine grundsätzlich begrüßte Öffnung von Migrantenprojekten trotzdem bürokratische Probleme bezüglich der institutionellen Förderung hervorrufen kann. Gerade im Hinblick auf solch vielversprechende Projekte wären die deutschen Behörden aufgerufen, etwas mehr Flexibilität zu beweisen: Mit einer »Schattenzone« könnte ein weitaus kreativerer Umgang gepflegt werden, als dies bislang

der Fall war. Und ebenso legt die vage Argumentation bezüglich der gebundenen Förderung des *Tiyatroms* den Schluss nahe, dass trotz allem zur Schau gestellten guten Willen eine wirkliche Modernisierung der Förderrichtlinien weiterhin nicht erfolgt ist. So ist es nicht verwunderlich, wenn auch Sappelt noch im Jahr 2000 auf die Notwendigkeit hinweist, »die existierenden staatlichen Subventionsprogramme für alle Theatergruppen neu zu überdenken«. Die Gruppen, so Sappelt,

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

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

Diese Betrachtung der deutschen Fördermisere migrantischer Kunst schließt den Kreis, den ich am Anfang dieses Kapitels mit Pazarkayas Replik auf Stenzaly begann. Die Spannung zwischen Isolation und Integration lässt sich nicht auflösen, sondern nur von verschiedenen Seiten beleuchten. Beide erweisen sich letztlich als zwei Blickwinkel auf den gleichen Zustand. Zum einen lässt sich, wie ich in vor allem in Kapitel 2 darstellte, gerade im Bereich des modernen Theaters kein strikter Gegensatz von türkischen und deutschen Theaterformen aufrechterhalten, was jede Diskussion eines Rückzugs zu der einen, beziehungsweise einer Annäherung an die andere Kultur von vornherein kompliziert. Und zum anderen ist es ohnehin nicht möglich, die türkisch-deutsche Theaterszene homogenisierend zu beschreiben; dazu ist sie in sich selbst zu gespalten und divers. Mit anderen Worten: Für jeden Fall eines vermeintlichen »Rückzugs« lässt sich stets auch einer der »Annäherung« finden. Pauschalurteile sind daher weder möglich noch angebracht, vor allem wenn sie auf überholten Klischeevorstellungen basieren – sei dies in Form des traditionellen Osmanenbildes einer kulturlosen Kriegernation oder in Form des zeitgenössischen Bildes eines ebenso kulturlosen Gastarbeiters, die ich in Kapitel 1 vorstellte.

Generalisieren lässt sich also nicht, wohl aber sind bezüglich der Situation des türkisch-deutschen Theaters folgende zwei Tendenzen erkennbar: (a) Es hat sich im Lauf der Zeit dem deutschen Kulturkontext zunehmend geöffnet; eine vergleichbare Entwicklung ist auf deutscher Seite nur sehr bedingt zu verzeichnen. (b) Wegen der unzureichend erfolgten Institutionalisierung findet türkisch-deutsches Theater bis heute überwiegend in der freien Szene (Off-Szene) statt, und auch hier nur in einer Schatten- oder Randzone. Als Konsequenz sei festgehalten: Solange sich die einheimische Theaterlandschaft als geschlossene Gesellschaft präsentiert und keine weitreichende Modernisierung der Fördergrundlagen erfolgt, wird das türkisch-deutsche Theater auch weiterhin ein Dasein als »leidiger sozialer Pflgefall« (Pazarkaya) im »intellektuellen Ghetto« (Ören) fristen. Dass sich trotz widriger Umstände auch im kulturellen Abseits Erstaunliches zuwege bringen lässt, das dürften die Projekte, die ich in diesem Kapitel vorgestellt habe, deutlich gemacht haben. Es wäre allerdings an der Zeit, dass dies auch von der deutschen

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