

Anhang: Interview-Transkripte

Einleitung

Diese Interviews, die ich überwiegend zwischen November 2002 und Februar 2003 während eines Forschungsjahres in Deutschland führte, waren der faszinierendste Teil meiner Vorbereitung. Es war ein wahres Vergnügen, die Künstler und Organisatoren des türkisch-deutschen Theaters und Kabaretts kennen zu lernen und mit ihnen über ihre Projekte, Herausforderungen und Pläne zu sprechen. Fast ausnahmslos waren sie offen und großzügig, und sie hatten einiges zu berichten. Mit jedem Gespräch erschloss sich mir meine Thematik ein Stück weiter.

Dies war allerdings kein geradliniger Prozess, denn oftmals widersprachen meine Gesprächspartner einander und berichteten von Ereignissen ganz unterschiedlich. Ich begriff rasch, dass jedes Gespräch auch eine Selbstinszenierung war, dass die Akteure dabei auch ihren Platz in der Geschichte definieren oder einfordern wollten. Dabei setzten sie eigene Schwerpunkte und sparten Begebenheiten und mitunter sogar Akteure aus, wenn diese nicht in ihr persönliches Narrativ passen wollten. Und hin und wieder gab es Reibflächen und wunde Punkte, an denen sich die Gemüter entzündeten, so etwa das *Türken-Projekt* an der *Schaubühne*, das *Tiyatrom* und zum Teil auch das *Kabarett Knobi-Bonbon*. Aus manchen einstigen Freunden und Partnern waren über die Jahre Gegner geworden, und mitunter färbte dies auch ihre Erzählungen.

Ich lernte, genau hinzuhören und – in aller Vorsicht – zwischen den Zeilen zu lesen. Nach jedem Interview überprüfte ich alle Transkripte aufs Neue und suchte in Lücken und Widersprüchen nach neuen Anhaltspunkten, die ich im nächsten Gespräch dann zu verifizieren suchte. So entstand nach und nach meine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabaretts. Es war ein Balanceakt: Ich habe nach bestem Wissen und Gewissen zugehört, überprüft, ausgewählt und ergänzt. Dabei half, dass ich nach Ablauf des Forschungsjahres Deutschland wieder verlassen musste, denn erst aus der transatlantischen Distanz gelang es mir, den Überblick zu finden und meine Schwerpunkte zu setzen.

Ich präsentiere hier die für meine Studie wichtigsten Interview-Transkripte in chronologischer Reihenfolge, da ich glaube, dass so die Dynamik der türkisch-deutschen Theaterszene am deutlichsten wird. In manchen Fällen gebe ich Transkripte in leicht

gekürzter Form wieder. Folgende Interviews, auf die ich mich in meiner Studie nur peripher beziehe, sind nicht Teil dieses Anhangs:

- Inge Hildebrandt (Berlin, 20. Januar 2003)
- Renan Demirkan (Köln, 16. Februar 2003)
- Lale Konuk und Sati Arslan (Köln, 17. Februar 2003)
- Serdar Somuncu (Email-Interview, 29. April 2003)

1. »Warum sollte ich so spielen wie der Herbert?« Mürtüz Yolcu, Berlin, 18. November 2002

Mürtüz Yolcu ist Schauspieler und Organisator des Diyalog TheaterFests.

E.B.: *Wie kamst du eigentlich zum Theater, Mürtüz?*

M.Y.: Ich bin mit 17 Jahren zu meinen Eltern nach Deutschland gezogen, die damals bereits eine ganze Weile hier lebten. Sie waren zu Beginn der sechziger Jahre als Gastarbeiter nach Deutschland gekommen. Ich kam im Jahr 1978, gleich nachdem ich in der Türkei mein Abitur gemacht hatte. Hier habe ich erst einmal Deutsch gelernt, denn ich wollte studieren. Dann habe ich recht schnell Türken kennen gelernt, die mit Theater zu tun hatten. Sie hatten eine Gruppe gebildet, der ich mich anschloss. Und dann haben wir Theater gemacht!

E.B.: *Also hast du erst hier in Deutschland mit dem Theater begonnen?*

M.Y.: Ich habe in Deutschland damit begonnen, doch Theater war mir nicht unbekannt. Obwohl das damals nicht unter dem Titel »Theater« geschah, habe ich doch in meiner Jugend schon so eine Art Theater gespielt. Ich wuchs in einem kleinen Dorf auf, und da war es üblich, dass man die neuesten Situationen dramatisch darstellte. Man machte sich sozusagen über Dinge lustig, und das geschah in Form von Theater. Dass ich aber tatsächlich früher schon mit Theater zu tun hatte, das ist mir erst später klar geworden.

E.B.: *Wo fand dieses Theater statt?*

M.Y.: Das fand zum Beispiel in Kaffeehäusern statt oder auch auf offenen Plätzen. Und das ist auch heute noch so. In Anatolien gibt es Dörfer oder kleine Städte, wo man sich einfach trifft und über bestimmte Dinge lustig macht. Da sitzt zum Beispiel eine Gruppe irgendwo und plötzlich steht einer von ihnen auf und sagt: »Leute, ich führe euch jetzt etwas vor. Habt ihr schon gehört, dass der neue Beamte Soundso sich so komisch bewegt und spricht?« Und dann beginnt er, das vorzustellen.

E.B.: *Das ist also politisch-satirisch?*

M.Y.: Genau, das ist satirisch. Es gibt ja die Meddah-Tradition in der Türkei. Da geht es um Geschichtenerzählen. Das ist eine sehr schöne Tradition, die jetzt leider zunehmend verschwindet. Man erzählte sich früher immer Geschichten. Wenn man heutzutage seine Kinder ins Bett bringt, dann liest man ihnen etwas vor, damit sie einschlafen. Unsere Großeltern haben uns stattdessen immer Geschichten erzählt.

E.B.: *Und das hatte dann auch mit aktuellen Ereignissen zu tun?*

M.Y.: Ja. Auch wenn es sich um alte Geschichten und Märchen handelte, gab es immer Stellen, wo das aktualisiert wurde. So in der Art: »Heute würde diese Figur nicht Sindbad heißen, sondern Kazım.« Es gab immer Verbindungen zu aktuellen Situationen und Erlebnissen.

E.B.: *Das Gleiche gilt ja auch für das Karagöz Schattentheater.*

M.Y.: Genau. Wir sind ein Land, das immer etwas mit Theater zu tun hatte. Von daher stand ich auch stets in einem gewissen Kontakt dazu. In Deutschland habe ich dann einfach mitgemacht, und das hat sich so weiterentwickelt. Dann bin ich Anfang der achtziger Jahre zum Fernsehen gekommen, habe da eine Rolle erhalten und so führte eines zum anderen.

E.B.: *Wie kommt man denn so einfach zum Fernsehen?*

M.Y.: Wenn du ein Stück machtest, irgendwo spieltest, dann kam durchaus mal jemand vom Fernsehen vorbei. Das waren die frühen achtziger Jahre, eine Zeit, wo sie gerade erst anfingen, auch mit Ausländern Filme zu drehen. Davor gab es zwar auch Filme, in denen ausländische Künstler mitwirkten, doch erst damals ging das so richtig los. Heutzutage kann man ja in fast jedem Film Ausländer sehen. Es ist zwar noch nicht so weit wie in Amerika, aber das ist im Kommen.

E.B.: *Was waren das am Anfang für Theaterprojekte? Konnte man da bereits von türkischen Theaterorganisationen sprechen oder hat man sich einfach getroffen und für den Verlauf eines Projekts zusammengeschlossen?*

M.Y.: Es gab schon damals Leute, die bereits in der Türkei Theater gemacht hatten. Hier haben sie dann Vereine gegründet oder eben Theatergruppen.

E.B.: *Gibt es Leute von damals, die heute noch weiterwirken?*

M.Y.: Nein, die sind nicht mehr aktuell. Die Gruppen haben sich aufgelöst oder die Künstler sind in die Türkei zurückgekehrt. Das waren ja zum größten Teil die ganz frühen Gastarbeiter. Die meisten von ihnen sind heute nicht mehr da.

E.B.: *Und diese ersten Gastarbeiter haben tatsächlich nicht nur gearbeitet, sondern nebenher auch noch Zeit gefunden, sich theatralisch zu betätigen?*

M.Y.: Diese Leute hatten hier eine reguläre Beschäftigung, zum Beispiel als Dolmetscher, Vorarbeiter oder Meister in einem Betrieb, und Theater war dann eine Art Nebenbeschäftigung für sie. Heutzutage gibt es in Berlin zwar ein türkisches Theater, doch eine richtige türkische Theatergruppe mit einer Kerngruppe existiert nicht mehr. Rein inhaltlich betrachtet muss man sagen, dass zu Beginn der achtziger Jahre hauptsächlich Theaterstücke aus der Heimat gespielt wurden, die sich mit der Dorfthematik beschäftigten: zum Beispiel Mädchenentführung oder Karagöz-Geschichten. Heute ist das nicht mehr der Fall. Wir haben längst kapiert, dass wir nicht mehr zurückkehren werden. Daher kann man jetzt sagen, dass die Inhalte sich allgemein nicht mehr auf die Situation in der Türkei beziehen, sondern mehr auf Deutschland. Und das finde ich richtig so, denn wir leben ja nicht mehr in der alten Heimat. Wir sind Berliner. Ich fühle mich als Berliner. Ich bin ein Künstler, der in Berlin lebt.

E.B.: *Wie wirkt sich der türkische Hintergrund auf das Theaterspiel aus?*

M.Y.: Ich gebe dir ein Beispiel: Wir haben vor einiger Zeit »Romulus der Große« aufgeführt. Dieses Stück wurde ja von einem Europäer geschrieben. Wir spielten es auf Deutsch, inszenierten es jedoch auf unsere ganz eigene Art. Romulus war plötzlich

eine Figur, die zwar nicht direkt aus der Türkei kam, doch von dem Schauspieler nicht wie ein Europäer, sondern eben wie ein Türke interpretiert und gespielt wurde.

E.B.: *War Romulus dann noch ein römischer Kaiser oder war er mehr ein türkischer Sultan?*

M.Y.: Er war schon immer noch »Romulus der Große«. Doch wir bewegen uns anders auf der Bühne, wir interpretieren die Themen und die Figuren anders. Und ich meine, das sollten wir auch so beibehalten. Warum sollte ich denn so spielen, wie der Herbert das macht? Das sollte ich überhaupt nicht versuchen. Ich heiße Mürtüz, ich würde den Romulus anders interpretieren und das auch so auf der Bühne darstellen. Genau das macht die Sache ja erst interessant. Wenn man von mir verlangen würde, ich sollte wie ein Deutscher spielen, dann wäre das ja gar nicht möglich, denn ich spreche ja mit einem Akzent. Da steckt der Witz drin und das sollten wir beibehalten. Und dementsprechend sollten wir auch unser Theater aufziehen.

E.B.: *Du erwähnstest, dass es zu Beginn verstärkt türkische Themen gab, sich das aber im Lauf der Zeit geändert hat. Was waren dann die Themen? Doch sicher nicht Deutschland als ein neues Land, denn neu war dieses Land für die türkischen Migranten ja zu diesem Zeitpunkt nicht mehr.*

M.Y.: Wir haben uns mit der Zeit geändert. Zuerst einmal mussten wir Abstand zu den Vorstellungen unserer Eltern gewinnen. Die haben ja immer wieder gesagt, sie seien Gastarbeiter, was damals auch stimmte. »Wir bleiben nur ein paar Jahre hier, dann kehren wir zurück.« Und das haben wir uns dann am Tag fünf bis sechs Mal angehört und natürlich angenommen, das sei richtig, irgendwann würden wir tatsächlich in die Türkei zurückkehren. Aber dann kam ein Zeitpunkt, da haben wir erkannt: »Nein, Vater, was du da sagst, stimmt ja gar nicht. Wir bleiben hier.« Diese Erkenntnis kam von uns, denn über die Jahre hatten wir uns hier angepasst, hatten studiert, neue Freunde gewonnen, uns hier mit Politik und sozialen Fragen auseinandergesetzt. Und dann sagten wir: »Gut, wir gehören hierher und sollten auch dementsprechend die Themen wählen, beziehungsweise die Sprache des Stücks und so weiter.« Das war eine richtige Entscheidung, um weiterzukommen. Wenn wir heutzutage immer noch auf der Bühne die Themen behandeln würden, die wir Anfang der achtziger Jahre hatten, dann wären wir niemals weitergekommen. Wenn man ein Stück macht, braucht man Zuschauer. Wenn man von Vornherein sagt, ich spiele nur auf Türkisch, dann hat man schon einmal den Großteil der Zuschauer ausgegrenzt. Die kommen dann gar nicht. Warum sollte ich das also machen? Mein Ziel ist es doch, mehr Zuschauer zu haben. Dieses Ziel kann ich erreichen, indem ich das Stück zum Beispiel zweisprachig spiele.

E.B.: *War das türkische Theater in Deutschland zu Beginn der 1980er Jahre dann noch ganz türkischsprachig?*

M.Y.: Ich würde sagen, bis um 1990 hat man vor allem türkische Stücke in der türkischen Sprache inszeniert und danach in den neunziger Jahren mit der zweiten Generation zusammen die Sprache und auch die Themen geändert.

E.B.: *Und diese türkische Tradition, Aktuelles einzubeziehen. War die auch hier von Einfluss?*

M.Y.: Schon. Aber auf der Bühne finde ich es inzwischen nicht mehr interessant, Gastarbeiterthemen darzustellen. Doch andererseits sind wir ja Ausländer, und wenn du immer wieder damit konfrontiert wirst, dann bist du als Künstler dazu verpflichtet.

tet, denke ich, diese Problematik doch auf die Bühne zu bringen. Deshalb finde ich es besser, wenn man aktuelle Themen behandelt.

E.B.: *Existieren Texte und Skripte, die auch veröffentlicht wurden?*

M.Y.: Man muss generell sagen, dass das türkische Theater in Deutschland nicht besonders alt ist. Es gibt zwar inzwischen relativ viele türkischsprachige oder zweisprachige Schauspieler, doch noch nicht so viele Leute, die Theaterstücke schreiben. Es fehlen auch noch deutsch-türkischsprachige Dramaturgen, was sehr wichtig für das Theater wäre. Darüber hinaus fehlen auch Kritiker. So wie es Leute bei Zitty und dem Tagesspiegel gibt, die sagen, ich schaue mir ein Stück an und schreibe eine Kritik darüber, so sollten es auch die türkisch-deutschsprachigen Zeitungen und Medien machen. Das sind so Sachen, die etwas zur Entwicklung des deutsch-türkischen Theaters beitragen könnten.

E.B.: *Siehst du allgemein eine positive Entwicklung?*

M.Y.: Ja, schon. Es gibt ein paar Leute, die hier in Deutschland Theaterstücke geschrieben haben. Emine Sevgi Özdamar schreibt ja nicht in erster Linie Dramen, doch sie hat schon ein paar geschrieben. Und dann gibt es Orhan Güner, einen türkischen Schauspieler und Regisseur und auch Autor. Der hat auch zwei oder drei sehr gute Theaterstücke geschrieben, ich glaube allerdings auf Türkisch und die wurden dann übersetzt. Er lebt hier in Berlin. Und dann gibt es natürlich auch einige Leute, die Erzählungen geschrieben haben, so wie Feridun Zaimoğlu oder Akif Pirinçci. Diese Erzählungen wurden auch für die Bühne bearbeitet. Es ist alles im Kommen! Es ist alles noch in der Entwicklungssphase.

E.B.: *Es wird auch immer organisierter. Zum Beispiel hat Tayfun Bademsoy eine Agentur für ausländische Schauspieler gegründet. Das scheint mir wichtiger Schritt.*

M.Y.: Richtig. Und auch unser eigenes Projekt, das Diyalog TheaterFest, das jährlich stattfindet, ist eine Bereicherung für Berlin und anderswo. Zu diesem Festival werden Gruppen aus der Türkei eingeladen und inzwischen auch aus anderen europäischen Ländern. Dadurch sollen einerseits mehr Zuschauer angesprochen und andererseits auch internationale Künstler zusammengebracht werden. Der Schwerpunkt ist ausländisches Theater, Gruppen und Künstler.

E.B.: *Mit einem Fokus auf türkischen Künstlern?*

M.Y.: Inzwischen kommen wir immer weiter davon ab. Das war zwar die Grundidee, als wir vor sieben Jahren das Projekt starteten. Da haben wir zuerst einmal unsere eigenen Theaterstücke gespielt und dann meistens Theatergruppen aus der Türkei nach Berlin eingeladen. Doch es hat sich dann so weiterentwickelt, dass auch viele andere Theatergruppen Interesse bekamen, an dem Festival teilzunehmen. Deshalb haben wir uns gesagt: »Wir stammen selbst zwar zum größten Teil aus der Türkei, doch wir leben ja in Europa. Also sollten wir auch wahrnehmen, welche anderen Minderheiten hier ebenso Theater spielen.« Und diese Leute haben wir dann ebenfalls eingeladen. Das heißt, in den nächsten Jahren wird sich das Diyalog TheaterFest so weit öffnen, dass es nicht mehr rein türkisch ist, sondern ein internationales Migranten Festival.

E.B.: *Mit dieser Öffnung erreicht ihr offenbar auch ein zunehmend breiteres Publikum und öffentliche Anerkennung. Im Programmheft 2002 steht, dass dieses Jahr erstmals einige Veran-*

staltungen des Festivals im renommierten Hebbel-Theater stattfanden. Das ist ebenfalls ein wichtiger Schritt, nicht wahr?

M.Y.: Natürlich. Wir arbeiteten bereits letztes Jahr mit dem Hebbel-Theater zusammen. Wir nahmen an einem Gastspiel teil, und sie sahen sich dann auch einige Veranstaltungen unseres Festivals an und waren richtig begeistert davon, wie viele Leute zu uns kommen und wie schön das alles ist. Denn es geht ja bei uns immer noch ein bisschen familiär zu, wie du wahrscheinlich auch selbst bemerkt hast. Deshalb haben sie uns die Zusammenarbeit angeboten, was wir auch sehr gern angenommen haben. Und so hatten wir dieses Jahr vier Veranstaltungen dort. Ich denke, sie lieben sehr gut, denn wenn du mit dem Hebbel-Theater oder der Schaubühne zusammenarbeitest, hast du mehr Chancen voranzukommen, das Festival noch weiter zu öffnen und auch von den Medien ernst genommen zu werden. Das ist das Ziel, das wir erreichen möchten: uns mehr zu öffnen und mit anderen Theatergruppen und internationalen Künstlern und in erster Linie natürlich mit unseren deutschen Mitbürgern zu kooperieren. Das ist uns sehr wichtig.

E.B.: *Eine Frage zum Publikum: Wenn man türkischsprachiges Theater macht, ist das Publikum recht begrenzt...*

M.Y.: Im Allgemeinen schon, doch inzwischen ist es auch so, dass sich die Deutschen nicht mehr nur für die türkische Küche, für Döner interessieren, sondern auch mal schauen möchten, ob die Türken und andere Ausländer eine eigene Kultur haben. Das ist natürlich sehr erfreulich. Wenn ich das in Prozenten ausdrücken sollte, würde ich sagen, dass die türkischsprachigen Veranstaltungen zu 70 Prozent von Türken und zu 30 Prozent von Deutschen besucht werden. In Kreuzberg zum Beispiel gibt es auch sehr viele Eltern, die ihre Kinder in die Europaschule schicken. Kreuzberg ist schon ein wunderbarer Bezirk. Ich würde nirgendwo sonst leben wollen. Das ist genau der Ort, von dem ich geträumt habe.

E.B.: *Besteht unter den verschiedenen türkischen Theatergruppen und Organisationen eine Zusammenarbeit? Arbeitet zum Beispiel Diyalog auch mal mit dem Tiyatrom zusammen oder sind das zwei verschiedene Paar Stiefel?*

M.Y.: Das sind schon ganz verschiedene Projekte. Wir haben ein völlig anderes Konzept als das Tiyatrom. Wir sagen von vornherein, wir sind Berliner, vergessen aber dabei nicht, dass wir aus der Türkei stammen. Wir machen aktuelle Theaterstücke, öffnen uns mehr nach außen, gehen davon aus, dass wir mit anderen Kulturen besser zusammenarbeiten können. Das ist unser Konzept. Bei dem Tiyatrom ist das anders, jedenfalls ist das meine Ansicht. Ich habe ja auch dort gearbeitet und war bei der Gründung dabei und so weiter. Dabei habe ich festgestellt, dass das Konzept von Tiyatrom schon veraltet ist, das gehört nicht mehr zu Berlin. So ein Konzept kannst du in der Türkei haben, doch nicht hier.

E.B.: *Was ist das für ein Konzept?*

M.Y.: Ein rein Türkischsprachiges. Das finde ich unnötig. Das Tiyatrom begründet das so, dass man mit türkischsprachigem Theater seine eigene Sprache und Kultur pflegen kann. Aber ich denke, Theater hat nicht die Funktion einer Schule, denn das ist ja keine Sprachschule. Theater muss erst einmal das Auge ansprechen und erst dann andere Bereiche. Sprache ist ein sehr wichtiger Bestandteil des Theaters, aber eben nicht der einzige. Und wenn man rein türkisches Theater macht, dann

kommen viel weniger Leute in die Aufführungen. Das sind also wirklich zwei ganz verschiedene Konzepte. Von daher können wir auch nicht zusammenarbeiten. Wir sind aber der Meinung, dass man miteinander reden muss. Und wir tauschen auch Dinge aus. Wenn uns etwas fehlt, holen wir das von denen, und umgekehrt. Ich denke, wir machen das insgesamt ganz gut. Wir kritisieren uns gegenseitig, aber wir unterstützen uns auch. [...]

E.B.: *Wie steht es um andere Gruppen?*

M.Y.: Es gab vor der Gründung des Tiyatroms sehr viele türkische und deutsch-türkische Theatergruppen in Berlin. Die Idee, eine professionelle türkische Theatergruppe zu gründen, war zwar einerseits gut, aber andererseits hat diese Idee dazu geführt, die anderen Gruppen wegzufegen. Sie lösten sich dann auf, da das Tiyatrom die besten Leute von diesen Gruppen geholt hat. Und finanziell war die Entwicklung natürlich auch problematisch, denn bis zu diesem Zeitpunkt standen den anderen Gruppen immerhin 5.000 bis 6.000 Mark an öffentlichen Förderungen zur Verfügung. Doch der Kultursenat meinte dann, wir brauchen hier in Berlin nur eine türkische Theatergruppe, das Tiyatrom, sonst nichts.

E.B.: *So ging die Gründung des Tiyatroms auf Kosten der Vielfalt. Wie finanziert ihr das Diyalog Festival?*

M.Y.: Wir werden vom Senat gefördert, doch mit sehr geringen Mitteln. Für die Arbeit, die wir leisten, ist das wirklich nicht der Rede wert. Es gibt seit Jahren große Streitigkeiten wegen der Verteilung der Gelder. Wir sehen einfach nicht ein, dass wir so viel Arbeit verrichten, ein großes Programm auf die Beine stellen und dabei kaum unterstützt werden; und die Leute von Tiyatrom machen gar nichts und kriegen dafür Geld. Diese Kulturpolitik des Berliner Senats ist einfach unsinnig. Das ist eine politische Entscheidung, und da steckt meiner Meinung nach auch eine sehr subtile Form von Ausländerfeindlichkeit dahinter. Es interessiert den Senat nämlich überhaupt nicht, was gemacht wird. Die stellen einfach das Geld zur Verfügung, und dann sollen die Türken damit machen, was sie wollen und den Senat bloß in Ruhe lassen. Und da passiert gar nichts. Und das passt dem Senat natürlich auch, denn schließlich ist der Türke ja auch nicht nach Deutschland gekommen, um Theater zu spielen, sondern um zu arbeiten. Eigentlich sollte der Senat hier eine Kontrollfunktion übernehmen, was er im Fall deutscher Theatergruppen auch tut. Das haben wir ja zum Beispiel im Falle der Theater Manufaktur erlebt: Es gab am Halleschen Ufer ein Theater namens Theater Manufaktur, inzwischen wurde es umbenannt und heißt nun Theater am Halleschen Ufer. Der Kultursenat bildete eine Kommission und sagte: »Schauen wir mal, was die da machen.« Die sahen sich also die Sache an und fertigten einen Bericht an. Sie kamen zu dem Ergebnis, dass, was dort läuft, nicht gut war. Also wechselten sie den Betreiber. Sie sagten: »Ihr macht jetzt erst einmal Pause, dafür kommen die anderen Gruppen herein.« Und so sollte es auch sein. Wenn dem Chef dieser Kneipe [er meint das Alibi Café] ganz egal wäre, wie der Kellner arbeitet oder was der Koch macht, dann würde der Laden doch gar nicht laufen. Da muss man immer nachsehen, so ist das eben im Leben. Und genau das macht der Senat im Falle des Tiyatroms nicht. Warum nicht? Weil das Türken sind.

E.B.: *Dein Argument ist also, dass hier mit zweierlei Maß gemessen wird?*

M.Y.: Genau. Bei deutschen Gruppen macht der Senat das richtig. Aber bei den türkischen Gruppen ist es ihm völlig egal, was gemacht wird.

E.B.: *Hat der Senat denn eine große Macht bezüglich der Themen?*

M.Y.: Natürlich! Das ist doch der Geldgeber, das ist doch der Kultursenat. Das sind nicht nur Sachbearbeiter, sondern da sitzen Leute, die sich intensiv mit Kultur beschäftigen. Und die sollen Fachleute einstellen, wie es so üblich ist. Fachleute wie Schauspieler, Journalisten, Kritiker, Dramaturgen und so weiter. Vier, fünf Leute. Sie sollten hingehen und sich die Stücke ansehen und dann sagen: »Entweder ist das, was ihr macht, gut oder...« Du hast das ja bestimmt selbst schon mitgekriegt. Wenn du dir das Programm von dem Tiyatrom mal ansiehst, dann kannst du sagen: »Mein Gott, das ist doch eine Schande, was ihr da macht!«

E.B.: *Die vier, fünf Leute, die du erwähntest, müssten dann aber sozusagen multikulturell aufgeschlossen sein und nicht nur nach herkömmlichen Maßstäben bewerten.*

M.Y.: Da könnten unter anderem ja auch türkische Fachleute dabei sein. Doch auch wenn ein deutscher Dramaturg oder Theaterpädagoge zu einer deutsch-türkischen Theatervorstellung geht, sollte er doch verstehen können, wie das Stück ankommt. Das gilt für Kindertheater ebenso wie für die übrigen Stücke. Das Argument wird immer wieder gebracht: »Wenn wir das Tiyatrom schließen, sind wir fremdenfeindlich.« Warum denn, mein Gott? Wieso soll sich der Türke denn alles erlauben können? Ich kann doch nicht hier in die Kneipe hereinkommen, laut herumschreien und Sonnenblumenkerne essen! Warum also nicht? Du kannst doch zu mir kommen und sagen: »He, Kollege, komm zu dir! Mach keine Scheiße!« Warum nicht, mein Gott? Nur weil wir Türken sind? Ist das etwa keine Ausländerfeindlichkeit?

E.B.: *Gibt es Verbindungen zwischen türkischen Künstlerorganisationen innerhalb von Deutschland? Wenn man ein Projekt wie das Diyalog TheaterFest plant, kostet das ja eine Menge Geld. Sowohl für die Veranstalter als auch für die Künstler wäre es vorteilhaft, wenn sich Vereine aus verschiedenen Städten zusammenschließen würden, um sich die Kosten zu teilen. Die Gruppen könnten dann auf Tournee gehen. Gibt es solche Bemühungen?*

M.Y.: Es gibt Ideen, einen Verein zu gründen, der bundesweit arbeitet und das alles koordiniert und organisiert. Aber konkret ist das noch nicht entstanden. Und unser eigenes Konzept beinhaltet nicht, dass wir Leute aus der Türkei einladen und mit ihnen dann auf Tournee gehen. Das hätte einen mehr kommerziellen Charakter. Das Diayolg Festival hat keinen kommerziellen Charakter. Aber wenn ein bekannter Schauspieler aus der Türkei kommt, dann haben wir immer mal wieder Anfragen aus anderen Bundesländern, zum Beispiel aus Nürnberg oder Köln. Da arbeiten wir dann schon sehr eng zusammen. Aber unser Konzept ist prinzipiell nicht daraufhin angelegt. Direkt machen wir das nicht, aber indirekt finden natürlich enge Zusammenarbeiten mit anderen Städten statt. Da haben wir bereits sehr gute Erfahrungen gemacht. Es gibt andere Organisatoren, das sind meistens Reisebüros oder private Personen, die das verstärkt machen.

E.B.: *Wie wichtig sind für euer Festival denn die kleinen privaten Gruppen?*

M.Y.: Sehr wichtig. Wir fangen mit einer bekannten Gruppe an, die Eröffnung besteht immer aus einem Gastspiel, weil wir so für das gesamte Festival Werbung machen und viele Zuschauer gewinnen können. Das ist sehr wichtig. Und finanziell

hat sich das inzwischen so entwickelt, dass wir mit dem Staatstheater in Istanbul sehr eng zusammenarbeiten. Sie übernehmen zum Beispiel die Transportkosten und wir die Übernachtungen. Diese Gastspiele sind nötig. Wenn ich ein Festival nur mit Berliner Gruppen veranstalten würde, dann wäre das Programm zu dünn. Das kommt nicht so gut an. Nach der Eröffnung treten dann Berliner Gruppen auf. Und die sind sehr wichtig für uns. Das sind Gruppen, die entweder keinen Platz zum Spielen gefunden haben oder finanzielle Schwierigkeiten haben. Oder es handelt sich um Gruppen, die zwar qualitativ sehr gute Arbeit leisten, das aber nicht so gut zum Ausdruck bringen konnten und daher nicht vom Kultursenat gefördert wurden. Wir haben Jugendliche-, Kinder- und Erwachsenenstücke. Und dazwischen kommt immer wieder ein Gastspiel. Dieses Jahr hatten wir zum Beispiel eine Gruppe aus Hamburg. Dann hatten wir ein Gastspiel aus Amsterdam. Und danach kommen wieder Berliner Gruppen. Und so geht das weiter. Bisher haben wir fast jede Gruppe aufgenommen, auch Amateurtheatergruppen, sogar bewusst, da ich finde, wenn sich Jugendliche im Februar oder März zusammen tun und anfangen zu proben, um im Oktober bei uns Premiere machen zu können, dann ist das eine tolle Sache und muss unterstützt werden. Das ist eine Motivation für sie. Wir wollen in dem Sinne kein rein professionelles Theaterfestival machen. Von der Gestaltung, Motivation und dem Aufwand ist das schon professionell, aber inhaltlich gibt es auch Amateurprojekte. Das muss so sein und so ist das Festival auch gewachsen und die Zahl der Zuschauer gestiegen.

E.B.: *Gibt es keine thematischen Einschränkungen? Wenn ich mich nun mit meiner Theatergruppe mit dem Stück »Der Besuch der alten Dame« bewerben würde, könnte ich das dann bei euch aufführen?*

M.Y.: Nun, es gibt schon bestimmte Kriterien. Wir bevorzugen Projekte internationaler Ensembles oder mit aktuellen Inhalten oder nicht so bekannte Projekte. Wir suchen uns Leute aus, die mit uns zusammenarbeiten können, die nicht die Nase hochhalten und sagen: »Hier, macht das mal für mich!« Die mit uns eng zusammenarbeiten, indem sie Werbung machen, uns entgegenkommen, sich als Teil einer Familie fühlen. Es gab schon Gruppen, die wir nicht genommen haben, weil wir merkten, dass wir nicht mit ihnen zusammenarbeiten konnten. ... Und der Schwerpunkt ist eben Migrantentheater.

E.B.: *Und wie sieht nun die Zukunft für Diyalog aus? Werdet ihr noch internationaler werden?*

M.Y.: Dieses Jahr war etwas riskant für uns. Wir haben unser Konzept für das siebte Festival etwas geändert, uns mehr geöffnet für Gastspiele. Einiges hat aus finanziellen Gründen nicht geklappt, aber in den nächsten Jahren wird das besser laufen. Aus der Türkei werden wir vielleicht nur ein einziges Gastspiel haben, dafür gibt es dann mehr aus Europa. Mich interessieren zum Beispiel die französisch-marokkanischen Theatergruppen in Paris. Warum auch nicht? In London gibt es türkische Schauspieler, die machen fantastische Stücke, die gar nichts mit der Gastarbeiterthematik zu tun haben. Und auch in den Niederlanden gibt es viele Gruppen. Und unsere verstärkte Europäisierung hat noch einen weiteren Grund: Im Laufe der Jahre haben wir festgestellt, dass wir wirklich Europäer sind. Ob die Türkei jetzt in die EU kommt oder nicht, das ist mir dabei ganz egal. Wir leben in Eu-

ropa und wir sind Europäer. Ich persönlich kann mich mit den Europäern besser verständigen als mit Landleuten aus der Türkei. Denn da steckt ja viel Arbeit drin.

E.B.: Damit bietet das Diyalog ein Gegenkonzept zum Tiyatrom oder auch zum *Arkadaş Theater* in Köln, bei denen der Bezug zur Türkei ebenfalls sehr stark ist. Gerade beim *Arkadaş Theater* gehen jetzt auch verstärkt Künstler zurück in die Türkei, um dort ihre Karriere fortfzusetzen. Es ist erfrischend zu hören, dass ihr euch als Teil der Kultur hier versteht und euch hier weiterentwickeln wollt.

M.Y.: Es gibt schon viele faszinierende Projekte. Viele Künstler kehren in die Türkei zurück und machen dort Theater und Musik, was auch sehr gut ist. Nicht nur Künstler, sondern auch Gastronomen. Wenn du in Istanbul in eine Kneipe gehen und einen Kaffee trinken willst, ist alles genauso wie in Europa. Dann fragst du nach dem Besitzer, und der kommt aus Deutschland, ist in die Türkei zurückgekehrt und hat dort das Konzept aus Deutschland verwirklicht. Und das Gleiche passiert auch bei Künstlern. Aber wir werden hier immer weiter machen und uns dabei innerhalb von Europa bewegen.

E.B.: Mürtüz, ich danke dir für dieses Gespräch.

2. »Und das ist ein Kampf!«

Tayfun Bademsoy, Berlin, 19. November 2002

Tayfun Bademsoy ist Schauspieler und Inhaber der Casting Agentur Foreign Faces.

E.B.: Ich bin selbst halb-türkischer Abstammung. Wenn ich nun Schauspieler wäre und Interesse hätte, einer deiner Klienten zu werden, wie würde dies ablaufen?

T.B.: Ich würde dich anschauen und sagen, das würde überhaupt nicht laufen, denn man muss ja, ob man will oder nicht, trotzdem ein bestimmtes Klischeebild bedienen, das sich deutsche Regisseure von uns gemacht haben. Das hat sich noch nicht gewandelt. Zum Teil ist das auch richtig, denn wenn man einen Türken besetzt, will man ja keinen blonden, blauäugigen Menschen besetzen und sagen »Das ist ein Türke. Aber glaubt uns doch, das ist ein Türke!«, sondern man will das ja auch ein bisschen visuell bemerken. Natürlich gibt es da Unterschiede. Wir versuchen, professionelle ausländische Schauspieler zu vermitteln, die aus der ganzen Welt kommen und die doch in gewisser Weise optisch und auch sprachlich ihre Eigentümlichkeiten, ihre Mentalitäten mitbringen. Das ist ganz wichtig. Also könnte ich dich als blonden Halbtürken gar nicht in meine Agentur aufnehmen, da ich dir keine Arbeit werde anbieten können, weil jeder Regisseur mir sagen würde: »Aber bitte, den besetze ich vielleicht als Deutschen oder Amerikaner oder Skandinavier, aber nicht als Türken.«

E.B.: Man ist also tatsächlich festgelegt durch dieses Klischeebild von einem Türken?

T.B.: Ja, die Deutschen haben da noch einen sehr langen Weg zu gehen, um ihre Toleranzgrenzen zu erweitern. Sie sind auch im Hintertreffen: Deutschland ist unter allen europäischen Ländern, mit denen wir zusammenarbeiten (Frankreich, England, Spanien, Italien) ziemlich zurückgeblieben. Die Franzosen sind da viel weiter. Praktisch hat das natürlich mit der Kolonialgeschichte zu tun. Die sind da

offener. Sie besetzten zum Beispiel Pakistanis und Inder für ganz normale Rollen und haben deren individuelle Geschichten in ihre Geschichte integriert. Das machen die Deutschen noch gar nicht. Für die Deutschen muss jeder türkische Schauspieler eine Geschichte mit sich bringen, die erklärt, warum er jetzt im Programm ist. Das haben die Deutschen noch immer nicht in ihren Köpfen, dass man sagt: »Hey, auf den Straßen haben wir zwei Millionen Türken und fast jeder Deutsche hat irgendwo ein oder zwei türkische Freunde.« Im Film muss man trotzdem immer erst erklären, warum der Türke jetzt da ist, warum er der Geliebte oder der Geschäftspartner oder der Schulfreund ist. Aber das ist so, und das müssen die Deutschen akzeptieren. Und das tun sie nicht.

E.B.: *Doch zumindest werden Türken jetzt wahrgenommen und sind sichtbarer geworden. Es gibt eine ganze Reihe von Rollen in Film und Theater, in denen türkische Gesichter zu sehen sind.*

T.B.: Ja. Ich würde sagen, die Türken haben erzwungen, dass sie endlich wahrgenommen werden. Dadurch, dass sie sich nicht wie viele andere Völker zurückgesetzt haben. Die zweite, die dritte Generation ist in Schauspielschulen gegangen und hat gesagt: »Hey, ich bin Schauspieler, und damit habt ihr jetzt umzugehen!« Wir werden zwar immer noch behindert, aber die Türken haben sich ihre Position einfach selbst erschaffen. Natürlich gibt es unter den Deutschen auch viele Bewegungen, die für Toleranz plädieren und Gastarbeiter als Mitbürger akzeptieren, nicht nur als »Gäste«. Von beiden Seiten gibt es ein aufeinander-Zugehen. Aber die Türken haben da sehr viel getan, gerade auch von Seiten der modern denkenden zweiten Generation. Die schicken ihre Kinder nicht einfach auf die Hauptschule oder zum Gemüsehändler, sondern auf Hochschulen und Universitäten und sagen: »Die studieren! Juristen, Architekten, Ärzte. Und dadurch werden wir uns auch aus diesem Schlamassel herausholen.« Und das haben die Türken ganz gut geschafft. Das ist das eine, und das Zweite ist im Grunde die Werbung: Die Werbung hat ja einen sehr großen Einfluss auf die Gesellschaft. Und sie hat es als erster begriffen, dass man, wenn man zum Beispiel zwischen 18 und 20 Uhr Werbefernsehen macht, nicht einfach nur deutsch zeigen kann, weil da ja auch die Türken vor dem Fernseher sitzen. Und die sind eine Wirtschaftskraft, die ist so immens, die ist viel höher als bei den Deutschen. Die durchschnittliche Wirtschaftskraft eines Türken ist, glaube ich, doppelt so hoch wie die eines Deutschen. Weil sie einfach viel produzieren, arbeiten, kaufen, verkaufen. Die sind ja immer Händler gewesen, denk an die türkischen Bazare. Und aus diesem Gedankengang heraus ist die Industrie dann zu den Fernsehanstalten gegangen und hat gesagt: »Ihr müsst da einen Türken, einen Italiener besetzen, denn an die verkaufen wir auch. Wir wissen, dass wir nicht nur an Deutsche verkaufen. Diese Klientel von sieben Prozent Ausländern brauchen wir auch.« Also, das ist Wahnsinn! Da hat viel dazu beigetragen, dass ich vor 13, 14 Jahren Zwei Schlitzohren in Antalya – ein Türke und ein Deutscher – gedreht habe. Und das hat unheimlich viel bewirkt. Der Einfluss war so groß, weil Türken und Deutsche, die seit Jahren gemeinsam am Fließband arbeiteten, plötzlich miteinander redeten und sagten: »Hey, ich habe gestern Zwei Schlitzohren in Antalya gesehen. Ich wusste gar nicht, dass ihr so ein schönes Land habt.« – »Hey, wir arbeiten seit zehn Jahren zusammen. Du hast mich nie gefragt,

wo ich herkomme.« – »Ja, vielleicht könnten wir uns mal überlegen, ob ich dich besuche.« – Und schon ist der Kontakt da.

E.B.: *Du hast mir mit »Gemüsehändler« ein gutes Stichwort gegeben: Die zweite und dritte Generation von Türken besteht ja längst nicht mehr nur aus Gemüsehändlern. Doch dieses Klischeebild erinnert daran, dass Türken anfangs im Film fast nur in typischen Rollen auftraten oder auftreten mussten. Ist es damit jetzt vorbei?*

T.B.: Nein, nein, dazu kommt es jetzt immer noch. Man kann das auch nicht ändern. Ich kenne viele Deutsche, die nur zu einem türkischen Gemüsehändler gehen, weil sie sagen: »Da ist das Gemüse frisch. Ich kann mit dem verhandeln. Der guckt auch, dass die Tomate nicht scheiße drauf ist.« Man kann also den türkischen Gemüsehändler, den türkischen Müllmann, die türkische Putzfrau nicht aus dem Fernsehen herausnehmen, obwohl das natürlich auch ein Klischee ist. Aber es ist auch real.

E.B.: *Aber es gibt inzwischen doch mehr als nur das, mehr verschiedene Rollen für Türken, nicht wahr?*

T.B.: Es gibt jetzt mehr: Ärzte, Rechtsanwälte und so weiter. Ich habe jetzt gerade einen türkischen Rechtsanwalt gespielt, und ich spiele seit Jahren einen türkischen Kommissar. Es gibt jetzt, glaube ich, mittlerweile fünf oder sechs türkische Kommissare im Fernsehen.

E.B.: *Damals, vor inzwischen 15 Jahren, als Jakob Arjounis türkischer Detektiv Kemal Kayankaya herauskam, war so etwas total ungewöhnlich. Doch die Situation hat sich inzwischen offenbar geändert.*

T.B.: Ja. Die war sogar ein bisschen vorher schon vorgegeben. Ich denke, dass ich oder Renan Demirkan die erste Generation von Schauspielern gestellt haben und dass unser Einfluss da sehr groß war. Wir haben im Landtag gefordert, geheult, dass wir nur Klischeeturken spielen. Aus dieser Arbeit hat sich dann die jetzige Situation entwickelt. Wie gesagt, die Türken haben nicht gekuscht und die Deutschen haben langsam angefangen, so richtige Toleranzschritte zu machen.

E.B.: *Du hast Renan Demirkan erwähnt. Hattet ihr Schauspieler der ersten Stunde im Laufe der Zeit viel Kontakt miteinander? Immerhin hattet ihr ja ein gemeinsames Projekt. Oder hat das jeder einzeln verfolgt, ohne viel Kontakt zu den anderen?*

T.B.: Eigentlich ohne viel Kontakt. Es gab unter den Türken da nie eine richtige Verbindung zueinander. Aber – ich kann das nur von meiner Seite sehen – ich war immer sehr stolz und glücklich, wenn ich andere Türken gesehen habe, die auch wie ich daran arbeiteten, denn es ist doch eine gemeinsame Arbeit. Und zu Renan muss ich sagen: Ich habe mit ihr immer den Kontakt gehabt. Und wenn wir zusammen gedreht haben oder wenn es etwas gab, wogegen man gemeinsam vorgehen musste, dann hat sie mich angerufen, oder ich habe sie angerufen. Das passierte schon. Leider gab es beim türkischen Theater aber schon auch viel Konkurrenz. Da gab es mehr Gegeneinander als Füreinander.

E.B.: *Hatte das etwas mit den Förderungen zu tun?*

T.B.: Ja, natürlich, es ging um Geld. Der Kampf um Förderungen – das hat Deutschland auch immer sehr gut ausgespielt. Aber auch unter den Türken, da ist dann plötzlich jemand erfolgreich geworden und wollte keinen neben sich haben, damit er den Kuchen allein essen konnte. Das ist türkisch, aber das ist auch menschlich.

E.B.: Wie kam dann die Idee für eine Casting Agency zustande? Wann war das, 1998?

T.B.: 1999 ist der Katalog herausgekommen. Der Grundgedanke entstand aus der Not, denn ich habe natürlich darunter, dass wir keine Rollen bekommen haben, gelitten. Und da hat man überlegt: Dagegen muss man etwas machen. Außerdem – seit 1979 drehe ich ja, das sind jetzt über 20 Jahre – haben mir ausländische Schauspieler immer ihre Unterlagen gegeben und gesagt: »Du bist schon ein bisschen weiter im Geschäft. Wenn du hörst, dass ein Spanier, Italiener, Libanese gebraucht wird, dann sag mir das doch. Hier, da sind meine Unterlagen.« Und ich habe dieses Material immer gesammelt. Ich hatte immer ein Riesen-Archiv bei mir und natürlich kamen dann die Regisseure, Produzenten, Redakteure immer auf mich zu, wenn sie etwas besetzt haben. Die sagten: »Hey Tayfun, da haben wir ein Drehbuch, da haben wir fünf Türken. Kannst du uns nicht ein paar gute Schauspieler anbieten? Wir wollen nicht wieder Laien besetzen und mit ihnen Schwierigkeiten haben.« Und so hat sich das Casting entwickelt, und 1999 habe ich die Agentur gegründet. Das ist ja keine Casting Agentur, sondern eine Schauspiel Agentur mit professionellen Schauspielern aus der ganzen Welt.

E.B.: Und wie viele Schauspieler vertrittst du da? Ich habe zwei Artikel gelesen: 1999 stand da etwas von 170 Schauspielern, 2002 stand da 210 Schauspieler. Die Agentur entwickelt sich also ganz gut voran?

T.B.: Nun, die Zahlen sind so: Wir haben im Grunde mit 210 Schauspielern angefangen. Ich muss dazu sagen, für eine Schauspiel Agentur ist so eine Zahl schon recht groß. Nur, da wir natürlich nur Ausländer vermittelt haben, war es klar, dass wir nicht mit, sagen wir, 20 Spitzenschauspielern gut verdienen, denn es gab damals sowieso noch viel weniger Rollen. Jetzt gibt es immer mehr, auch durch die Arbeit der Agentur. Und deshalb haben wir mit 210 angefangen aus 70, 80 Ländern aus der ganzen Welt. Die meisten dieser Leute hatten ihre Arbeit als Schauspieler aufgegeben. Sie hatten irgendwelche Läden, Übersetzungsbüros, Reisebüros, und so weiter. Aber sie hatten ihre Leidenschaft für das Schauspiel nicht verloren. Wir haben sie dann aufgenommen und gesagt: »Okay, wenn wir etwas haben, dann kommen wir auf dich zurück. Aber erwarte jetzt nicht jeden Tag, dass wir die übliche Schauspielerbetreuung machen.« Dann ging die Zahl runter auf 170, 135 – und dann letztes Jahr haben wir auf 64 Schauspieler reduziert. Jetzt haben wir also 64 Schauspieler plus die eigentliche Agentur, die Foreign Faces früher, wurde zu einer Casting Agentur umgewandelt und da casten wir. Dort haben wir über 600, 700 ausländische Schauspieler in der Kartei, auf die wir immer wieder zurückgreifen.

E.B.: Diese Arbeit ist sicher sehr intensiv und zeitaufwendig. Dabei bist du doch selbst auch vor allem Schauspieler. Nimmt die Arbeit in der Agentur dir nicht Zeit und Energie von deiner Schauspielerei weg? Was treibt dich dazu, so viel in dieses Projekt zu stecken?

T.B.: Ich muss das mal ganz klar sagen, denn das ist so ein Dilemma, das ich immer habe. Sehr viele Leute sagen: »Mann, du hast 64 Schauspieler, da musst du ja wahnsinnig viel verdienen.« Diese Agentur wirft im Grunde für mich finanziell gar nichts ab. Ich bezahle meine Mitarbeiter, zahle die Unkosten. Natürlich wollte ich mir damals mit der Agentur ein Standbein schaffen für die Zukunft, aber das ist es nicht geworden. Das Einzige, was noch übriggeblieben ist, ist dieser Missionscharakter. Die Ausländer, man muss das mal sagen, werden ja nur, wenn

sie bereits Erfolg haben, bei deutschen Agenturen aufgenommen. Wenn sie am Anfang stehen, werden viele gar nicht unterstützt. Dadurch ist das hier wie ein Zuhause für diese ausländischen Schauspieler. Und ich weiß, dass das auch ein Dilemma ist, denn viele können nicht raus, obwohl sie es vielleicht woanders probieren würden, aber sie werden nicht angenommen.

E.B.: *Und die bekommen dann wenigstens durch ihre Arbeit hier ein Standbein.*

T.B.: Genau! Sie bekommen ein Standbein, sie werden bekannt gemacht und dann können sie sozusagen flügge werden, denn dann kommen nämlich die deutschen Agenturen und sagen: »Du hast doch den, der ist doch ganz gut im Geschäft.« Dann wollen sie ihn. Und dann muss man sehen, ob einem der Schauspieler die Treue hält und sagt: »Ich bleib bei dir. Ich bin durch dich dazu gekommen.« Ich behalte diesen Gedanken, dass es eine Mission ist, immer in meinem Kopf. Er treibt mich an, immer weiterzumachen, anstatt zu sagen: »Wozu dieser ganze Stress?« Als Schauspieler arbeite ich gut, verdiene ich gut, was soll ich damit? Ich habe zwei Kinder, für die hätte ich mehr Zeit. Aber ich habe mir das so geregelt, dass jetzt so ziemlich alles gut ineinander übergeht und funktioniert. Die Schauspieler wissen, dass ich zwei Kinder habe, mit denen ich sehr gern viel Zeit verbringe. Sie wissen auch, dass ich drehen muss. Vor allem das Drehen bringt wieder sehr viel Arbeit für die Agentur, denn jeder Kontakt mit einem neuen Regisseur, einem neuen Produzenten, bringt die natürlich auch näher an die Agentur heran. Weil ich dann sage: »Hey, das ist die Agentur. Du hast mich kennen gelernt. Ich arbeite nicht nur für die Knete, sondern ich arbeite auch für diese Leute. Also denk daran für die nächsten Drehbücher, denk daran für die nächsten Rollen, und so weiter.«

E.B.: *Also ein Missionsgedanke. Würdest du außerdem auch sagen, dass du dich als Vermittler zwischen den Kulturen verstehst?*

T.B.: Ja, gar keine Frage. Und hier ist es sogar noch extremer. Wir haben ja zurzeit 64 Schauspieler aus, glaube ich, 28 Ländern, und ich komme jeden Tag in Kontakt mit vielen von ihnen. Und dadurch habe ich sie natürlich auch zu meinen Freunden gewonnen. Ich habe aus Singapur Freunde, ich habe aus Neuseeland, aus den USA, Afrikaner, ich habe Südamerikaner, ich habe Portugiesen – also, das sind alles meine Freunde geworden. Da bist du dann der Vermittler zwischen ihnen und auch zu den Deutschen, natürlich.

E.B.: *Da klingt nach einem großen Netzwerk. Doch deine Agentur selbst ist ziemlich schwer zu finden. Sie liegt im Hinterhof, und draußen hängt auch nur ein kleines Schild. Und doch solche Verbindungen und Aktivitäten?*

T.B.: Ja, das hier habe ich bewusst ausgesucht. Das Büro gefällt mir sehr gut. Denn als Agentur hast du auch wirklich so einen Andrang, es gibt ja so viele ausländische Schauspieler. Die wollen auch alle hier rein. Diese 600 in der Kartei würden eigentlich alle gern hier sein. Und sogar die guten Agenturen kontaktieren uns, ob wir ihnen nicht irgendwie helfen können.

[...]

E.B.: *Hier ist eine Frage, vor der ich mich etwas scheue. Sie betrifft deine Identität. Würdest du sagen, dass du dich mehr als ein deutscher oder mehr als ein türkischer Künstler fühlst? Oder ist diese Frage ohnehin hinfällig?*

T.B.: [überlegt eine Weile] In meinem Fall – ich weiß nicht, wie man das sonst beantworten würde – ich bin eigentlich sehr international aufgewachsen. Dadurch, dass meine Eltern nicht die üblichen Türken waren – mein Vater war sehr gelesen, Akademiker – sind wir schon in sehr jungen Jahren mit internationalen Leuten in Berührung gekommen. Mein Vater hat bei British Petrol gearbeitet in der Türkei. Holländer, Engländer, Amerikaner waren bei uns zu Besuch. Da war sowieso unser Horizont wahnsinnig weit. Und als wir nach Deutschland kamen, war das jetzt auch nicht die große Wende, nur dass es eben sehr kalt war und die Deutschen sehr kühl und abweisend waren. Ich würde mich also als sehr international bezeichnen, weil ich natürlich auch durch mein Jahr in den USA ziemlich amerikanisiert worden bin. Aber dadurch, dass ich die Welt und die Menschen liebe, fühle ich mich eigentlich überall wohl. Ich würde auch überall mein Zuhause haben, das ist überhaupt keine Frage. Dazu muss ich aber auch sagen, dass ich sehr glücklich bin, die türkischen Wurzeln zu besitzen. Ich liebe das türkische Volk. Lassen wir das ganze politische Blabla einfach mal weg: Die Grundsubstanz des türkischen Volkes gefällt mir einfach sehr gut. Die Türken sind sehr gastfreundlich, sie sind sehr offen. Lieber würden sie sich den Arm abschneiden, als einem Freund irgendwie weh zu tun. Gerade Freundschaft wird bei uns so groß geschrieben. Und das sind die Sachen, die ich mitnehme. Die behalte ich, und die sind türkisch, und da bin ich stolz. Ich habe diesen sehr großen türkischen Anteil in mir, der alles beeinflusst, was ich tue, aber ich bin international obendrauf ... und auch deutsch. Auch deutsch gehört dazu.

E.B.: *Dieser Aspekt der türkischen Wurzeln interessiert mich in Bezug aufs Theater. In Berlin, wie auch in anderen deutschen Städten, gibt es mittlerweile ja eine große Bandbreite von türkisch-deutschen Theaterprojekten. Wenn wir nun zwei davon, einerseits das Tiyatrom und andererseits das Diyalog TheaterFest, betrachten, dann scheint das erste traditioneller zu sein und enger an das Türkische verwurzelt, während das zweite multikultureller, internationaler orientiert ist. Es geht da zwar nicht darum, Wurzeln zu verleugnen, aber eben auch nicht darum, sich darauf festlegen zu lassen. Wie würdest du hier deine eigene Position beschreiben? Hast du bereits mit einer dieser Organisationen oder mit beiden zusammengearbeitet?*

T.B.: Zusammengearbeitet haben wir nicht. Aber dadurch, dass meine Schauspieler an beiden Projekten beteiligt waren oder ich Schauspieler von ihnen bekommen habe, habe ich natürlich Kontakt. Ich verfolge beide Arbeiten sehr genau. Mit Diyalog hast du schon Recht, das ist mehr modernes Theater, wo man auch einmal die Deutschen anspricht. Das Tiyatrom – das muss ich ganz ehrlich sagen, das ist eine sehr alte Kritik – zeugt von großer Inkompétenz in Sachen Theater. Sie können Kindertheater machen, sie können auch ein bisschen türkisches Volkstheater machen, aber das spricht die Leute nicht an. Also Kinder schon, aber nicht Erwachsene. Erwachsene gehen da im Grunde nur hin, wenn vielleicht ein Bekannter dort ist. Deshalb gehe ich auch da hin. Ich finde es nur sehr schade, was man mit Tiyatrom macht. Da würde ich mir zum Beispiel wünschen, dass Diyalog TheaterFest viel mehr Geld bekommen würde, um dann ihre Richtung mehr verfolgen zu können. Und ich verfolge auch das Arkadaş Theater in Köln. Jedes dieser Theater hat schon irgendwie seine Berechtigung. Aber manche machen es sich halt zu einfach.

Sie müssten einfach mal mehr auf ihre Situation hier eingehen, als nur türkisches Volkstheater zu machen.

E.B.: *Inwieweit sind solche subventionierten Theater denn in ihrer Themenwahl frei?*

T.B.: Sie sind sehr frei.

E.B.: *Tatsächlich? Diyalog scheint recht frei planen zu können. Aber ich habe gehört, dass das Tiyatrom, das ja stark vom Kultursenat unterstützt wird, mehr Einschränkungen unterliegt und sich in einem bestimmten Rahmen bewegen muss.*

T.B.: Das stimmt ja nicht so. Wenn da irgendwelche Themen vorgegeben sind, dann müssten es ja auch diejenigen sein, die ich dann auf der Bühne sehe. Und die sprechen mich wirklich nicht an und es kommt auch wirklich sehr wenig dabei heraus. Ich gehe sehr oft ins Theater, um zu sagen, vielleicht haben sie sich jetzt ein bisschen entwickelt, und ich sehe immer noch das Gleiche.

E.B.: *Kurz etwas zum Arkadaş Theater. Ich habe gehört, dass dessen Leiter Necati Şahin sich in den letzten Jahren hauptsächlich in der Türkei aufhielt und sich auch sonst viele Leute dorthin zurückorientieren. Weißt du etwas über die Situation oder Position des Arkadaş Theaters?*

T.B.: Das ist so eine Art Mittelweg, was die dort machen. Ich höre da sehr intellektuelle Sachen, sehr schriftstellerische Sachen, sehr poetische Sachen, dass sie auch einmal Nâzim-Hikmet-Stücke und Gedichte aufführen. Das macht zum Beispiel Tiyatrom kaum. Aber so richtig in die moderne Richtung geht das Arkadaş ja auch nicht.

E.B.: *Wenn man sich also für ganz modernes, internationales türkisch-deutsches Theater interessiert, sind es dann Projekte wie Diyalog, oft ohne große offizielle Unterstützung, die man dann aufsuchen müsste?*

T.B.: Absolut. Das ist wirklich der Bereich, wo ich sagen würde, da passiert am meisten. Da sollte man, wenn man sich wirklich für Theater interessiert, eher in diese Richtung begeben als zu Tiyatrom oder Arkadaş. Naja, offen kritisiert wird in diesem Bereich sowieso nicht. Ich bin zum Beispiel jemand, der sich da ganz zurückgezogen hat von all den türkischen Gruppen, weil ich finde, da geht es nicht wirklich um Theater. Da geht es um Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, es geht einfach um den monatlichen Lohn, den sie da bekommen. Richtig dafür zu arbeiten und zu schwitzen, das tun kaum noch welche. Oh, eines noch, denn das ist ganz wichtig: Ein weiterer Grund für diese Ablehnung gegenüber der Entwicklung [des türkisch-deutschen Theaters] in Deutschland: Ich habe 1981 an der Schaubühne angefangen, das war mein erstes Theater, und gleich mit Peter Stein, der war groß damals. Damals hat Peter Stein sich überlegt, dass man auch für die türkische Gemeinde etwas machen sollte, und er hat ein Türkenprojekt entwickelt. Er hat vom Senat für die Schaubühne wahnsinnig viel Geld bekommen, und wir haben über anderthalb Jahre ein Türkenprojekt in der Schaubühne gehabt. Wir haben im alten Theater angefangen und im neuen weitergemacht. Es wurde viel inszeniert. Doch da haben wir so ein bisschen den Fehler gemacht... Peter Stein hat da gesagt, es gibt in Berlin und in Deutschland kaum Theaterleute, wir müssen also die Türken aus der Türkei holen. Jetzt gab es natürlich die Türken, die aus Deutschland kamen und hier schon als Schauspieler gearbeitet haben, und die waren sauer, dass da plötzlich Leute aus der Türkei kamen. Und es gab einen Riesenkrieg unter diesen Leuten. Es entstanden zwar auch richtig schöne Sachen, sehr poetische, sehr

musikalische Sachen, Musicals hat man gemacht, tolle Stücke hat man gemacht, super kühn, so richtige Schaubühnenstücke hat man gemacht. Aber trotzdem ist dieses Theater deshalb kaputt gegangen, weil diese Selbstzerfleischung der Türken so stark war, und diese Ablehnung von Türken aus der Türkei oder gegenüber Deutschtürken. Es ist wirklich kaputt gegangen. Und da hat man auch gesehen, dass es nicht wirklich um Theater ging. Die haben nur diese Gelder kassiert und an die eigene Kasse gedacht. Die haben im Grunde die ersten guten Tendenzen zerstört.

E.B.: *Trotz aller Hindernisse ist heute aber türkisch-deutsche Kunst so populär wie nie zuvor. In den 1990er Jahren gab es regelrechte Explosionen im Bereich von Literatur – ich denke da an Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoğlu –, von Film, hier unter anderem mit Fatih Akin, und auch im Bereich des Kabaretts und der Ethno-Comedy. Siehst du da eine weitere Entwicklung voraus oder ist das nur eine Phase.*

T.B.: Nein! Eine Phase wird das auf keinen Fall bleiben. Diese Position, die sich die Türken hier erarbeitet haben, die werden sie nicht mehr aufgeben. Sie werden noch weiter gehen. Man sieht ja heute, dass die erfolgreichsten deutschen Filme von Türken gemacht werden. Fatih Akin, der jetzt gerade mit Solino rauskommt. Auf den Festivals sind plötzlich nicht mehr deutsche, sondern türkische Regisseure, die als Deutsche verkauft werden. Und diesen Raum, diese Freiheit werden sie sich nicht mehr nehmen lassen, den haben sie erkämpft, und damit hat sich das auch schon getan. Es wird noch weiter gehen. Sie werden irgendwann auch nicht mehr nur als Regisseure arbeiten. Da gibt es schon die ersten. Sie werden selbst produzieren. Es wird türkische Eichingers geben. Es wird vielleicht irgendwo echtes türkisches Theater geben, riesengroß, mit viel Gerät. Dann fahren sie vielleicht nicht nach Paris, um Theatre de Soleil zu sehen, sondern dann kommen sie nach Berlin, um die Türkengruppe zu sehen. Also ich glaube schon, dass sich da unheimlich viel bewegen wird.

E.B.: *Eine sehr optimistische Vision...*

T.B.: Na klar! Habe ich auch. Muss ich doch! Sonst könnte ich meine ganze Arbeit aufgeben. Nein, aber wenn man das wirklich beobachtet, was für eine Kraft und was für ein Potential darin steckt. Vor allem, solche Sachen entstehen ja nicht aus Gemütlichkeit und Reichtum, sondern aus Armut, Not, sagen wir mal, wenn die Politik Scheiße baut. Dann ist das Kabarett plötzlich ganz groß. Weil es da plötzlich was zu kritisieren gibt. Die Türken haben so viel Wut im Bauch und so viel Erniedrigung in ihrem Herzen, dass sie dagegen vorgehen müssen. Und das tun sie gerade. Sie schreien das heraus. Und dieser Schrei sind die Filme, die Theaterstücke, die Bilder, die Gedichte.

E.B.: *Der künstlerische Ausdruck interessiert mich – gerade auch, was dabei mit der deutschen Sprache geschieht. Manche Künstler, wie etwa Özdamar, sagen, dass ein Teil ihrer Identität in ihrem Akzent liegt und sie diesen auch gar nicht verleugnen oder verlieren wollen. Ich finde es faszinierend, dass jetzt so ein Selbstbewusstsein unter türkischen Künstlern existiert – und das hat, wenn ich das recht verfolge, eben auch mit so Leuten wie Zaimoğlu zu tun, die sehr präsent sind und mit einer bewusst heftigen Sprache an die Öffentlichkeit treten.*

T.B.: Natürlich. Das ist es ja genau. Dieses Ablehnen von Eigentümlichkeiten innerhalb der deutschen Gesellschaft ist sehr groß. Man könnte ja sagen: »Mein Gott, ein

Akzent macht doch nicht den Menschen aus! Das ist doch nur die Sprache, die er spricht. Und warum soll er die Sprache auch unbedingt perfektionieren? Wenn das zu ihm gehört, dann lasst ihn doch! Du verstehst ihn doch auch so.« Das geht aber nicht in die Köpfe der Deutschen rein. Du wirst diesen Spruch von deutschen Redakteuren und Produzenten oft hören: »Das können wir unseren deutschen Zuschauern nicht zumuten.« Und das sind so Akzente, das ist auch anderes Aussehen – ein bisschen dunkler, und schon kann man das den deutschen Zuschauern nicht mehr zumuten. [...] Das ist es, was in Deutschland wirklich unheimlich viele Barrieren setzt. Immer noch. Das geht in alle Richtungen: Akzente, Aussehen, du brauchst nur einen anderen Pass zu haben, und so weiter und so fort. Und das ist ein Kampf!

E.B.: *Vielen Dank für das Gespräch, Tayfun.*

3. »Metaphern, perfekt übersetzt aber total unverständlich« Emine Sevgi Özdamar, Berlin, 25. November 2002

Emine Sevgi Özdamar ist Schriftstellerin und Schauspielerin.

E.B.: *Sevgi, du bist der deutschen Öffentlichkeit hauptsächlich als Autorin bekannt. Doch daneben hast du auch einen faszinierenden Theaterhintergrund, sowohl in der Türkei als auch in Deutschland und in Frankreich. Gehen wir einmal chronologisch vor. Wie begann das alles?*

E.S.Ö.: Ich war zwölf Jahre alt und ging in Bursa in die Orta Okul, also die Mittelschule. Dort hatte ich eine Freundin, ein Waisenkind, das weder Mutter noch Vater hatte. Sie war meine liebste Freundin. Eines Tages war sie nicht in der Schule. Also fragte ich: »Wo ist sie?« – »Sie ist auf der Probe.« – »Welche Probe?« – »Ein Schauspieler vom Staatstheater ist hier. »Der eingebildete Kranke« von Molière wird inszeniert.« Und da ging ich so einfach ganz lustig in die Probe hinein. Ich sah den Regisseur gar nicht, denn der war ein schwarzer Türke. Er saß in dem dunklen Raum, ich hörte nur seine Stimme. Ich suchte nach meiner Freundin, und er sagte, diese Stimme sagte: »Jetzt ist die Frau des eingebildeten Kranken ja auch da.« Er gab mir diese Rolle. Wir probten dann außerhalb der Schulzeit. Ich ging in der Nacht nach Hause, und das gefiel mir sehr. Dann führten wir das auf und bekamen Blumen und auch Applaus. Und das hat mir natürlich auch sehr gefallen. Als nächstes kam dann der Intendant vom Staatstheater und holte mich als begabtes Kind zum Staatstheater. Dort spielte ich zuerst kleine Rollen, diesmal allerdings mit den Professionellen zusammen. Das war in »Bürger als Edelmann« von Molière. Dort trat ich drei Monate lang auf und verdiente in dieser Zeit sogar Geld. Und ich habe mir geschworen, als ich über die Brücke lief – Bursa hat ja mehrere Brücken, eine ehemalige osmanische Hauptstadt, eine wunderschöne Stadt – dort habe ich mir geschworen, dass ich Schauspielerin werde. Und danach habe ich nur versucht, weiterzuspielen. Während ich in die Schule ging, habe ich immer auch in den Volkshäusern gespielt, englische Stücke, alle Arten von Stücken. Wir wurden von tollen professionellen Theaterregis-

seuren inszeniert und auch auf Tournee gebracht. Das sind unvergessliche Sachen für ein 15-, 16-jähriges Mädchen, besonders so eine Freiheit zu gewinnen, die ich ja sowieso sehr liebte. Ich bin ja ein Straßenskind gewesen, habe bis Mitternacht gespielt. Damals gab es einen ganz anderen Rhythmus in der Türkei. Sie war nicht so gebaut wie heute. Kleine Gassen, da kam kaum ein Auto hin. Da gingen Esel oder, was weiß ich, Vogelfamilien irgendwo hin.

E.B.: Diese Zeit hast du auch in deinen Romanen verarbeitet. Welche Parallelen gibt es da zu deiner Theaterzeit? Hast du viel von deiner eigenen Biografie in die Texte genommen?

E.S.Ö.: Also, wenn das einmal nötig ist, schreibe ich vielleicht meine eigene Autobiografie. Aber die einzelnen Szenen in den Romanen müssen nicht unbedingt autobiografisch sein.

E.B.: Du hast den eingebildeten Kranken erwähnt. Gab es damals viel französisches und europäisches Theater in der Türkei? Und wie stand es mit türkischen Theatertraditionen?

E.S.Ö.: Die gab es auch. Du weißt ja, es existieren da nicht sehr viele Stücke. Es gab *Orta Oyunu*, das traditionelle türkische Theater. Und da wurde vieles nach Molière adaptiert. Zum Beispiel spielt der Diener eine große Rolle, gerade in der Intrige in einem bürgerlichen Haus. Deswegen habe ich immer die Dienerrollen sehr geliebt, denn die waren bei Molière ja Hauptrollen. Die Diener waren die Schlausten, sie haben die Intrige vorbereitet, danach die Probleme aufgelöst, die Liebenden zusammengebracht und so weiter. Sie waren Menschen, die natürlich auch Zauber schaffen. Und das hat mir sehr gut gefallen.

E.B.: Hat das traditionelle türkische Schattentheater zu dieser Zeit auch noch eine Rolle gespielt?

E.S.Ö.: Schattentheater gab es auch. Als ich ein Kind war, zum Beispiel als meine Brüder mit 50 anderen Kindern zusammen beschnitten wurden, da hat mein Vater zum Fest Schattenspieler und Sänger eingeladen.

E.B.: Auf die große Bühne wurde das Karagöz Theater nicht übertragen?

E.S.Ö.: Nein, aber in den kleinen Orten, in den Cafés, wuchsen wir mit der Tradition auf. Das osmanische Reich war sehr kosmopolitisch. Alle Arten von Nationalitäten lebten in der Türkei zusammen. Und das Schattenspiel entstand, weil man das, was Gott geschaffen hatte, nicht nachahmen durfte. Schatten sind eben nicht, was Gott schuf, sie sind verkleinerte Figuren. Da konnte man in Ruhe die Regierung und die Politik kritisieren. In Satiren erlaubte man sich alles. Das Schöne ist, dass es in Karagöz und auch in *Orta Oyunu* um Missverständen geht. Da sind verschiedene Nationalitäten vertreten – Juden, Türken, Kurden, Griechen aus der Türkei – und die kommen alle zusammen und verstehen einander nicht. Und durch dieses Missverständen entwickelt sich eine Szene. Das gefiel mir sehr, dass man sich da nicht so gut versteht. Sprachen, Dialekte.

E.B.: Wie ging es dann bei dir schauspielerisch weiter?

E.S.Ö.: Ich kam mit 18 nach Deutschland und hatte nur ein Ideal: weiter Schauspielerin zu sein, und vielleicht auch in Deutschland. In die Schule gehen, davon träumte ich auch. Dann lernte ich einen Brechtianer kennen, der mich mit dem Brecht-Theater bekannt machte. Er nahm mich dorthin mit. Und ich war zum Beispiel fasziniert von »Arturo Ui«.

E.B.: *Konntest du selbst damals auch schon Theater spielen? Oder hast du nur in dich aufgenommen?*

E.S.Ö.: Nein, ich lebte und ging dann auch in die Studentenbewegung und habe immer alles aufgenommen. Und dann ging ich auch immer zum Theater, schaute mir Stücke an oder hörte Brecht-Lieder. Dann ging ich auch hier in die Schauspielschule, ein halbes Jahr lang. Da gab es schon Fritz Kirchhoff. Und da war eine berühmte Schauspielerin. Sie hat mich aufgenommen, und ich habe bei ihr sechs Monate studiert. Das war 1967. Dann kehrte ich nach Istanbul zurück. Und dann ging ich in die Schauspielschule, die eine der fantastischen Theaterschulen war. Denn sie war von Muhsin Ertuğrul gegründet worden, Haldun Taner dann auch, Nurettin Sevin und anderen. Und aus Europa und aus Amerika bekamen wir auch Lehrer, denn dieser Direktor der Schule, Beklan Algan, hatte im Actors Studio in New York studiert, und Marlon Brando war einer seiner Lehrer gewesen. Diese Tradition hatte er mitgebracht. Wir haben alle Arten von Theaterbewegungen mitbekommen. Da kam auch ein Professor aus Amerika, der erzählte uns zum Beispiel vom Living Theatre, gab uns Beispiele. Das war eine wunderbare Schule. Von neun Uhr bis Mitternacht blieben wir dort. Idealistische Lehrer, wenn wir etwas Tolles machen wollten. Eine wunderschöne und unglaubliche Zeit.

E.B.: *Du hast das Brecht Theater erwähnt. Wie wichtig war dieses Theaters damals in der Türkei?*

E.S.Ö.: Das war sehr aktuell. Ohne Brecht kann man sich die sechziger Jahre gar nicht vorstellen. Brecht ist sehr wichtig fürs Theater und die 68er Bewegung. Aufklärerisch, anti-illusionistisch, und so weiter. Es wurde sehr viel Brecht gespielt.

E.B.: *Du warst in Istanbul drei Jahre lang in der Theaterschule. Und dann?*

E.S.Ö.: Ja, drei Jahre, und dann bin ich professionell geworden. Dann bin ich nach Ankara, zum Ankara Ensemble. Dort gab es diesen Brechtianer, der zurückgekehrt war und Theaterstücke geschrieben hatte: Vasif Öngören. Er schrieb gute Theaterstücke, und man inszenierte ihn. Doch weil er auch ein Linker war, musste er nach dem Militärputsch abtreten. Man schloss das Theater, und die vier Direktoren gingen wegen ihrer politischen Einstellung ins Gefängnis. Das ganze Theaterprojekt wurde eingefroren. Und dann machte ich eine Weile Tournee-Theater, solang man uns das erlaubte. Doch dann wurde auch dieses Projekt verboten. Danach arbeitete ich als Synchronsprecherin, als Kamera-Assistentin und zwei Jahre lang als Werbefilm-Regisseurin. Doch es ging mir nicht gut in dieser Zeit. Ich hatte furchtbare Sehnsucht nach dem Theater. In der Türkei waren dies dunkle Jahre. Man konnte wegen Wörtern ins Gefängnis gesteckt werden. In solch schlimmen Zeiten hilft einem natürlich ein Traum. Und ich hatte den Traum, mit einem der Brecht-Schüler zu arbeiten, mit Bruno Besson. Von meiner Schweizer Freundin hatte ich von Besson gehört, der Intendant an der Volksbühne war. So setzte ich mich eines Tages in den Zug und kam nach Ost-Berlin. Dort traf ich Besson und sagte: »Ich bin gekommen, um das Brecht-System zu lernen.« Er blickte mich mit großen Augen an und antwortete: »Willkommen!« Dann durfte ich in Heiner Müllers Stück »Die Bauern« hospitieren. Danach sagte der Regisseur Fritz Marquardt: Wenn das Mädchen hierbleibt, muss man unbe-

dingt mit ihr arbeiten. Ich wurde sofort als Dramaturgin und erste Regie-Assistentin engagiert, zuerst von Matthias Langhoff und dann von Besson. Als Besson nach zwei Jahren die DDR verließ und nach Paris ging, schlug er mir vor, ihn zu begleiten. Und so ging ich 1978 zu ihm nach Paris.

[...]

E.B.: *In jener Zeit gab es einige Jahre lang ein türkisches Ensemble an der Berliner Schaubühne. Warst du daran nicht auch beteiligt?*

E.S.Ö.: Die wollten damals, Anfang der achtziger Jahre, dieses Türkenprojekt machen. Sie haben dann meinen Lehrer hergeholt und mich in Paris angerufen, ob ich nicht mitarbeiten will. Beklan Algan, der im Actors Studio gewesen war. Er hat Tausende von Materialien bekommen, doch wir hatten kein Stück. Er wollte alles selbst machen, aber er war auch Alkoholiker. Dann kam seine Frau. Sie haben dann so ein trauriges Gastarbeiterstück herausgebracht. Und dann gingen die Kämpfe los, denn die *Schaubühne* wollte das nicht mehr auf ihrer Bühne und wollte, dass die zu einem anderen Ort gingen, zu einem türkischen Theater. Da gab es jahrelang ganz blutige Kämpfe unter den Türken, um das zu erreichen. [...] Auf der Schaubühne haben wir angefangen und dann raus, zum Tiyatrom.

E.B.: *Ich hörte, dass es zu Streitigkeiten zwischen Türken kam, die in Deutschland wohnten, und Türken, die für das Projekt aus der Türkei geholt wurden.*

E.S.Ö.: Ja, unheimlich, denn da ging es um hohe Geldsummen, etwa 400.000 Mark. Und die bekam nur dieses Theater. Und die lassen keinen rein. Obwohl ich Brecht-Schülerin bin und als Schauspielerin sehr erfahren, hat mich keiner jemals gefragt, ob ich da mitarbeiten will. Das ist so wie in der Türkei: Eine Familie kommt an die Macht und sitzt da.

E.B.: *Hört sich wie eine verpasste Chance an.*

E.S.Ö.: Ja. Meray Ülgen, der in Köln diese schönen Märchen gemacht hat, ist auch weggegangen. Denn er hat sich vor diesen blutigen Kämpfen hier zurückgezogen. [...]

E.B.: *Und du warst dann also in Frankreich.*

E.S.Ö.: Ja, und ich brauchte eine Aufenthaltserlaubnis. Man sagte mir, dass ich mich bei der Universität Sorbonne mit den Arbeiten, die ich gemacht hatte, melden und fragen sollte, ob ich an die Uni gehen durfte. Weißt du, ich habe am Theater die Szenen gezeichnet, ganz schnell. Ich wollte nur für mich Dokumente mithaben, damit ich mich daran erinnere, was gemacht wurde. Und über die Schrift verstand ich nicht so gut, was da geschah. Also machte ich das bildlich und über Marionetten und Kollagen. Ich hatte viele Mappen, und daraus machten sie Ausstellungen, Programmhefte und Plakate. Die brachte ich als mein Material über meinen Beruf zur Universität. Und sie sagten mir, ich sei sehr weit, ich bräuchte gar nicht studieren, sondern ich sollte eine Doktorarbeit schreiben. [...]

E.B.: *Und wie lief das?*

E.S.Ö.: Ich habe 25 Seiten Programm gemacht, und dann sagte mein Professor: »Wunderbar, das Programm, gehen Sie nur nach Bochum« – denn ich musste dort spielen – »gehen Sie und spielen Sie, wir erwarten die Doktorarbeit.« Dann habe ich aber mein erstes Theaterstück geschrieben. Ich habe mich am Bochumer Schauspielhaus auf »Karagöz in Alamania« konzentriert. Claus Peymann war da

Direktor. Er wollte mit mir arbeiten, aber ich wollte in dieser Zeit mein Theaterstück schreiben. [...] Das war ein toller Direktor, Peymann, und die anderen auch, und die haben mir gesagt, sie erwarten von mir ein Theaterstück und sie werden mich sechs Monate lang finanzieren. [...] Ich habe 1979 nicht sofort damit angefangen. Aber nach zwei Jahren hatte ich das enorme Bedürfnis, ein Theaterstück über einen Mann zu schreiben, dessen Brief ich gelesen hatte. Den habe ich aber nie kennen gelernt. Aber die Geschichte berührte mich.

E.B.: *Was kam nach der Bochumer Zeit?*

E.S.Ö.: Und dann habe ich am Frankfurter Schauspielhaus mein erstes Theaterstück inszeniert. Das war 1986.

[Interview unterbrochen]

E.B.: *Zu deinen Dramen: Ich hatte bisher gedacht, dass du drei Stücke geschrieben hast. Doch scheinbar gibt es ein viertes und sogar noch ein weiteres auf Türkisch. Was ist da die Chronologie?*

E.S.Ö.: »Karagöz in Alamania« war das erste, 1982. Und dann habe ich »Hamlet Ahmet« auf Türkisch geschrieben. Das ist nach »Hamlet«, und Ahmet ist ein türkischer Bauer. Das war 1984 oder so. [...] Dann kam 1991 »Keloğlan in Alamania«, und »Karriere einer Putzfrau« kam nach »Keloğlan«. Als ich 1986 mein Theaterstück [»Karagöz«] inszenierte, hatte ich diesen Monolog schon geschrieben, aber noch nicht zum Theaterverlag gegeben. Später gab ich das Stück dem Verlag [Kiepenheuer & Witsch], als mein erstes Buch rauskam.

E.B.: *Und das erschien da ganz unverändert?*

E.S.Ö.: Ja, ganz unverändert. Und »Noahi« habe ich ja dann vor zwei Jahren geschrieben.

E.B.: *Doch veröffentlicht wurde es erst dieses Jahr, also 2002. ... Wenn man das mal überblickt: Karagöz und Putzfrau wurden in den achtziger Jahren, Keloğlan in den neunziger Jahren und Noahi in den 2000ern geschrieben. Drei Jahrzehnte, drei Generationen von Türken in Deutschland. Gibt es da eine Verbindung?*

E.S.Ö.: Ja, ich wollte so eine Art Serie machen. Deswegen habe ich »Keloğlan« nicht zufällig, sondern ganz bewusst »Keloğlan in Alamania« genannt, so wie »Karagöz in Alamania«.

E.B.: *Doch nicht »Noahi in Alamania«.*

E.S.Ö.: Nein, das habe ich nicht so nachgedacht. Aber das könnte im Grunde sein, »Noahi in Alamania«.

E.B.: *Wenn man die Sprache betrachtet: Im Karagöz gibt es viel Türkisch und auch sogenanntes Gastarbeiterdeutsch.*

E.S.Ö.: Klar. Oder auch Metaphern, perfekt übersetzt aber total unverständlich, absichtlich unverständlich. Und dann aber bei »Keloğlan« ...

E.B.: *Da gibt es eine Katze...*

E.S.Ö.: Ja, die übersetzt zwischen Mutter und Sohn.

E.B.: *Das erleichtert das Verständnis auch fürs Publikum.*

E.S.Ö.: Ja, das ist genau so. Und es zeigt auch die Realität, dass Türken der ersten Generation und deren Kinder sich mit der Sprache nicht mehr verständigen können. Das war die zweite Ebene.

E.B.: *In »Noahi« gibt es dann gar kein Türkisch mehr, nur noch übersetzt, wie zum Beispiel im Regenlied zu Beginn. Erscheint das Türkisch da also ganz ins Deutsche integriert?*

- E.S.Ö.: Ja, hineingenommen. Ganz richtig, da hast du einen guten Punkt gefunden. Mein Gott, wenn ich das gewusst hätte, hätte ich ja noch mehr davon gemacht. [lacht]
- E.B.: *Kehren wir zu »Karagöz« zurück: Im Gegensatz zu »Putzfrau« wurde das Stück ja nicht unverändert in deinem Band Mutterzunge veröffentlicht, sondern ist dort zu einem Prosastück geworden.*
- E.S.Ö.: Der Text, die Dialoge, alles ist wie im Theaterstück, nur genauer erklärt. »Es war einmal ein Dorf, in dem ein Mann und eine Frau lebten...« Ich inszenierte das Stück, und nach meiner Inszenierung fügte ich diese Passagen ein. In der Erzählung steckt also die Theaterarbeit mit drin.
- E.B.: »Karagöz« wurde von Bochum in Auftrag gegeben, doch du hast es erst vier Jahre später in Frankfurt inszeniert.
- E.S.Ö.: Ja, in Bochum sollte Matthias Langhoff die Bühne machen, aber Matthias wurde schwer krank. Dann konnten wir nicht anfangen. Und dann ging Peymann zum Burgtheater. Man konnte das Stück nicht mehr machen, obwohl es im Programm drin war. So blieb es liegen.
- E.B.: *Dann wurde es verschiedene Male angesetzt, doch kam nie auf die Bühne.*
- E.S.Ö.: Ja, die suchten zum Beispiel für dieses Stück bei Opel extra Gelder, aber Langhoff regte sich darüber auf und sagte: »Aber Emine, guck mal, wenn der Peymann Thomas Bernhardt macht, glaubst du, er wird dann für Bernhardt bei Opel Gelder suchen?« Also, er sagte: »Ne, die haben Angst vor diesem Stück.«
- E.B.: *Du sagtest mir einmal, dass die Rolle der Ümmü Renan Demirkan angeboten wurde?*
- E.S.Ö.: Genau, die Kölner wollten das Stück machen. Renan Demirkan war dort Schauspielerin. Ich wusste, dass man ihr die Rolle der Ümmü anbieten würde. Also fuhr ich hin und traf mich mit ihr, um sie zu überzeugen. Aber sie war ganz unfreundlich zu mir und sagte: »Wir haben heute über ihr Theaterstück geredet. Ich habe gesagt, dass ich dagegen bin.« Und ich sagte: »Dürfte ich den Grund wissen?« Da sagte sie: »So kann man sich nicht über die Arbeiterklasse äußern. Man redet nicht so über diese Menschen, diese armen Menschen.« Als ob mein Stück türkenfeindlich wäre. So hatte sie das verstanden. »Und das ist folkloristisch«, sagte sie auch. Und ich antwortete darauf: »Das ist nicht folkloristisch.« Also, sie hatte mich gar nicht verstanden. [...] Weißt du, Türken sind untereinander auch nicht immer nett. Man denkt immer, dass die Türken solidarisch wären. Doch das sind sie nicht. Warum sollen sie auch?
- E.B.: *Aber dann kam das Stück doch noch in Frankfurt zustande, unter eigener Regie sogar. Du hast das später in einem Artikel in der Zeit beschrieben. Wie kam das alles ins Rollen?*
- E.S.Ö.: Adolf Dresen, ein wunderbarer Direktor, las das Stück. Und sein Dramaturg, ein ganz berühmter Dramaturg, Horst Laube, las das auch und sagte: »Wunderbar! Wunderbar!« [...] Und Dresen ging dann zu der damaligen Kultusministerin und holte ungefähr 400.000 Mark extra für dieses Stück raus. Bevor er wegging, legte er das Geld für »Karagöz« auf den Tisch. Dann kam der Rühle als Intendant, auch ein sehr intelligenter Mann. Und dann haben sie mir große Chancen gegeben. Ich habe gesagt: »Ich möchte mit Stars arbeiten, mit Filmstars. Mit Fassbinder-Schauspielern, mit einer Opernsängerin, einer Griechin, einem türkischen Filmstar, Tuncel Kürtiz, er erhielt sogar den Silbernen Bären hier. Und richtige

Arbeiter, Gastarbeiter, also einen Kebab-Salon Besitzer, richtige Tiere. Ich habe alles gekriegt, was ich wollte.

E.B.: *Was hatte es aber nun mit diesem Begleittext auf sich, den Günter Rühle vor der Premiere ans Publikum verteilen ließ? Er versuchte, das Stück zu erklären, oder?*

E.S.Ö.: Ja, aber er hatte vielleicht auch nicht ganz unrecht damit. Denn ich hatte einen beinahe teuflischen Drang, alles verdrehen zu wollen, die Sache immer noch weiter zu verfremden. [...] Es gab immer wieder Versuche, Stücke über Fremde zu schreiben. Die soziale Rolle des Türken zu dieser Zeit war die Rolle des armen Mannes. Daher machte man immer mitleidige Stücke. Auch die Türken selbst schrieben traurige Stücke, denn es waren nicht die Betroffenen, die sie schrieben, sondern die Intellektuellen, die höheren Schichten, die etwas über die Türken inszenieren durften. Und sie sahen in diesen Menschen bemitleidenswerte Geschöpfe. Ich sah die Leute nicht so. Ich stellte mir immer Fragen wie: Was passiert mit der Sprache? Was passiert mit der Ästhetik des Landes, aus dem man kommt? Wie überleben diese Menschen? Oder ich sah dieses gebrochene Deutsch, das bald eine neue Sprache würde. Ich suchte auch das Burleske ihrer Situation. Denn ich sah diese Menschen nicht als arme Tiere, sondern als Helden. Ich empfand, dass diese Menschen Helden waren, diese erste Generation, die für viele Leute unsichtbar war. Die Unsichtbaren, sowie auch die Putzfrauen: Wenn sie irgendwo putzen, reden zum Beispiel zwei Gangster über ihre Mordpläne. Das sieht man auch in den amerikanischen Filmen: Ein Mann putzt in der 20. Etage, und zwei Männer machen daneben ihre Mordpläne. Oder die Mädchen, die hier in den Männerpissoirs putzen, erzählten mir, dass die Kerle ihre Schwänze einfach rausholen – die sahen die Frau einfach nicht. Aber ich meinte: »Das ist doch nicht schlecht, wenn man euch nicht sieht, dann könnt ihr als Unsichtbare alles viel freier beobachten.«

E.B.: *Aber als Unsichtbarer hat man auch keine Stimme.*

E.S.Ö.: Genau, man hat auch keine Stimme. Und dann wollte ich diesen Unsichtbaren sozusagen etwas Stimme geben. Ich war auch sehr neugierig auf die Frauen, die dort in den Toiletten putzten. Da gab es zum Beispiel eine Griechin, eine ganz feine Frau, sie machte nach jeder Frau die Toilette sauber. Ich fragte mich immer: Was war diese Frau, bevor sie hierherkam? Okay, sie kommen hierher und arbeiten als Putzfrauen oder Putzmänner und Straßenfeger, aber was ist ihre Geschichte? Das interessierte mich sehr.

E.B.: *Du betonst ja häufig, dass in jedem Menschen ein Roman stecke. Ich denke da etwa an diesen Gastarbeiter, dessen Brief die Grundlage zu Karagöz bildete. Du wolltest ihm eine Stimme geben, da er es selbst nicht konnte.*

E.S.Ö.: Genau so war das.

E.B.: *Gerade in deinen Putzfrauenrollen, die ja immer wieder auftauchen, steckt aber auch eine gewisse Tragik. Da war jemand Opernsängerin und ist nun Putzfrau, ironischerweise noch dazu an gleicher Wirkungsstätte, an der Oper. Sie hat also immer ihren Traum vor Augen, kommt aber doch nicht an ihn ran. Das ist doch tragisch!*

E.S.Ö.: Natürlich! Tragisch und komisch. Wie im Leben eben. Vielleicht war sie Opernsängerin, vielleicht hat sie aber auch nur im Chor gesungen und wollte ein Star werden, hat das aber nicht geschafft und ist deshalb nach Deutschland gekom-

men. Und in Deutschland kann man dann auch viel besser behaupten, dass man ein Star geworden wäre, wenn man in der Türkei geblieben wäre. All das spielt da mit hinein. Etwas kann wahr sein, nicht wahr sein, halb wahr sein.

E.B.: *In Deutschland ist es oft nicht die erste Generation, sondern erst die zweite oder dritte, die solche Träume verwirklichen kann. Mir sagte vor kurzem ein türkischer Künstler der zweiten Generation: »Mein Vater versteht eigentlich gar nicht so recht, was ich mache, aber er hat mich immer dabei unterstützt.« Das ist die Kraft der ersten Generation. Selbst wenn sie es nicht selbst machen konnten, da sie ja arbeiten mussten...*

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

Du kommst wie ein Goldgräber in ein Land und störrst als ein fremdes Tier die übrigen Tiere. All das machte die erste Generation durch. Und mit der Sprache machten sie sehr schlechte Erfahrungen. Die konnten sie ja nicht. Man sagt, das deutsche Wirtschaftswunder habe Kolonien innerhalb des eigenen Landes geschaffen. Die Deutschen waren früher ja keine Kolonialisten. Wenn Deutschland die Türkei vorher kolonialisiert hätte, dann hätten die Türken ja schon deutsch gesprochen. Aber so haben die Deutschen hier mit ihren Ausländern einen Sprachprozess durchlaufen müssen. Sie sind über ihre eigene deutsche Sprache gestolpert, haben sie gebogen, kaputt gemacht, gebrochen gemacht oder gelacht über die Sprache. Es ist viel passiert mit der Sprache.

E.B.: *Es ist spannend, das auf die Kunst zu übertragen. Etwa in »Karagöz«: Türkisch und Gastaarbeiterdeutsch kommt da vor, doch das vermischt sich dann immer weiter und lässt neue Formen entstehen...*

E.S.Ö.: Ich wollte, dass man den Leuten nicht mit Mitleid begegnet, sondern in einer Fremdheit. Denn ich meinte, die wahre Begegnung fände dann statt, wenn man sich in der Fremdheit begegnet. Wenn man sagt: »Ach so, das sind Fremde, und die verstehen ich nicht.« Denn sonst sagt man ja immer: »Ja, das verstehen ich, das sind Türken, die sind die Ärmsten, die immer putzen müssen.« Aber das reicht nicht. Das sind Metaphern, die man nicht versteht. Man muss eine Neugierde erwecken, dass dahinter auch eine Kultur steht. Und ich inszenierte »Karagöz« dann auch so, dass man viele Sachen nicht sofort verstehen konnte. Ich legte gar keinen Wert darauf, dass man versteht, was los ist. Und Rühle wollte mir bestimmt helfen. Er mochte meine Arbeit. Er schrieb mir auch später noch einen Brief und sagte: »Kommen Sie und inszenieren Sie noch einmal etwas. Ich habe Ihre Arbeit sehr geschätzt.«

E.B.: *Wenn man das Begleitschreiben liest, klingt das aber fast wie eine Bitte um Verständnis für dieses Experiment.*

E.S.Ö.: Das ist ja normal. Man sagt ja, der Neue ist böse. Vor einem Neuen haben die Menschen Angst. Sich von etwas trennen und mit etwas anderem gehen, ist ja auch alles etwas Neues. Da hat man auch Angst. Das war damals das Neue.

E.B.: *Karagöz ist die Gestalt aus dem türkischen Schattentheater. Was ist denn nun mit dessen Begleiter Hacivat passiert? Warum kommt in deinem Stück ein Esel namens Şemsettin vor?*

E.S.Ö.: Hacivat ist ja der türkische Erleuchtete. Şemsettin ist auch sehr philosophisch, nicht so belehrend. Aber Şemsettin könnte natürlich auch von Nasreddin kommen, dessen Esel. Den Namen habe ich ihm gegeben. Man sucht ja immer Namen.

E.B.: *Ein Bezug zu Nasreddin Hocas Esel käme also in Frage?*

E.S.Ö.: Jaja, der Esel, der zum Beispiel die Leute schlägt und klüger ist als sein Herr. Und noch etwas: Wenn die Leute damals ganz am Anfang hier herumliefen und laut in den Bahnhöfen oder auf den Straßen ihre Sprache redeten, merkte man, dass sie noch in dem anderen Land lebten. Ganz laut redeten die. Und dann sahen sie auch für die Leute, die diese Sprache nicht verstanden, so aus, als ob sie hier mit ihren Eseln oder Truthähnen herumlaufen würden. Daher kommt das auch. Ich dachte mir, der Esel muss die eine Hälfte dieses Mannes sein. Er kann auch eine Identität von ihm sein. Die sind ja noch nicht von ihren Tieren getrennt. Die Bauern leben ja vereint mit ihren Tieren. Die mögen ihre Tiere und sorgen für das Leben gemeinsam. Darum dachte ich, der Esel muss mit als die Hälfte, die Identität...

E.B.: *Apropos Identität: Du sagtest einmal, dass viel von der Identität im Akzent liegt. Siehst du das immer noch so, oder ändert sich so etwas mit der Zeit?*

E.S.Ö.: Ja, Identität liegt im Akzent oder auch in den Fehlern. Wir sind die Fehler. Die Fehler, die wir machen, das sind wir. Das ist unsere Identität.

E.B.: *Und das verarbeitest du künstlerisch?*

E.S.Ö.: Genau! Das habe ich auch als Kunstform gedacht. Ich wollte das durchsetzen. Und das war für damals sehr neu. Ich glaube, es war Peter Stein, der sagte, das [»Karagöz«] ist ein dadaistisches Stück, ein geniales Stück, aber es ist zu früh für die Türken. Es ist nicht viel gespielt worden. Ich habe es inszeniert, in Österreich wurde es inszeniert, später hat es eine Türkin, die Regieschülerin war, in Hamburg inszeniert.

E.B.: *In »Karagöz« geht es räumlich immer zwischen der Türkei und Deutschland hin und her. Aber nach Deutschland hinein kommt man nicht. Ist das so etwas wie ein zeitgenössisches »Draußen vor der Tür«?*

E.S.Ö.: Naja, Karagöz kommt schon rein, aber man sieht im Stück Deutschland nicht. Denn mich interessiert, was durch diesen Weg passiert, den man macht. Der Weg interessierte mich. Und was mit der Sprache passiert, wenn man durch diese Tür rein und raus geht. Was passiert mit der Sprache? Was passiert mit der Identität? Was passiert mit der Ästhetik des Landes, aus dem man gekommen ist? Und was passiert mit der eigenen Rolle im eigenen Land? Weil man ja aus den Hierarchien rausgeht. Wenn du aus der Hierarchie rausgehst, dann sorgen

sie nicht mehr für dich. Ein Arbeiter oder ein Fischer in der Türkei wird nie-
mals als blöd angesehen, wenn er nach 40 Jahren Arbeit keine Wohnung besitzt.
Aber kaum arbeitest du in Holland oder Deutschland, bist du ein blöder Mensch,
wenn du keine besitzt. Deine Rolle ist dann der Mann, der Geld machen muss,
der den Traum von allen verwirklichen muss.

E.B.: In »Keloğlan« geht es auch wieder ums Thema Arbeit, diesmal aber aus einer anderen Per-
spektive: Die Leute werden nicht mehr geholt, um in Deutschland zu arbeiten, sondern jetzt
ist der Mangel an Arbeit der Grund, dass man das Land verlassen muss. War das eine rea-
listische Situation? Zum Beispiel, dass man mit 18 Jahren...?

E.S.Ö.: Ja, es gab solche Gesetze. Ich weiß nicht, ob das genau so war, wie ich es gemacht
habe. Ich habe natürlich abstrahiert. Also: entweder bis heute Abend Arbeit oder
bis Mitternacht Frau!

E.B.: Diese Situation hat mich an ein mittelalterliches Moralitätenspiel erinnert. Oder an Mar-
lows »Doktor Faustus«: Um Mitternacht läuft die Zeit ab und... Zeit spielt ja in diesem
Stück eine zentrale Rolle.

E.S.Ö.: Ich liebe all diese Stücke. Bei »Karagöz« zum Beispiel bin ich sicher, dass »Sim-
plizissimus« 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 reingeflos-
sen in die Arbeit.

E.B.: Und Keloğlan – wer ist das eigentlich? Eine Figur aus dem türkischen Volksmärchen,
nicht?

E.S.Ö.: Ja, Karagöz ist eine Schattenspielfigur, und Keloğlan ist eine Märchenfigur.

E.B.: Ist diese Figur wie Karagöz mehr eine Schablone, ein Gerüst, in das man vieles hineinste-
cken kann?

E.S.Ö.: Ja. Dazu kommt noch aus meiner Kindheit meine große Liebe zu diesen Figuren.
Mit denen sind wir ja aufgewacht und wieder eingeschlafen. Das ist mein Bruder
und mit dem kann ich ja dann machen, was ich will.

E.B.: Emine, ich danke dir für dieses Gespräch

4. »Theater muss zwischen den Kulturen die Rolle einer Brücke spielen« Yekta Arman, Berlin, 27. November 2002

Yekta Arman ist Schauspieler und Leiter des Berliner Tiyatroms.

E.B.: Herr Arman, wie kamen Sie zum Theater?

Y.A.: Ich spiele seit meinem siebten Lebensjahr Theater. Das war bei mir eine Leiden-
schaft. Von der neunten bis zur elften Klasse spielte ich durchgehend. In der zehn-
ten oder elften Klasse gründete ich selbst an unserer Schule eine Theater AG. In der
elften Klasse recherchierte ich außerdem die Leute, die in Istanbul solche Ama-
teurtheatergruppen gegründet hatten. Und so begann meine Theaterlaufbahn au-
ßerhalb der Schule. Zur gleichen Zeit dachte ich auch, es wäre nicht schlecht, mich
bei der Städtischen Bühne Istanbul, beim Konservatorium anzumelden. [...] Doch
ich wollte ja nicht nur am Konservatorium eine Schauspielausbildung abschlie-

ßen, sondern daneben auch etwas anderes studieren. Aber das war damals in der Türkei wegen der politischen Situation nicht möglich. Das waren graue Tage in der Türkei. Also sprach ich mit meiner Familie und sagte: »Ich habe einige Bekannte in Deutschland. Soll ich vielleicht in Berlin studieren?« [...] Um 1973 bin ich mitten in der Theaterausbildung nach Berlin gekommen. Zuerst begann ich, an der TU Berlin Deutsch zu lernen. Dann bekam ich die Studienzulassung, da ich ja in der Türkei die Aufnahmeprüfung bestanden hatte und es da ein Abkommen gab. Da die Istanbuler Schule eine gute Schule war, musste ich nur die deutsche Sprachprüfung bestehen. Das gelang mir und so begann ich, in Berlin BWL zu studieren. 1977, 1978 war ich bereits damit fertig und überlegte mir nun, wie es weitergehen sollte. In der Zwischenzeit hatte ich auch in Berlin Theater gemacht. 1974 fand ich Leute hier, die bereits in der Türkei an städtischen Bühnen gespielt hatten. Zusammen gründeten wir das Theater Ensemble Berliner Darsteller und begannen, an der Volkshochschule in Kreuzberg bei Herrn Niyazi Turgay, der Fachbereichsleiter war, jedes Wochenende unsere Stücke zu präsentieren.

E.B.: *War das damals eine rein türkische Gruppe?*

Y.A.: Das war eine rein türkische Gruppe und wir haben auf Türkisch gespielt. Das war auch der Sinn der Sache. Wir wollten sehen, ob wir ein türkisches Theater mit eigener Spielstätte etablieren könnten. Und es gab da schon einige Projekte. Wenn wir die Geschichte der türkischen Einwanderung in einzelne Jahrzehnte aufteilen: Von 1960 bis 1970 gab es nicht so viel Theater. Die Leute mussten erst lernen, hier auf eigenen Beinen zu stehen, das heißt im sozialen Leben, auf der Arbeit, in ihrer Beziehung zur Türkei und so weiter. Damals existierten keine großen Institutionen oder Vereine. Diese wurden erst Ende der sechziger Jahre gegründet. In den Jahren 1970 bis 1980 entstanden dann deutsch-türkische Kulturvereine und andre Institutionen, um die Integration zu beschleunigen oder den Menschen behilflich zu sein, wenn sie Schwierigkeiten hatten. In dieser Zeit sehen wir besonders in Berlin, dass diese Leute großen Wert auf kulturelle Begegnungen legten, das heißt, es gab deutsch-türkische Kulturabende und so weiter – und natürlich auch die Theatergruppen, die meist innerhalb von Vereinen als kulturelle Arbeit begonnen haben. Einige haben sich so mit der Zeit etabliert. Um 1978, 1979 war diese Art von kultureller Arbeit bereits recht bekannt. Wie gesagt, auch wir gründeten um 1974 unsere Theatergruppe Berliner Darsteller. Danach studierte ich nebenbei an der HDK Theaterpädagogik und spielte auch selbst.

In den achtziger Jahren erreichte die Theaterarbeit ihren Höhepunkt. Als Berliner Darsteller waren wir da an der Schaubühne bei Peter Stein. Er hatte ein Projekt: Er wollte den in Berlin lebenden türkischen Mitbürger kulturell etwas bieten. So luden wir aus der Türkei einige berühmte Schauspieler nach Berlin ein und arbeiteten mit ihnen bis Ende Mai 1984 zusammen. Dann konnte die Schaubühne, auch wegen Etatproblemen und ökonomischen Beschränkungen, dieses türkische Theaterprojekt nicht weiter unterstützen. Sie hatten auch Recht: Da gab es verschiedene Fronten, die Arbeit hätte auch anders gehen können. Doch zum Glück verlief für uns, hier in Deutschland lebende türkische Schauspieler, alles gut. Ich hatte mein zweites Studium bereits beendet und da dachte ich mir, es wäre schön, wenn wir ein eigenes Theater, eine Profibühne gründen könnten. 1984 legten wir

– das heißt in Berlin lebende Künstler nicht nur aus dem Theaterbereich, sondern auch Maler, Bildhauer und so weiter – dem Senat für Kulturelle Angelegenheiten ein Konzept vor. Darin stand, was wir gründen wollten, wie wir das tun wollten und warum das notwendig war. Das machten wir als Odak e.V., Herr Turgay ist bis heute unser Vorsitzender. Das war ein heftiger Kampf, doch der damalige Kultursenator, Dr. Hasanar von der CDU, hat uns sehr geholfen. Er hatte die gleichen Ansichten wie wir, nämlich dass ein türkisches Kulturhaus oder Theater mit eigener Spielstätte sehr notwendig wäre. Und so kam es am 8. Oktober zur Gründung des Tiyatroms.

Wir befinden uns jetzt im 19. Jahr; 2003 feiern wir unser 20-jähriges Jubiläum. Inzwischen haben wir uns recht gut etabliert. Unter anderem haben wir ein Abkommen mit dem Städtischen Theater in Ankara, das uns nicht in ökonomischer Sicht, sondern mit neuen Stücken aushilft. Wenn wir ein Stück brauchen, wenden wir uns an sie. Oder auch an die Städtische Bühne in Istanbul. Dort besuchte ich ja fast ein Jahr lang das Konservatorium und kannte daher einige Leute, die weitermachten, als ich meine Ausbildung abbrechen musste. Mit diesen Kollegen stehe ich immer noch im Kontakt, und sie unterstützen uns, wenn wir sie brauchen. Die Theaterarbeit lief bis heute ununterbrochen. Natürlich auch mit der Hilfe vom Senat für Kulturelle Angelegenheiten, der uns von Beginn an unterstützte. Das ist eine enorme Arbeit von deren Seite und eine sehr große Hilfe für uns. Und wir versuchen, unsere Arbeit so gut wie möglich zu machen.

E.B.: *Tiyatrom, das bedeutet »mein Theater«. Wer ist damit gemeint?*

Y.A.: Das bedeutet die Menschen, die in Berlin oder auch auf der ganzen Welt leben. Das ist unser Theater. Wir nennen uns zwar Tiyatrom, türkisches Theater, doch das ist nicht nur für Türken. Wir sind ein türkischsprachiges Theater, doch unsere Kinderstücke zum Beispiel sind in deutscher Sprache oder gemischt deutsch-türkisch, 80 Prozent deutsch, 20 Prozent türkisch. Unsere Jugendstücke sind rein deutsch, unsere Erwachsenenstücke in rein türkischer Sprache. Warum machen wir das so? Weil wir auf der einen Seite auch die Sprache pflegen müssen. Wir denken uns: Wenn türkische Mitbürger in Deutschland leben und dabei ihre Traditionen bewahren möchten, dann müssen sie auch die Sprache pflegen. Das ist eine wichtige Arbeit hier am Theater. Die Bühne ist ja ein Ort, wo man die Sprache extrem gut beherrschen muss. Und deswegen spielen wir unsere Erwachsenenstücke nur in türkischer Sprache. Aber, wie gesagt, hier finden auch viele andere Stücke statt, von Off-Theatergruppen oder Jugendgruppen, Theatergruppen, die keine eigene Spielstätte haben. Darunter sind auch deutsche Theatergruppen, doch vor allem benutzen türkische Gruppen, die ein- oder zweimal pro Jahr ihre Stücke auf die Bühne bringen, unser Theater.

E.B.: *Hat das Tiyatrom selbst eine feste Gruppe, ein Ensemble von Schauspielern?*

Y.A.: Wir hatten von 1984 bis 1996 ein festes Ensemble. Doch inzwischen gab es in Berlin auch türkische Jugendliche, die ein Studium an der HDK absolviert hatten, also professionelle junge Schauspieler. Wir dachten, es wäre schön, denen auch eine Möglichkeit zu geben, falls die in ihrer Sprache oder auf deutsch bei uns tätig sein wollten. Und wenn wir ein festes Ensemble haben, spielen ständig die gleichen Leute, so staatstheatermäßig. Das wollte ich nicht, also sagte ich: »Wir müssen

das irgendwie anders machen, wir müssen auch den jungen Leuten die Chance geben, bei uns etwas auf der Bühne zu machen.« So bin ich selbst als erster 1989, 1990 von der Bühne gegangen. Zu dieser Zeit, nach dem Fall der Mauer, überlegten wir uns, wie die Struktur unseres Theaters in Zukunft sein sollte. Bis damals war je einer von uns einen Monat lang für die Büroarbeit zuständig gewesen, das heißt, er war auf der Bühne und hat uns gleichzeitig geleitet. Wir haben immer Listen gemacht, wer wann die Büroarbeiten übernehmen sollte. Aber das fand ich nicht optimal. Wir mussten auch innerhalb der Gruppe – wir waren um die zwölf Leute, die das Theater gegründet hatte, von denen ich jetzt leider als Einziger übriggeblieben bin – eine Hierarchie aufbauen. Wir erkannten: »So geht das nicht, gleichzeitig auf der Bühne und dann noch die Büroarbeit wie Pressearbeit und so weiter.« Wie gesagt, wir haben diese Arbeit nicht optimal geleistet, gerade auch die Öffentlichkeitsarbeit. Ich schlug vor: »Wenn ihr einverstanden seid, müssen wir diese beiden Bereiche, Bühnenarbeit und Büroarbeit, trennen.« Da stand ich aber ganz allein, keiner wollte von der Bühne gehen und diese bürokratische Arbeit machen. Ich sagte dann, dass ich versuchen würde, diese Arbeit zu machen. »Nur wenn mir das irgendwann mal zu viel ist und ich große Sehnsucht nach der Bühne verspüre, dann möchte ich auch wieder auf die Bühne gehen.« Dann haben alle mit Doppelfingern ja gesagt und mir gratuliert.

Und so begann ich als Leiter des Theaters, unsere Pläne mit Herrn Turgay und dem Kultursenat zu entwickeln. Ich habe mit Dramaturgen und Regisseuren zusammengearbeitet. Die ersten zwei Jahre waren sehr schwierig für mich. Ich stand ständig vor der Tür und habe mir die Proben angesehen. Aber einer musste sich eben opfern. Heute sehe ich das gar nicht mehr als Opfer, aber damals war das schon so. Es war schwierig. Ich habe nicht mehr gespielt und nicht mehr inszeniert. Man warf mir vor, ich sei damals sehr launisch gewesen: »Der war doch vorher nicht so, doch jetzt ist er Leiter geworden, der ist ganz schön nervös.« Ich war der böse Mann. Das sagte man mir ein paar Jahre später.

E.B.: *Und das Ganze geschah, um das Projekt straffer zu organisieren?*

Y.A.: Genau. Und es gab da auch ein paar Stücke, die ich gerne nebenbei mitgemacht habe. Es ging auch gar nicht anders. Das ist so etwas wie eine Droge, wenn man diesen Bühnenstaub in sich hat, dann braucht man Jahre, bis man davon loskommt. Ab 1997 ging ich dann aber gar nicht mehr auf die Bühne. Ich mache Regie, aber selbst spiele ich nicht mehr – und das habe ich bis jetzt durchgehalten. Doch das heißt nicht, dass ich nie mehr spielen werde. Irgendwann kommt ein Moment, da werde ich sagen: »Da mache ich mit.« Das ist also noch nicht abgeschlossen. Doch die Arbeit ist sehr viel geworden. Damals inszenierten wir so zwei Stücke pro Jahr, heute sind es acht oder neun. 1984 bis 1988 haben wir uns darüber Gedanken gemacht, welche Stücke wir hier in Berlin spielen sollten, wie wir uns etablieren könnten, ob wir Tourneemöglichkeiten suchen sollten. Damals gab es ja keine türkischen Theater mit eigener Spielstätte. Und dann suchten wir Stücke, die unsere soziale Situation und Probleme ansprachen, für unsere Zuschauer. Das waren ja nicht die Menschen in der Türkei, sondern Berliner Türken. Was konnte man denen anbieten, was sie ansprach? Wir haben dann die Möglichkeiten gefunden. Inzwischen hatten auch in Berlin einige Leute begonnen, Texte zu schreiben mit

dieser Thematik. Sie haben die Konflikte recherchiert und sich damit beschäftigt. Das waren die Jahre, in denen wir unser Fundament errichtet haben. Danach begannen wir, darauf aufzubauen. Nach der Zeit zwischen 1988 und 1990, die ja einen Wendepunkt in ganz Deutschland markiert, haben wir zum Beispiel auch angefangen, uns im Osten Berlins bekannt zu machen, versucht Leute kennen zu lernen. Das war eine wichtige Arbeit: deutsch-türkische Beziehungen als Thema. Diese Zeit war schwierig für uns, weil damals die türkische Kultur in Berlin nicht besonders beachtet wurde. Da gab es wichtige soziale Probleme, zum Beispiel die Integration der Polen-Deutschen oder Russland-Deutschen. Von A bis Z waren die Politiker damit beschäftigt, die ehemalige Deutsche Demokratische Republik in die Bundesrepublik zu integrieren.

E.B.: *Hatte das auch Auswirkungen auf die finanziellen Unterstützungen von Seiten des Kultursenats?*

Y.A.: Obwohl das gering war, hat das für uns eine große Rolle gespielt. Auch unsere Gelder wurden beschnitten. Wo sollte man sparen? Im kulturellen Bereich natürlich. Dieser Kampf darum, dass wir auch noch hier sind und uns kulturell betätigen, dauerte bis 1992, 1993. Doch dann kamen ökonomische Warnsignale. Und wir wollten in dieser Situation den 32 professionellen türkischen Schauspielern, die in Berlin lebten, eine Chance geben. Es gab heftige Diskussionen, doch letztlich sahen sie das ein. Ein wichtiger Wendepunkt war auch, dass wir unsere Kinderstücke auf Märchen aus 1001 Nacht basieren ließen. Das war auch meine Idee, denn ein Dornröschen könnte vielleicht ein deutsches Theater noch besser rüberbringen als wir. Doch wäre es nicht schön, wenn wir etwas aus dem Orient in den Okzident bringen könnten, mit unseren eigenen Eigenschaften und Spielarten und Methoden. Zum Beispiel »Ali Baba und die 40 Räuber«, »Aladin und die Wunderlampe« oder »Kapitän Sindbad«.

E.B.: *Also bilden die Märchen von 1001 Nacht den thematischen Rahmen für alle eure Kinderproduktionen?*

Y.A.: Richtig. Und bisher haben wir gut und sehr erfolgreich mit diesem Thema gearbeitet. Denn auch in Berlin kann man acht- bis zehnköpfige Kinderproduktionen kaum noch erleben, man sieht höchstens zwei Puppen und zwei Darsteller. Und wir machen das in einem breiteren Rahmen, und die Zuschauerzahlen hier zeigen uns, dass wir auf dem richtigen Weg sind. Natürlich hatten wir da auch keine Konkurrenz. Niemand konnte türkische Märchen so wie wir auf die Bühne bringen. Für uns mit unserer türkischen oder orientalischen Mentalität war das eben einfacher. Das war auch schauspielerisch eine schöne Bereicherung, eine gute Arbeit. Im Bereich der Erwachsenenstücke begannen wir dann 1996 auch, die berühmte moderne Weltliteratur – das heißt deutsch, türkisch, spanisch russisch und so weiter. – bekannt zu machen, das alles natürlich in türkischer Sprache. Bis dahin hatten wir nur türkische Autoren inszeniert. Jetzt sagten wir uns, dass unsere Zuschauer auch andere Leute, wie zum Beispiel Dario Fo aus Italien, kennen lernen sollten. Solche Projekte machen wir zurzeit. Und wir überlegen voraus in die Zukunft. Erstens: Wo steht die vierte Generation sprachlich und kulturell? Fühlt sie sich zwischen zwei Kulturen oder gehören sie zu einem Kulturblock? Was erwarteten sie von türkischem Theater? Zweitens: Was für Stücke erwarten die Zuschauer

zwischen 30 und 50 Jahren von einem türkischen Theater? Drittens: Was erwartet die erste Generation, die vor über 40 Jahren nach Deutschland kam, von uns? Diese Punkte halten wir uns vor Auge und arbeiten mit einer breiten Perspektive. Jetzt schauen wir: Wer könnte was inszenieren und welches Stück wäre da besser? Wir recherchieren und suchen nach neuen Autoren. Fast jeden zweiten Monat verlange ich drei bis fünf neue Stücke, Theatertexte aus der Türkei. Und vor allem in Berlin kümmern wir uns um Verbindungen wie zum Beispiel zur Schaubühne. Wir kooperieren nicht in Stücken, aber wir sehen uns nach Zusammenarbeit um.

E.B.: *In Ihrem Informationsblatt habe ich unter Zielen gelesen, dass Sie in Zukunft gerade auch die Kooperation mit Theatern in der Türkei weiter ausbauen wollen.*

Y.A.: Ja, aber nicht ausschließlich. Das ist eines unserer Ziele. Jeden Monat haben wir hier außerdem einen literarischen Abend in unserem Theater und ein Konzert. Dazu selbstverständlich unsere eigenen Stücke und auch Stücke von Gastgruppen.

E.B.: *Sie erwähnten vorhin, dass die Jugendstücke alle auf deutsch, die Erwachsenenstücke jedoch auf türkisch gespielt werden. Damit sprechen diese Stücke wahrscheinlich ganz verschiedene Zuschauergruppen an.*

Y.A.: Wissen Sie, in Berlin leben inzwischen ungefähr 800 bis 1.000 deutsch-türkische Familien. Die kennen uns alle und kommen sehr oft zu uns. Wir geben eine recht umfangreiche Broschüre heraus, in der wir, zum Teil auch auf in deutscher Sprache, Inhaltsangaben der Stücke geben. Wir haben, obwohl wir auf türkisch spielen, in unseren Erwachsenenstücken ungefähr 30 bis 34 Prozent deutsche Zuschauer.

E.B.: *Und das, obwohl sie die Sprache gar nicht verstehen?*

Y.A.: Genau. Sie kommen trotzdem. Und bei den Jugendproduktionen kommen natürlich noch mehr Deutsche. Denn da kommen ja auch ganze Schulklassen. Und da kann man ja kaum sagen, wir gehen dort nur mit den türkischen Schülern hin, sondern da kommt ja die ganze Klasse auf einmal zu uns. Wir machen dann ein Vorgespräch mit denen und nach der Vorstellung bilden sie einen Kreis, die Schauspieler kommen von der Bühne und sprechen dann mit ihnen über das Stück. Zum Beispiel wurde da etwas auf Türkisch gespielt, vielleicht kennt man diese Situation aus der Schule. Hat das nun was mit der Realität zu tun oder war das übertrieben? Da wir diese Diskussionsrunden auf Deutsch machen, beteiligen sich natürlich alle daran. [...] Bei den Kinderstücken wiederum ist das ja so, dass wir 80 Prozent türkisch und 20 Prozent deutsch spielen. Da sehen wir gar kein Problem. Wenn wir das erhöhen, zum Beispiel haben wir in einigen Stücken 60–40 Prozent gemacht, dann geht das noch, doch bei 50–50 Prozent wird es etwas kritisch, denn ein Kind muss ja mitmachen auf der Bühne. Das heißt, ein Kind kann nicht wie ein Erwachsener das sitzen und überlegen: »Was wollen sie damit sagen?« Es macht Kindern mehr Spaß, wenn sie mitspielen können. Deshalb machen wir da wenig auf Türkisch, doch wir integrieren das auch. Zum Beispiel sagen sie Hallo und ich sage Merhaba; dann weiß ein Kind schon, dass ich sie in meiner Sprache begrüßt habe. Dabei lernen sie sogar etwas. Und es ist ja auch schön, wenn sie zum Beispiel ein Lied auf Deutsch und Türkisch singen können. Wir machen das ziemlich einfach. Die Schauspieler singen das zuerst auf deutsch mit den Kindern und später, wenn sie zusammen türkisch singen, kennen sie ja schon den Sinn der Worte. Nur bei der Aussprache haben sie einige Probleme.

E.B.: Ein Ziel, das Sie nannten, ist die türkische Sprachpflege. Ein weiteres scheint die interkulturelle Verständigung zu sein.

Y.A.: Auf alle Fälle. Ein Theater muss ja zwischen den Kulturen die Rolle einer Brücke spielen. Da geht es um mehr als Sprache. Obwohl zum Beispiel mein Englisch nicht so gut ist, würde ich, wenn die Royal Shakespeare Company aus England oder das Theatre de Soleil aus Frankreich käme, die Aufführung sehen wollen. Da würde ich ja nicht sagen: »Ich gehe da nicht hin, ich verstehe ja kein Wort, was soll ich denn da?« Und so denken auch hier einige Leute: »Na gut, Türkisch verstehe ich zwar nicht, aber ich möchte mal sehen, was die Türken eigentlich im Theater darstellen.« Und so kamen eigentlich sehr viele Leute, auch, wie gesagt, von deutsch-türkischen Familien. Die besuchen mal an einem Abend ein deutsches Theater; aber dann auch das türkische Theater.

E.B.: Sie nannten mehrmals den Odak Verein und Herrn Turgay. Könnten Sie mehr über diesen Verein sagen?

Y.A.: Das ist ein Verein für die soziale und kulturelle Arbeit, der vor 20 Jahren in Berlin gegründet wurde. Das Tiyatrom ist eine wichtige Säule des Odak e.V. Es gibt da drei Säulen, SKA, Nokta und Tiyatrom. Die beiden ersten arbeiten mit drogenabhängigen ausländischen Jugendlichen. Das ist eine Art Langzeittherapiezentrum, ein Beratungszentrum. Der Odak e.V. hat ein Kultur-Etat, und dazu gehören wir. Herr Turgay ist unser Vorsitzender. Wir haben jeden Monat eine große Versammlung und jede zweite Woche ein kleines Treffen.

E.B.: Von den Gründungsmitgliedern des Tiyatroms sind nur Sie übriggeblieben. Was ist mit den übrigen geschehen?

Y.A.: Sie sind teilweise in die Türkei zurückgekehrt. Einige leben noch hier, sind aber leider für immer von der Bühne abgetreten, auf Grund von ökonomischen Schwierigkeiten. Und einige arbeiten manchmal noch hier am Theater, zum Beispiel als Regisseur, aber eben nicht mehr regelmäßig.

E.B.: Wer entscheidet über den Spielplan? Machen Sie das allein?

Y.A.: Nein. Ich bereite den Spielplan vor und zeige ihn dann im OdakVerein unserem Gremium und unserem Vorsitzenden. Selbstverständlich sagen sie mir: »Mach den Plan, entscheide du, was denkst du?« Aber informieren muss ich sie schon darüber, was mir im Kopf herumgeht. Und Gott sei Dank läuft die Arbeit im Moment reibungslos, und ich bin sehr zufrieden.

E.B.: Zum Stichwort »reibungslos« habe ich einige Fragen: Bei dem Projekt der Schaubühne Anfang der achtziger Jahre soll es zu großen Streitigkeiten unter den türkischen Schauspielern innerhalb der Gruppe gekommen sein. Angeblich war das einer der Gründe, warum das Projekt starb.

Y.A.: Nein, innerhalb der Gruppe gab es nicht so viele Streitereien. Wir haben nicht Streit gehabt, sondern die Schauspieler, die aus der Türkei nach Berlin kamen, wollten ja eigentlich irgendwann wieder zurück, weil sie dort mehr Möglichkeiten hatten. Sie kamen zum Teil von den städtischen Bühnen und Staatstheatern und waren dadurch gebunden. Ein Staatsschauspieler ist ja ein Beamter, und als Beamter darf man ja nicht ewig im Ausland auf der Bühne tätig sein, sondern muss auch wieder zurück zu seinem Stamm kommen. Also, ich weiß nicht, mit wem Sie gesprochen haben, aber ich habe das ja persönlich erlebt, weil ich vier Jahre lang

dabei war. Das waren ganz tolle Jahre, schöne Produktionen, von A bis Z Profiarbeit. Das Geld hat einfach nicht gereicht. Ansonsten hat uns die Schaubühne alle Möglichkeiten gegeben. Wir haben da gearbeitet wie die deutschen Schauspieler, hatten die gleichen Möglichkeiten. Aber, wissen Sie, es war so: Die Schaubühne hat ein Etat, nehmen wir mal an 20 Millionen Mark im Jahr; das ist für ihre Produktionen. Und dann hat die Leitung der *Schaubühne* überlegt: »Wie finanzieren wir nun das türkische Projekt, an dem wir schon mehrere Jahre arbeiten?« Und der Kultursenat sagte: »Sie müssen mit Ihren 20 Millionen auch diese Gruppe unterstützen, ihnen bei deren Produktionen unterstützen. Mehr Geld haben wir nicht.« Und eigentlich wollte die *Schaubühne* noch mehr für uns tun. Doch das Finanzziel war der entscheidende Punkt. Wir sagten: »Gut, wenn der Staat denen dieses zusätzliche Budget nicht gibt, dann soll das Budget wenigstens uns gegeben werden.« Dann versuchen wir selbst, etwas auf die Beine zu stellen. Wir sagten uns, wenn der Kultursenat das Geld nicht der Schaubühne zur Verfügung stellt, dann gibt es ja auch noch einen Odak e.V., der dem Senat schon jahrelang bekannt war und bereits einige Arbeit geleistet hatte. Also versuchten wir, dieses Projekt über den Verein zu verwirklichen. Und das war auch für die *Schaubühne* gut. Die sagten uns: Ihr seid doch Schauspieler, ihr müsst spielen. Und dann haben wir uns umarmt und auf Wiedersehen gesagt. Streit hatten wir nie.

E.B.: *Und die türkischen Schauspieler sind dann wieder in die Türkei zurückgekehrt?*

Y.A.: Die waren auch sehr zufrieden darüber, dass wir grünes Licht für ein eigenes türkisches Theater bekommen haben. Sie haben dann gesagt: Ihr müsst jetzt erst einmal mit der Obrigkeit einen Plan machen, damit wir auch einmal hierherkommen und spielen können, drei oder vier Monate lang. Das haben wir auch von 1984 bis 1988 so gemacht. Wir haben diese Leute, die auch an der Schaubühne gearbeitet hatten, wie zum Beispiel Kelim Aksa, hierher eingeladen und mit ihnen zusammen Stücke inszeniert. [...] Nein, Streit gab es nicht – ich meine, das war Stress: »Was machen wir jetzt? Was wird morgen, wenn der Senat sagt, es gibt kein Extrageld für das türkische Ensemble, was wird dann?« Doch Streit haben wir nie gehabt.

E.B.: *Im Stadtmagazin bin ich vor einiger Zeit über einen Artikel gestolpert, in dem es hieß, es hätten sich türkische Künstler zusammengeschlossen und einen Brief an den Kultursenat geschrieben, in dem sie harsche Kritik am Tiyatrom äußerten. Weist dies nicht grundsätzlich auf innere Streitigkeiten in der türkischen Theaterszene hin? Was hat es damit auf sich?*

Y.A.: Es wurden tatsächlich einige solche Briefe geschrieben. Es ging darum, dass sie – eigentlich war das nur eine Person – wohl in anderer Form Theaterarbeit leisten wollten. Das haben wir abgelehnt. Es gibt hier am Tiyatrom circa 15 Leute, wir haben Ziele, und die wollen wir auch so durchhalten. Und diese Leute wollten uns zeigen, wie man türkisches Theater machen soll. Wir sagten darauf: »Wir wissen schon, wie man türkisches Theater macht. Vielen Dank für Ihre Hilfe und die Information, aber es bleibt dabei.« Und sie waren dann, glaube ich, gekränkt. Doch auch der Vorsitzende Herr Turgay war nicht einverstanden, dass irgendein Schauspieler kommt und sagt: »Das ist nicht der richtige Weg; ich zeige es euch.« Und so haben sie diesen Brief geschrieben. Doch der kam dann zu uns. Der Senat sagte: »Hören Sie mal, was wollen sie denn eigentlich von uns?« Wir antworteten: »Tut uns leid. Die Leute haben diesen Brief geschrieben, doch sie wissen wohl selbst

nicht, was sie erreichen möchten.« Und damit war die Sache vom Tisch. Gott sei Dank haben die zuständigen Leute uns offen und ehrlich diesen Brief gegeben und gesagt: »Nehmen Sie diesen Brief, wir brauchen ihn nicht, weil wir kein richtiges Konzept und keine Verhandlungsbasis sehen. Warum sollten wir mit diesen Leuten sprechen?« Das hat diese Leute natürlich noch weiter aufgeheizt, aber danach beruhigte sich das, als Jahr für Jahr das Theater weiterlief. Sie wurden dann ruhiger und seit drei, fünf Jahren höre ich gar nichts mehr.

E.B.: *Eines noch: Es kam mir zu Ohren, dass dadurch, dass der Senat das Tiyatrom finanziell unterstützt, viele andere Projekte keine Unterstützung mehr erhalten. Das scheint ein Problem zu sein.*

Y.A.: Nein. Unsere Gelder stammen ja nicht nur vom Senat für Kulturelle Angelegenheiten. Teilweise bekommen wir Geld vom Berliner Budget und teilweise vom Bundesbudget. Und einige Leute dachten: »Das Tiyatrom nimmt soundsoviel Geld, und für uns bleibt da nichts mehr übrig.«, obwohl das so nicht war. Denn – und ich sage das ganz offen und ehrlich – wir kämpfen jetzt auch für eine andere Dimension: Die türkische Minderheit in Deutschland ist eine junge Generation, das heißt, es gibt viel mehr Kinder und Jugendliche als alte Personen. Trotzdem kann der Senat unser Etat nicht erhöhen. 1984 hatten wir ein bestimmtes Budget, und dieses Budget ist jetzt sogar geringer geworden. Eigentlich sollte sich das erhöhen, weil die Zahl der türkischstämmigen Mitbürger ja gewachsen ist. Darüber führen wir jetzt einen Kampf. Das haben sie leider etwas spät auch erkannt. Denn der Senat hatte schon bei einigen Diskussionen das Thema angesprochen, woher das Tiyatrom sein Geld bekommt, und wohin es geht. Dann waren sie ruhig. Mehr ist es nicht.

E.B.: *Ich danke Ihnen für dieses Gespräch, Herr Arman.*

5. »Es war einmal, es war keinmal« Meray Ülgen, Berlin, 28. November 2002

Meray Ülgen ist Schauspieler, Direktor, Dramatiker und Karikaturist.

E.B.: *Meray, wie kamst du denn eigentlich zum Theater?*

M.Ü.: Meine Eltern waren Lehrer, und mein Vater inszenierte mit seinen Kindern jedes Jahr ein Stück. Ich nahm bereits als ganz kleiner Junger zweimal daran teil. Mein Vater liebte das Theater und schrieb auch selbst ein Theaterstück. Später zogen wir nach Istanbul um. Und während meines Studiums der Betriebswirtschaft in den sechziger Jahren spielte ich dort nebenher auch Theater an der Universität. Und auch danach war ich in der Gruppe einer türkischen Lehrergewerkschaft schauspielerisch tätig. Mit dieser Gruppe gingen wir auf eine große Tournee durch die Türkei. Nachdem sie sich aufgelöst hatte, machte ich eine lange Zeit kein Theater mehr, denn ich war ja auch damals schon Karikaturist und das hielt mich beschäftigt. 1972 kam ich dann als Tourist nach Berlin. Ich beschloss hier zu bleiben und meldete mich zur Doktorarbeit an, obwohl ich damals kein Wort Deutsch sprach. Natürlich musste ich auch Geld verdienen, doch ich durfte ja nicht arbeiten. Aber an der Universität lernte ich viele Leute kennen und so konnte ich manchmal un-

ter falschem Namen arbeiten. Ich hatte dort auch einen guten Freund, der hier ein türkisches Theater aufbauen wollte. Sein Name war Niyazi Turgay, er arbeitete an der Volkshochschule Kreuzberg. Damals, gegen Mitte der siebziger Jahre, gab es kaum türkisches Theater in Berlin, höchstens Schultheater, und es gab auch keine Gelder für solche Projekte. Wir überlegten und schließlich kamen wir auf die Idee, das Ganze über die Volkshochschule laufen zu lassen. Ich könnte dort als Lehrer arbeiten und eine Theaterklasse unterrichten. Ich hatte einen anderen Freund, der am Stadttheater arbeitete. Der half mir, die richtigen Leute für das Theaterprojekt zu finden. Mein ursprünglicher Plan war, zwei kurze Stücke an einem Abend zu spielen, ein türkisches und ein deutsches Stück, um möglichst viele Zuschauer anzusprechen. Ich fand die passenden Stücke, und wir begannen 1976 mit der Arbeit. Doch nach einer Weile erschien uns das deutsche Stück, es war von Brecht, zu schwierig. Wir befürchteten, das Publikum könnte sich langweilen, und so brachten wir am Ende nur das türkische Stück auf die Bühne. Wir nannten uns die Berlin Oyuncuları. Das waren die Anfänge. Der Ablauf war immer gleich: Meine Freunde besuchten den Kurs, mussten aber natürlich nichts dafür bezahlen. Ich bekam als Dozent von der Volkshochschule ein Gehalt und das Geld ging direkt in unsere Theaterkasse.

E.B.: *Das heißt, die Volkshochschule war euer Sponsor, doch dafür arbeitetest du umsonst.*

M.Ü.: Genau so lief das. Danach kam unser zweites Stück. Die Volkshochschule stellte uns einen Raum zur Verfügung, und wir bauten dort ein kleines Theater auf, in das ungefähr 50 Zuschauer passten. In dieser Zeit bekam ich auch das Angebot von der Schaubühne, in Botho Strauß' »Groß und Klein« in der Inszenierung von Peter Stein zu spielen. Das tat ich auch, und als wir mit den Berlin Oyuncuları unser zweites Stück fertig hatten, lud ich Peter Stein zu einer der Aufführungen ein. Es sah sich an, was wir da machten, und ihm gefiel unsere Arbeit. Also fragte ich ihn, ob die Gruppe in einem Projekt mit der Schaubühne zusammenarbeiten könnte. Er meinte, ich solle doch ein Konzept für ein solches Projekt erstellen. Unsere Gruppe bestand damals aus neun oder zehn Personen. Ich plante für alle eine Gage ein, dazu noch für Techniker und so weiter, also insgesamt für fast 20 Leute. Und Peter Stein meinte zwar zuerst, das wäre viel zu viel Geld, doch letztendlich gab er uns sogar mehr Geld, als ich in meinem Konzept veranschlagt hatte. Und er wollte auch aus der Türkei professionelle Schauspieler herüberholen. Das war seine Idee, ich selbst war nicht dafür.

E.B.: *Welche Gründe nannte Peter Stein für diese Entscheidung?*

M.Ü.: Er wollte einfach noch bessere, professionellere Leute haben. Ich fand, dass unsere Gruppe okay war. Die konnte man langsam aufbauen und noch besser werden. Doch Peter Stein kannte einige Leute in der Türkei, und die lud er ein. Dann kam der Regisseur Beklan Algan, der in Amerika studiert hatte, und mit ihm seine Frau, die Schauspielerin Ayla Algan. Dieser Mann hatte Anfang der sechziger Jahre tolle Sachen gemacht. Doch danach wurde er zum Alkoholiker und brachte nicht mehr viel auf die Beine. Ich hatte das in der Zeitung verfolgt: Er ließ proben und proben, monatelang, und plötzlich war er weg, und das Stück kam nicht raus.

E.B.: *Lag das an den schweren Theaterbedingungen damals in der Türkei?*

M.Ü.: Nein, für ihn war das dort nicht so schwer, er kam aus einer reichen türkischen Familie, hatte für viel Geld in Amerika studiert, kehrte in die Türkei zurück und bekam sofort eine Anstellung im Stadttheater. Seine Frau ebenso. Sie hatten nie Geldprobleme. Er war nicht einmal auf das Gehalt des Theaters angewiesen. Aber das ist eine andere Geschichte. Er hat dann hier anderthalb Jahre lang gelebt und an der Schaubühne gearbeitet. Dieses Projekt lief ganz separat innerhalb der Schaubühne, und Belkan Algan war der Projektleiter. Zu dieser Zeit arbeitete auch Emine Sevgi Özdamar eine Weile mit ihm zusammen. Er kannte sie von früher, also ist sie sofort seine Assistentin geworden, da sie ja Deutsch sprach und er nicht. Und dann fingen sie an, anderthalb Jahre lang an einem Stück zu schreiben. Sie trafen zusammen Leute, interviewten sie und so weiter. Das Stück sollte über Türken in Deutschland sein.

E.B.: *Wann war das denn? Ich dachte, Özdamar wäre von 1979 bis 1984 in Bochum gewesen.*

M.Ü.: Dann muss das noch 1978 gewesen sein. Jedenfalls haben sie zusammen an dem Projekt gearbeitet. Dann kam Algans Frau, Özdamar ging weg und das Stück wurde niemals fertiggestellt. Nun machte Peter Stein jedoch etwas Druck, und endlich wurde damit begonnen, eine Gruppe aufzubauen. Da waren schon fast zwei Jahre vergangen. Von unserer Gruppe, den Berlin Oyuncuları, wurden nur fünf von Algan ausgewählt. Dazu kamen aus der Türkei eine Reihe bekannter Schauspieler, einer, Tuncel Kurtiz, sogar aus Schweden. Und ein Musiker kam, ein Komponist und so weiter. So entstand eine ganz gemischte Gruppe. Dann probten wir, das heißt, wir probten nicht, sondern machten nur Schauspielübungen, denn es gab ja kein Stück. Irgendwann hörten wir plötzlich, dass Algan in die Türkei zurückgekehrt war. An seiner Stelle kam Macit Koper und half aus, das war bereits im Jahr 1980. Und zusammen brachten er und Ayla Algan dann ein Stück auf die Bühne: »Giden tez geri dönmez«, von Koper selbst geschrieben.

E.B.: *Was war mit Özdamar geschehen? Hätte nicht sie das Projekt weiterführen können?*

M.Ü.: Da müsstest du sie schon selbst fragen. Sie und Ayla Algan hatten wohl Probleme miteinander. Jedenfalls war zu der Zeit alles recht chaotisch. Das Projekt an der Schaubühne hatte ja auch unsere Gruppe völlig entzweigerissen. Genau das hatte ich aber nicht gewollt. Ich wollte ja hier eine Theatergruppe aufbauen. Ich ging dann auch weg, denn so lief das nicht weiter. An der Schaubühne kam dann das zweite Stück, diesmal unter Regie von Tuncel Kutiz, heraus. Ich war auch daran beteiligt, denn es hatte Probleme mit einem Schauspieler gegeben, und so baten sie mich auszuhelfen. Doch dann kam es zu Krach zwischen Kurtiz und Ayla Algan. Es war sehr schwierig mit Ayla Algan, sie wollte immer die Hauptperson sein, immer im Mittelpunkt stehen, sie war sehr dominant. Zum Beispiel beim dritten Stück, »Keloğlan«: Das Stück hatte ich allein verfasst; trotzdem habe ich auch ihren Namen als Autorin in das Programmheft geschrieben. [...] Şener Şen, auch ein sehr berühmter Schauspieler, spielte Keloğlan.

Daneben gab es auch andere Projekte an der Schaubühne. Zum Beispiel einen Gesangabend mit Ayla Algan. Und dann hatten wir wieder keinen Regisseur und holten also Başar Sabuncu aus der Türkei, der sein eigenes Stück »İsgal« inszenierte. Das fand im Juni 1981 im Hof hinter dem Hebbel-Theater statt. Das spielten wir nur sechs, sieben Mal, weil nicht so viele Leute kamen, und dann war wieder eine Weile Pause

Im Dezember inszenierte ich mein nächstes eigenes Stück »Schlau-Esel«, das erste Kinderstück. Dort spielte ich auch die Hauptrolle. Das war sehr erfolgreich, wir hatten sogar Gastspiele in anderen Städten. Doch dann holten sie Beklan Algan zurück für die Regie in »Kurban«. Das kann man kaum verstehen, und Peter Stein war eigentlich auch sauer auf Algan, aber irgendwie hatte seine Frau diese Rückkehr vorbereitet. Man befürchtete jedoch, dass er wieder mitten in der Arbeit plötzlich weggehen würde. Und heimlich wurde ich gefragt, ob ich in diesem Fall die Produktion übernehmen könnte. Ich lehnte das aber ab, denn ich sah nur Probleme voraus, vor allem mit Ayla Algan. Zum Glück blieb er aber dann lang genug, um das Stück herauszubringen. Danach ging er aber doch. Ayla blieb, aber ich wollte nicht mehr mit ihr zusammenarbeiten.

Ich führte dann in einem weiteren eigenen Stück Regie, »Sünnet Düğünü«, ein sehr lustiges Stück über Karagöz und seinen Sohn. Danach verließen ich und einige andere Leute die Schaubühne, und so wurde eine Gruppe aus Schweden engagiert. Mit ihnen kehrte auch Kurtiz wieder zurück, denn das war ja seine Gruppe. Und Aylan, mit der er Probleme gehabt hatte, war inzwischen endgültig weg. Niemand wollte mehr mit ihr arbeiten. Danach gab es noch zwei weitere Stücke und dann war das Projekt an der Schaubühne beendet.

E.B.: *Warum ging das denn nicht mehr weiter?*

M.Ü.: Die Mitglieder der Gruppe waren irgendwie wie Beamte: Sie kamen, spielten, holten ihre Schecks ab und gingen dann wieder. Das heißt, sie wuchsen nie zu einem richtigen Ensemble zusammen, das gemeinsam überlegte, welche Stücke man machen könnte, oder eines zusammen schrieb. Das war wie so ein Stadttheater. Zu Beginn waren wir aus dem Grund kein Ensemble, weil einige Leute von hier und ein paar andere von dort kamen. Das war eine zusammengestellte Gruppe. Doch die ist dann auch nie richtig zusammengewachsen.

Ich ging dann erst einmal nach Köln, lebte dort ein Jahr lang und arbeitete in dieser Zeit an verschiedenen Projekten. Dann bekam ich ein Angebot von einem Regisseur aus der Türkei, Çetin Ipekkaya, der in Berlin im Auftrag von Niyazi Turgay ein türkisches Theater eröffnen sollte. Er besuchte mich in Köln, um mich für das Projekt zu gewinnen. Zuerst suchten wir nach einem Namen. Tiyatrom, das bedeutet »unser Theater«, gefiel uns. Wir begannen, in Berlin an dem Projekt zu arbeiten, doch bald wurde das problematisch.

Dann bekam ich ein anderes Angebot, diesmal von einem Lehrerverein aus Köln, die ebenfalls ein türkisches Theater aufbauen und mich unbedingt dafür haben wollten. Also ging ich nach Köln zurück. Es gab dort keine Schauspieler und Künstler, sondern nur Lehrer und Studenten. Sie hatten eine Zeitschrift, die Arkadaş hieß, also benutzen wir diesen Namen auch für das Theater. Dort baute ich dann eine Gruppe auf und führte Regie. Unter anderem führten wir »Keloğlan« zweisprachig auf. Am Anfang und in der Pause kam jemand auf die Bühne und erzählte, was da passiert. Und ich habe auch neue Stücke geschrieben, zum Beispiel »Es war einmal, es war keinmal«. Wir bauten uns langsam ein Repertoire auf. Alles lief ganz gut, doch leider entwickelten sich Probleme zwischen mir und Necati Şahin. Das wurde eine Art Machtkampf zwischen uns. Er wollte die ganze Macht

übernehmen, doch ich bestand darauf, dass die künstlerische Seite mir gehörte, die ökonomische und bürokratische ihm. Das endete irgendwann damit, dass ich zusammen mit einigen anderen Leuten, die weiter mit mir arbeiten wollten, das Theater verließ.

Etwas später gründeten wir gemeinsam das Wupper-Theater. Die wichtigste Person dort war Barbara Krot, die eigentlich Bühnenbildnerin war, für uns aber auch als Dramaturgin arbeitete und sich ebenfalls um die Finanzen kümmerte. Sie war auch für verschiedene städtische Bühnen tätig und unterstützte uns auch von dort immer. Obwohl ich und auch Barbara in Köln wohnten, hatte das Theater sein Zentrum in Wuppertal, da wir nicht glaubten, in Köln Unterstützung bekommen zu können. Dort gab es ja nun schon ein türkisches Theater. Auch mit dem Wupper-Theater brachte ich neue Stücke heraus, zum Beispiel »Der Wolf, die Lämmer und die Geißlein« und ein Drama über Nasreddin Hoca.

Und irgendwann bekam ich wieder ein Angebot aus Berlin: Ich sollte am Tiyatrom ein Stück inszenieren. Das tat ich und kehrte dann wieder nach Köln zurück. Und ein paar Monate später traten sie wieder an mich heran. Da war ein berühmter Journalist getötet worden, und sie wollten ein Stück nach einer Geschichte von ihm inszenieren. Da ich ihm ähnlich sah, spielte ich ihn in diesem Stück. Danach ging ich erneut nach Köln zurück. Doch dann bekam ich das Angebot, künstlerischer Leiter des Tiyatroms zu werden. Also zog ich Mitte 1995 ganz nach Berlin zurück und übernahm diesen Job bis Ende 1999. Ich habe in der Zeit viele Kinderstücke aufgeführt, dazu auch meine alten Stücke wieder inszeniert und einige neue dazu.

E.B.: *Wie ich hörte, bist du Ende 1999 im Streit mit Yekta Arman, dem heutigen Theaterleiter, gegangen. Und seither arbeitest du auch nicht mehr mit ihm zusammen. Wie beurteilst du die Situation im Tiyatrom?*

M.Ü.: Yekta arbeitet nur für sich selbst. Er kümmert sich nicht darum, neue und bessere Ideen zu finden, die das Tiyatrom weiterbringen könnten. Ich habe dort sehr viel gekämpft. [...] Zunächst gab es dort noch eine feste Truppe, aber die waren wie Beamte, kamen nur zweimal pro Woche zum Spielen und gingen dann wieder heim. Als ich das Tiyatrom übernahm, war das ein totes Theater. Dann sagte ich: »Das geht so nicht weiter, entweder arbeitet ihr richtig mit mir zusammen oder nicht.« Das nahmen sie aber nicht ernst, da sie dachten, ich würde keine anderen Schauspieler finden können. [...] Ein Jahr später schmissen wir die Gruppe dann raus. Niyazi Turgay stand hinter mir, doch Yekta hielt sich aus so kritischen Dingen immer heraus. Er blieb, weil einfach niemand sonst seine Aufgabe übernehmen wollte. [...] Und irgendwann wurde mir das alles zu anstrengend, und so blieb nur Yekta am Tiyatrom, und mit dem will niemand arbeiten.

E.B.: *Wie ging es danach für dich weiter?*

M.Ü.: Danach war ich einige Zeit arbeitslos. Doch inzwischen arbeite ich wieder und habe auch ein Kinderstück herausgebracht. Und letztes Jahr war ich in Istanbul tätig und habe dort ein Stück inszeniert. Das war ein großes Projekt.

E.B.: *Hast du je darüber nachgedacht, ganz in die Türkei zurückzukehren und dort Theater zu machen? Wie wären deine Möglichkeiten dort?*

M.Ü.: Die Theatersituation ist in der Türkei nicht so gut. Dort gibt es zwar sehr viele Leute in dem Geschäft, aber sie machen fast gar nichts. Ökonomisch geht es den meisten Theatern sehr schlecht. Viele Schauspieler arbeiten deshalb beim Fernsehen. Mein Projekt dort dauerte viel länger als nötig, weil alle Beteiligten gleichzeitig in noch Filmen mitwirkten und selten Zeit zum Proben hatten. Das ist ein Umfeld, in dem ich schwer arbeiten kann.

E.B.: *Meray, vielen Dank für dieses Gespräch.*

6. »Sich lustig machen ist eine Kampfansage« Şinasi Dikmen, Berlin, 6. Dezember 2002

Şinasi Dikmen ist Kabarettist, Satiriker und Leiter der KÄS in Frankfurt.

E.B.: *Es gibt in Deutschland eine ganze Reihe eingewanderter Künstler, die auf Deutsch schreiben und auftreten. Oft haben deutsche Kritiker damit so ihre Probleme. Woher kommt das deiner Meinung nach?*

Ş.D.: Die deutschen Germanisten und Meinungsmacher haben Probleme mit uns, besonders mit Vertretern der Ersten Generation wie Gino Chiellino, Franco Biondi und Şinasi Dikmen. Die deutschen Intellektuellen haben Probleme mit unseren Metaphern; mit unseren Bildern, mit unseren Subtexten. Sie verstehen sie nicht, weil Ihnen Informationen über uns fehlen, sie haben keine Ahnung von dem, was wir erzählen. Sie kennen sich auch nicht mit der deutschen Realität aus und finden es ungeheuerlich, wenn wir mal über die Regelungen, Gewohnheiten und Gesetze der deutschen Sprache hinausgehen, ja, sie auch manchmal verletzen oder außer Kraft setzen, nicht deshalb, weil wir damit unverständlich würden. Deshalb vermeiden sie uns, weil es ihnen schwerfällt, sich mit der deutschen Realität abzufinden, sich darüber zu informieren, einmal abgesehen davon, dass die Ausländerproblematik sowieso unter ihrem Niveau ist. Ein Intellektueller in Deutschland hat sich mit der Weltlage zu konfrontieren, nicht mit irgendeiner Ausländerfrage. Ich habe Lesungen gemacht in den Vereinigten Staaten, in Finnland, Österreich, Holland, in der Schweiz und in der Türkei. Außerhalb von Deutschland wurde ich immer nach meinen literarischen Eigenschaften interviewt, nebenbei auch nach dem Befinden der Ausländer in Deutschland gefragt, aber hauptsächlich über meine Probleme mit der deutschen Sprache, mit deutscher Literatur befragt. In Deutschland dagegen wurde ich immer gefragt, warum Türken kein Schweinefleisch essen, warum türkische Frauen Kopftücher tragen, und so weiter. Keine deutsche Zeitung, kein deutscher Journalist, kein deutscher Germanist hat mich danach gefragt, ob ich mal mit der deutschen Sprache, mit den Formulierungen Probleme hatte, was ich von moderner deutscher Literatur halte, ob ich einen jungen deutschen Autor gelesen habe, ob ich Mitglied eines deutschen Kunst-Literaturvereins bin, und so weiter. Şinasi Dikmen als Autor in Deutschland war eher ein Sozialarbeiter als einer, der sich mit der Sprache beschäftigt, der sich mit Deutschland sprachlich und gedanklich auseinandersetzt. Die wollten von mir meine Integrationsfähigkeit und meine Fortschritte erfahren. [...] Ich habe mit der deutschen

Sprache auch meine eigenen Probleme, denn ich lernte sie ja zu spät. Ich war 15, 16 Jahre alt, als ich zum ersten Mal mit dieser Sprache konfrontiert wurde. Und natürlich hatte meine deutsche Sprache dann keine Geschichte. Ich habe sie ja sozusagen statisch übernommen. [...] Meine Texte werden alle korrigiert, und ich bin nicht der einzige Textschreiber, auch mein Regisseur beteiligt sich an den Theaterstücken. Meine Texte werden von ihm durchgesehen. [...] Natürlich werden einige meiner Metaphern auf der Bühne nicht verstanden. Wortwörtlich vielleicht schon, aber der Subtext eben nicht. Deshalb kämpfe ich immer wieder um die Bedeutung einzelner Worte.

E.B.: *Wie ist das mit Sprachfehlern? In Deutschland sieht man das ja recht eng. Alles, was nicht im Lehrbuch der deutschen Sprache steht, gilt schlichtweg als falsch.*

§.D.: Dazu habe ich ein Beispiel: Als wir mit Knobi-Bonbon Kabarett auf dem Gipfel unserer Bekanntheit waren, wollte eine Fernsehanstalt unser ganzes Programm aufnehmen. Der damalige Programmdirektor besuchte mich zu Hause in Ulm, wir aßen sehr gut, tranken mehr als genug, er fand das Essen und den türkischen Wein hervorragend, von meiner Frau besaß er auch eine gute Meinung, da sie kein Kopftuch trug. Dann verabredeten wir uns auf bald in seiner Stadt und er fuhr weg. Nach noch nicht einmal einer Woche rief er mich sehr traurig und betroffen an, dass er unser Programm in der Redaktionssitzung oder einer ähnlichen Kommission nicht durchsetzen konnte, nur weil wir bzw. ich mit einem starken Akzent spräche. Nein, nein, das läge nicht am Programm, alle seien von der Sprache, von dem Thema und von der Schauspielerei begeistert gewesen, aber der Akzent, aber der Akzent, den könnte man den Zuschauern einfach nicht zumuten. Siehst du, diese Haltung, diese Feigheit, diese Ahnungslosigkeit – dabei spielten wir zu dem Zeitpunkt überall vor ausverkauften Hallen und unsere Zuschauer waren in der Mehrheit Deutsche.

E.B.: *Welchen Einfluss hat die Tatsache, dass du aus einer anderen Sprache kommst, auf dein Kunstschaaffen in der deutschen Sprache?*

§.D.: Das hat auf jeden Fall einen großen Einfluss auf meine Schreibweise und auch auf meine Spielweise auf der Bühne. Ich war ja, als ich nach Deutschland kam, schon geformt von der türkischen Sprache und Kultur, den islamischen Wurzeln. Ich bin nicht als Kind oder als Baby gekommen, sondern ich war 27 Jahre alt, als ich nach Deutschland kam. Natürlich hat das einen großen Einfluss. Ich habe zum Beispiel immer noch Probleme, mit Nebensätzen zu reden. Jetzt geht es besser als früher. Ich übertrug oft einfach die Struktur türkischer Sätze ins Deutsche. Das verursachte Missverständnisse, Ungenauigkeit, und so weiter. Oder ich mache immer noch Fehler mit den Artikeln und auch mit Ausdrucksweisen.

E.B.: *Wie steht es mit absichtlichen Fehlern, also Kunstfehlern? Trägst du etwas in die deutsche Sprache hinein...?*

§.D.: Nein, seit zwei Programmen trage ich nichts mehr hinein. Ich lasse korrigieren, weil wir zu dem Schluss gekommen sind, wenn ich schon in Deutschland professionell arbeite, dann müssen wir die Sachen auch so herüberbringen, dass die Deutschen mich verstehen. In schriftlichen Texten kannst du dir mehr leisten, da der Leser Zeit hat, noch mal zurück zu dem Anfang des Satzes zu gehen. Er kann

den Satz wieder lesen, aber das Gesprochene, auf der Bühne nicht. Deshalb musst du den Einsatz verständlich machen.

E.B.: *Ist das dann ein Zugeständnis an dein deutsches Publikum?*

§.D.: Ein Abtritt von dem Recht. Zugeständnis nicht, aber das deutsche Publikum ist für mich da, es hat sich Zeit genommen, mich zu besuchen, es bezahlt dafür, da muss ich Wert legen auf die Verständigungsbereitschaft des deutschen Publikums und ihm sagen: »Gut, du bist für mich da, ich bin aber auch für dich da.« Schreiben kann man allein, nur für sich, um sich zu befriedigen, seinen Zorn zu besänftigen; Theater macht man auf jeden Fall für das Publikum.

E.B.: *Das klingt versöhnlich. In deinen alten Interviews aus den achtziger Jahren ist sehr viel von Wut und Zorn, vor allem auf gesellschaftliche Missstände, die Rede. Ist davon noch etwas geblieben?*

§.D.: Ganz gelegt hat sich das nicht. Ganz ohne Zorn würde ich kein Kabarett machen. Ich will ja der Gesellschaft etwas zeigen, ihr etwas beweisen, eine Richtung und einen Weg weisen. Vor allem aber das Publikum unterhalten. Was ich wegen meines Zornes vergessen habe, war und ist, dass man durch die Unterhaltung mehr über seinen Zorn äußern kann, als wenn man auf der Bühne steht, und dem Publikum dauernd die Leviten liest. Früher habe ich mit dem Schreiben begonnen, weil ich zornig war. Das Schreiben war eher für mich. Doch jetzt im zunehmenden Alter wird man gezwungenermaßen etwas langsamer. Zornig bin ich immer noch, weil ich bestimmte Dinge nicht verstehe. Zum Beispiel, dass ich jederzeit ausgewiesen werden kann, obwohl ich seit 30 Jahren in der Bundesrepublik lebe. Daran hat sich nichts geändert. Deshalb bin ich immer noch zornig. Ich möchte, dass das Publikum mich nicht als Ankläger sieht, sondern als Unterhalter, als einen der sich auch über die Missstände lustig machen kann. Das Lachen ist viel gefährlicher als ein politisches Manifest, als Jammern und Heulen oder zornig auf der Bühne zu tobten. Şinasi hat sicherlich von seiner Aggressivität her über die Jahre eine gewisse Spalte verloren.

E.B.: *Wie kommt das beim Publikum an?*

§.D.: Für die Kunst ist das ehr schlecht, weil das Publikum etwas mehr Spalte brauchen würde, aber für Şinasi Dikmen ist das gut. Er ist jetzt viel glücklicher als vor 15 Jahren. Obwohl dadurch die Kunst nicht besser geworden ist.

E.B.: *Aber angenehmer.*

§.D.: Für Şinasi Dikmen.

E.B.: *Nun, vielleicht auch für das deutsche Publikum, denn du hältst ihm ja einen Spiegel vor.*

§.D.: Ich hätte ein stärkeres Vergrößerungsglas mitbringen sollen, aber das kann ich nicht. Ich will mich auf der Bühne nicht vergewaltigen. Und ich halte ja auch dem türkischen Publikum und sogar mir selbst den Spiegel vor.

E.B.: *Aber du gehst jetzt trotzdem in verstärktem Maße auf dein deutsches Publikum ein.*

§.D.: Ja, wenn man mit dem Publikum eine gemeinsame Sprache findet, wenn man sich verständigt. Ich oben auf der Bühne, das Publikum unten – aber wir verstehen uns. Deshalb muss ich diese Zugeständnisse machen, für das Verständnis.

E.B.: *Du findest also einen gemeinsamen Nenner mit dem Publikum. Aber wo bleibt da deine eigene Position?*

§.D.: Meine eigene Position drückt sich in meiner Thematik aus. Ich bin immer noch ich geblieben. Früher bestand ich darauf, dass das Publikum mir zuhören muss, weil ich etwas zu sagen hatte, und nun hört mir das Publikum zu, weil es merkt, dass ich etwas auf der Bühne sage, und zwar so, dass es offensichtlich keinem von uns weh tut, aber doch in Art und Weise, dass das Publikum mein Anliegen nach Hause mitnimmt. [...] In meinem letzten Programm geht es ja nur um mich. Das heißt, angeblich geht es nur um mich. Ich rede nicht über Politik, aber das Stück ist eigentlich auch ein Politikum. Ich gebe dem Publikum Informationen, die es sonst nie hätte bekommen können. Und während die Zuschauer lachen, jubel ich ihnen auch meine Ideen unter, das, was ich von den Dingen halte.

E.B.: *Du sagst, dass du »angeblich« auf der Bühne über dich selbst sprichst. Wer ist dieses Selbst? Mal ganz naiv gefragt: Ist das eine direkte Übertragung der Person, die du wirklich bist?*

§.D.: Nein, nein! In der Kunst gibt es keine Eins-zu-Eins-Übertragung. Das wäre dann ja ein Manifest oder etwas Ähnliches, ein Sich-selbst-Ausziehen. Nein, ich habe zum Beispiel nie eine »Güsülü« gehabt, ich war nie mit einer deutschen Frau verheiratet. Aber ich musste, um meine Persönlichkeit interessanter zu gestalten, bestimmte Dinge dazudichten. Also Şinasi Dikmen auf der Bühne ist keinesfalls zu 100 Prozent identisch mit Şinasi Dikmen außerhalb der Bühne.

E.B.: *Interessant ist, dass du, vergleichbar mit Osman Engin in seinen Satiren, auf der Bühne deinen eigenen Namen verwendest. Könntest du beschreiben, wie die Übertragung geschieht?*

§.D.: Ich bringe Dinge ins Programm, von denen ich behaupte, dass sie in die Biografie von Şinasi Dikmen passen, obwohl sie selbst kein Teil von ihm sind. Das sind Dinge, die ihn für das Publikum interessanter machen, nicht als Mensch, sondern als Bühnenfigur.

E.B.: *Es geht also um Wirkung. Etwas, das wohl auch der Kontaktaufnahme mit dem Publikum dient: Deine Bühnenfigur hat etwas sehr Naives an sich.*

§.D.: Ja, richtig.

E.B.: Aber der richtige Şinasi Dikmen ist doch gewiss nicht naiv, oder?

§.D.: *Doch, doch, Şinasi ist auch ein bisschen naiv. Was diese Romantik und die Verbesserung der Menschen und der Gesellschaft angeht, ist er doch noch sehr naiv.*

E.B.: *Und doch kann er sehr komplexe politische Themen ansprechen. Naivität mit einem gewissen Augenzwinkern? So naiv ist er dann vielleicht doch wieder nicht.*

§.D.: Nein, er ist ein Gemisch. Er ist auch schlitzohrig. Vom Charakter her ist er nicht 100 Prozent Şinasi Dikmen, doch ich würde behaupten, 80 Prozent von ihm hat er schon.

E.B.: *Wie hat sich dieser Şinasi über die Jahre verändert?*

§.D.: Sprachlich hat er sich verbessert. Aber nicht alles, was auf der Bühne gesprochen wird, ist meine Sprache, sondern das wird, wie gesagt, korrigiert. Şinasi im Privatleben ist älter geworden, er spricht die deutsche Sprache immer noch gern, er lebt sehr gern in Deutschland, er kennt sich in den beiden Kulturen aus, was ihn ja unverzichtbar für Deutschland macht. Er würde auch länger in der Türkei leben, aber ohne dabei auf die deutsche Sprache und seine Gewohnheiten, die er sich in Deutschland angelegt hat, verzichten zu müssen. Er ist dreifacher Opa – also Opa, Opaer, am Opasten – geworden.

E.B.: *Einiges von dem, was du auf der Bühne machst, kannst du nur deshalb tun, weil du Türke bist. Schlägst du also Kapital aus deiner Herkunft?*

§.D.: Von meiner Herkunft lebe ich.

E.B.: *Wird das, was du auf der Bühne sagst, von deinen deutschen und türkischen Zuschauern richtig verstanden?*

§.D.: Das weiß ich nicht. Ich denke, so wie mein Programm im Augenblick aussieht, nehmen mir das die Deutschen ab und finden mich sogar sehr gerecht. Meine Landsleute finden es nur toll, wenn keine Deutschen im Saal sind; wenn Deutsche da sind, fühlen sie sich angegriffen. Die Türken lachen genauso gern wie die Deutschen, doch sie lachen über sich selbst nur gern, wenn sonst niemand dabei ist.

E.B.: *Du kannst sowohl Türken als auch Deutsche auf die Schippe nehmen. Gibt es da eine Grenze, vielleicht eine Grenze des guten Geschmacks?*

§.D.: Ja, bei den Türken gibt es klare Grenzen. Zum Beispiel darfst du in Anwesenheit von Deutschen nichts über Mohamed und den Islam sagen. Und auch gegen Ataturk darfst du nichts sagen. Bei den Deutschen darfst du besonders nach dem 11. September nichts gegen den Katholizismus sagen. Es gibt da auch bestimmte Dinge, die sich ein deutscher Kollege leisten kann, ich mir aber nicht. Es gibt ja viele Kollegen, die davon leben, dass sie den Katholizismus immer wieder angreifen. Ich kann das nicht, ich darf das nicht, das nähme man mir übel. Also, die Rollen sind vorgegeben. Ich könnte wohl an den Islam herangehen, vielleicht je heftiger desto besser für das deutsche Publikum. Aber diese Chance gebe ich ihnen nicht, dass sie auf Kosten der anderen lachen. Sie sollen nicht auf Kosten der Türken lachen, sondern auf Kosten DES Türken, der dort auf der Bühne steht. Das bringt uns zusammen. Obwohl ich auch eine andere Meinung zum Islam habe. Ich komme aus dem islamischen Kulturkreis, der mich sehr beeinflusst hat, aber ich bin kein gläubiger Moslem. Ich habe von der Religion ganz andere Ansichten.

E.B.: *Einige biografische Fragen: Bevor du nach Deutschland kamst, bist du da in der Türkei mit Kabarett und Satire in Berührung gekommen?*

§.D.: Mit Satire schon, da habe ich auch schon selbst Texte auf Türkisch geschrieben und in einer kleinen Zeitung veröffentlicht. Das muss um 1970 gewesen sein. Aber mit Kabarett nicht.

E.B.: *In der Türkei gibt es da auch keine große Szene, oder?*

§.D.: Ich stamme ja aus einem kleinen Dorf. In Ankara habe ich dann zwar Theater gesehen, aber da war ich ein Besucher.

E.B.: *Dann kamst du nach Deutschland und warst Krankenpfleger.*

§.D.: Ich war von 1972 bis 1975 Krankenpfleger auf einer gemischten Privatstation. Dann habe ich sechs Jahre lang eine Halbintensivstation geleitet. Währenddessen, im Jahr 1979, habe ich begonnen, auf Deutsch satirische Texte zu verfassen. Die kamen sehr gut an, jeder war begeistert und sie wurden 1983 als Buch beim Express Verlag veröffentlicht. Danach habe ich das Kabarett Knobi-Bonbon gegründet.

E.B.: *Wann waren die Auftritte in Dieter Hildebrandts Scheibenwischer? Und wie kamen die zu stande?*

§.D.: Das war 1983 und 1984. Der Leiter des Diakonischen Werkes für Ausländerfragen hat mich vermittelt. Dieser Leiter war ein guter Freund von mir und hat mich zu ersten Lesungen eingeladen. Das war zuerst in Ulm, dann wurde darüber berich-

tet, dass ein türkischer Krankenpfleger tolle Texte schreibt, daraufhin wurde ich weitergereicht.

E.B.: Hatte Hildebrandt speziell einen Türk gesucht?

§.D.: Nein. Ob er speziell einen Türk für ein gewisses Programm gesucht hat oder speziell ein Programm für einen beziehungsweise mit einem Türk geschrieben worden ist, kann ich nicht sagen. Eins ist aber sicher, ich habe auch zu meinem ersten Auftritt etwas beigetragen, das schreibt Klaus Peter Schreiner in seinem Buch, er macht mich da etwas größer und wichtiger, als ich war und noch bin, aber ohne einen Beitrag trat ich nicht auf. Zum zweiten Auftritt im Jahre 1984 schrieb ich meinen eigenen Text [...] In Ulm gab es damals ein Café, in dem Intellektuelle verkehrten. Ein Typ dort fragte mich, ob ich nicht eine Lesung veranstalten wollte, und ich habe zugesagt. Meine erste Lesung hatte ich an der Volkshochschule Ulm. Dort sollte ich ein Referat halten; stattdessen habe ich einen Text geschrieben. Das war mein erster Text überhaupt. Und er kam gut an. Man fragte mich: »Warum schreibst du nicht weiter?« Das habe ich gemacht und so entwickelte sich das weiter im Schneeballsystem. Und 1984 habe ich das Knobi-Bonbon Kabarett mit einem Partner gegründet.

E.B.: Mit Muhsin Omurca?

§.D.: Nein, Muhsin war am Anfang nicht dabei. Işık Aydin hieß er. Ich habe 1984 Dieter Hildebrandt gefragt, ob er mir helfen würde, wenn ich ein Kabarett gründen würde. Er wollte die Art der Hilfe wissen und ich sagte: »Du kommst zu unserer Premiere und spielst dort.« Da sagte er: »Kein Problem, Şinasi.« Dann habe ich versucht, in Ulm mit Freunden und Kollegen ein Kabarett auf die Beine zu stellen. Das hat nicht geklappt. Dann habe ich in einem türkischen Verein gesagt: »Warum machen wir nicht unser eigenes Kabarett selbst? Die deutschen Künstler sind zwar sehr gut und sagen tolle Sachen über uns, aber SIE sagen über UNS. Wir sollen SELBST über uns sagen. Wie machen wir das?« Ich sagte: »Ich schreibe Texte, Işık und ich spielen.« Muhsin Omurca machte damals ab und zu Karikaturen für lokale Zeitungen, lokale Karikaturen über den OB oder den Stadtrat, ich dachte mir damals, er könnte mit den Bildern auf der Bühne besser umgehen als irgendein türkischer Jugendlicher, deshalb sagte ich: »Muhsin übernimmt dann die Regie.« Kein Fremder, alles Türk. Işık hat zugesagt, ich habe Texte geschrieben, wir haben angefangen zu proben. Und Muhsin hat natürlich weder von Regie noch von Schauspielerei etwas verstanden. Işık dagegen hatte etwas Erfahrung. Er wurde dann von einem deutschen Journalisten und von Theatermachern abgeworben: Die sagten: »Du hast Erfolg. Şinasi hat keine Ahnung. Du wirst deinen Namen verlieren, aber Şinasi nicht.« Işık ist dann ausgestiegen. Und so fragte ich Muhsin, ob er spielen würde. Er sagte nein, da habe ich ihn gezwungen. Ich sagte: »Du musst. Ich habe den Saal gemietet. Dieter Hildebrandt hat zugesagt.« Das war die Situation: Alle warteten auf die Premiere. Und plötzlich springt Işık ab. Alle sagten: »Das Knobi-Bonbon ist am Ende.« Und ich sagte also zu Muhsin: »Hör zu, wir machen jetzt die Premiere. Wenn sie gut ist, kommen die Leute weiter, wenn sie schlecht ist, kommt kein Deutscher in den nächsten 30 Jahren mehr zum Türkensababett.« Die Premiere war gewaltig. Gewaltig! [...] Das erste Stück hieß »Vorsicht, Frisch integriert!« Den Text habe ich geschrieben, und das zweite hieß »Der Putsch in

Bonn«. Ralf Milde trug aber wohl dazu bei. Ich hatte ihn, als Işık ausgestiegen war, gebeten, die Regie zu übernehmen. Ralf sagte, er könne das nicht. Ich sagte: »Du musst das übernehmen, weil die Plakate schon unter deinem Namen gedruckt sind.« Er sagte, das sei unter aller Sau, ich hätte ihn nie gefragt. Ich sagte: »Entschuldige, ich dachte, du würdest das gern machen.« So habe ich ihn geködert. Ralf hat das dann gemacht und elf Jahre lang viel bei der Dramaturgie und der Sprache und allem anderen geholfen. Ralf hat eine Menge zum Knobi-Bonbon beigetragen, aber er hat auch viel dazu beigetragen, dass wir auseinander gegangen sind und uns gehasst haben. Weil er uns gegenseitig – das behaupte ich jetzt, das ist eine Unterstellung – aufgehetzt hat. Er hat mir zum Beispiel gesagt: »Du bist ein sehr guter Schauspieler. Also, viel besser als Muhsin, aber ohne Muhsin kannst du nicht.« Ich bin mir 100 Prozent sicher, dass er das gleiche Lob oder die gleiche Mahnung auch Muhsin gesagt hat.

E.B.: *Und wieso, glaubt du, geschah das? Ihr hattet doch ein gemeinsames Projekt.*

§.D.: Nein, wir hatten kein gemeinsames Projekt. Das war mein Projekt. Wir wurden bekannt. Wir wurden sowas von bekannt, wir konnten abräumen. [...] Erst nachdem wir bekannt geworden sind, wollten alle dazu beigetragen haben, sogar mehr als ich. Mein Ex-Partner wollte damals, als wir noch nicht bekannt waren, mit unserem damaligen Manager Jo Schmidt den Namen der Gruppe ändern, also nicht mehr Knobi-Bonbon Kabarett, sondern etwas Deutsches, etwas so Klares, dass das deutsche Publikum sofort sagt, aha, das ist eine Kabarettgruppe. Ich habe gesagt, nein, es bleibt so, wie es ist. Wie ich später gehört habe, stamme sogar der Name der Gruppe von meinem Ex-Partner. Das ist aber so: Wenn man Erfolg hat, hat man Tausende von Helfern, wenn man aber keinen hat, dann ist man selbst der Versager. Das kenne ich, das ist normal. Aber dieses Kabarett war, ob ich damit Erfolg hatte oder nicht, mein Objekt.

Dann begannen innerhalb der Gruppe diese Selbstprofilierungsversuche. Ich hatte vorher ein Buch veröffentlicht, ich war politisch tätig. Wenn ich unter Türken war, kam jeder auf mich zu und sagte: »Wunderbar, Şinasi. ... Und wie heißt du? Ach so, Muhsin. Ja, Muhsin, gut. ... Und Şinasi, wie geht's?« Ihm schenkte niemand Beachtung. Die Zusammenarbeit wurde immer schwieriger. Und Muhsin unterstellte mir dann, ich wäre mit seinen Texten hausieren gegangen. Ich weiß immer noch nicht, welchen er gemeint hat. Er hatte ja für die ersten beiden überhaupt nichts getan. Der konnte ja nicht einmal Deutsch. Er war erst fünf Jahre in Deutschland, als er auf die Bühne ging. Also ich möchte mal jemanden sehen, der so sprachbegabt ist, dass er nach fünf Jahren kabarettistische Texte verfasst. Auf jeden Fall wurde die Atmosphäre immer gespannter. Und Muhsin ging mit seinen Problemen, glaube ich, zu Ralf.

E.B.: *Und so fiel das Ganze auseinander. Muhsin startete eine Solokarriere. Scheinbar hat er in Knobi-Bonbon-Zeiten sein Handwerk gut gelernt, denn er ist ja inzwischen recht erfolgreich.*

§.D.: Ich nehme das an, aber das weiß ich nicht.

E.B.: *Und hat Ralf Milde noch etwas mit Kabarett zu tun?*

§.D.: Ich denke, er hat nichts mehr damit zu tun. Ob Muhsin jetzt mit Ralf arbeitet, weiß ich nicht.

E.B.: *Und was ist mit dir selbst? Hast du komplett mit der Vergangenheit gebrochen?*

§.D.: Richtig!

E.B.: 1997 war die letzte gemeinsame Vorstellung. Und schon 1998 hast du das Kabarett Änderungsschneiderei, die KÄS, gegründet.

§.D.: Ich begann bereits 1997 mit der KÄS. Vor der letzten Vorstellung mit Knobi-Bonbon hatte ich dort bereits meine Premiere. Am 10. März 1997.

E.B.: Du bist nun seit über 20 Jahren politischer und kultureller Kommentator der Bundesrepublik. Wie reagierst du auf Phasen der Gewalt gegen Ausländer wie zum Beispiel zu Beginn der neunziger Jahre

§.D.: Zumindest privat reagiere ich sehr zornig. Was mir stinkt, ist, dass in einem demokratischen Land die Bürger, die andersgläubig sind, wie Juden, um Polizeischutz bitten müssen, dass die Synagogen in Deutschland geschützt werden müssen, dass die Moscheen in Deutschland nicht in der Stadtmitte stehen dürfen, sondern irgendwo in einer Ecke. Nicht dass ich selbst beten muss, aber wenn in einer Gesellschaft Bürger, Menschen beten wollen, dann muss die Gesellschaft ihnen gewährleisten, dass sie ungestört beten dürfen.

Und ich frage mich: Wie bringe ich meinen Zorn rüber? Das musst du in einer Weise machen, dass die Leute dich verstehen. Als Mensch bin ich sauer und ich bin früher auch oft zu schnell an die Decke gegangen, doch dann habe ich versucht, auf eine andere Art und Weise mein Problem darzustellen. Auf der Bühne versuche ich, nicht sarkastisch zu sein, denn Sarkasmus befriedigt vielleicht mich, jedoch nicht das Publikum. Ich versuche das auf ironisch-humoristische Weise. Zum Beispiel reagiere ich jetzt auf die Diskussion um die EU-Mitgliedschaft der Türkei, indem ich das humorvoll mit Polen vergleiche. An manchen Abenden sage ich: »In mein Theater kommen auch Polinnen und Polen. Und sie denken sich vielleicht: Gehen wir mal ein bisschen zu dem Türken, und lernen wir Deutsch. Doch sie irren sich. Ich bringe ihnen falsches Deutsch bei. Denn wären die Polen damals bei der Belagerung von Wien nicht gegen die Türken gewesen, dann wären wir schon längst in der EU.« Solche Sachen bringe ich dann. Ob ich da allerdings verstanden werde...

E.B.: Satire und Ironie kann in beide Richtungen gehen, kann der Verständigung dienen, aber auch missverstanden werden und Vorurteile bekräftigen. Da vertraust du deinem Publikum wohl?

§.D.: Satire hat diesen Vorteil oder Nachteil. Auf dieser Messerschneide musst du eben gehen. Und da muss man dem Publikum vertrauen.

E.B.: Dieter Hildebrandt begleitet dich immer wieder in deiner Karriere. Nicht nur hat er dich zum Scheibenwischer eingeladen und ist bei der Premiere des Knobi-Bonbon aufgetreten, sondern er hat auch das Vorwort zu deinem Band »Hurra, ich lebe in Deutschland« geschrieben.

§.D.: Er hat mich in diese Scheiße geritten. Er hat auch mein Theater in Frankfurt für eröffnet erklärt, wie auf der Olympiade. Ich sagte: »Ich möchte, dass du aufmachst.« Da sagte er: »Wie? Wie bei der Olympiade?« Und ich sagte: »Ja, genau so: Hiermit erkläre ich das KÄS Kabarett für eröffnet.« Das hat er gesagt und damit mein Theater eröffnet.

E.B.: In dem Vorwort zu deinem Buch meinte er, dass man dich nur an deiner Betrachtungsweise als Türken erkennen kann, sonst seist du total deutsch. Gestatte mir eine Frage zu deiner Identität: Was bist du denn jetzt eigentlich?

§.D.: Meine Identität? Ich sage, ich bin sowohl Deutscher als auch Türke. Ich bin also weder Deutscher noch Türke. Ich bin ein Individuum und ich habe langsam an meinem Individuum Geschmack gefunden. Als ich klein war, sah ich vielleicht nicht gut aus und hatte bei den Mädchen keine Chance und litt darunter. Aber jetzt habe ich langsam Geschmack an mir gefunden. Das ist keine Eitelkeit. Ich bin mit mir zufrieden. Und ich bin vielleicht auf der Suche nach irgendeinem Satz oder nach irgendeinem Wort – aber nicht auf der Suche nach Identität. Identitätsprobleme habe ich nicht. Ich weiß, was ich kann, und ich weiß, was ich nicht kann. Ich gebe mir Mühe, das, was ich kann, zu verbessern und auch bestimmte Dinge noch zu lernen. Ich bin jederzeit bereit dazu, aber ich kann nicht mehr so schnell lernen wie ein 15- oder 20-Jähriger.

E.B.: *Klassifikationen sind ja oft problematisch. Wie stehst du zu Bezeichnungen wie »türkischer Deutscher« und »deutscher Türke«?*

§.D.: Ich meine, ich bin vielleicht ein deutscher Türke. Aber du bist ein türkischer Deutscher. Die Kinder, die hier geboren sind, haben zwar türkische Eltern, sind aber selbst Deutsche. Zum Beispiel Django Asül oder Kaya Yanar sind ja Kinder dieses Landes.

E.B.: Wie steht es mit der Sprache? Wie wichtig sind dir Deutsch und Türkisch?

§.D.: Ich habe zu meiner Frau gesagt, wenn du mich umbringen willst, kannst du mich von der deutschen Sprache wegzerren und in die Türkei schleppen. Dann gehe ich ein. Aber ich kann auch ohne die türkische Sprache nicht leben. Es macht mir Spaß, diese Sprache zu sprechen und zu pflegen. Ich lese viel. Aber die deutsche Sprache gefällt mir eben auch. Zuhause hören wir den ganzen Tag europäische klassische Musik, doch ich höre auch osmanische klassische Musik sehr gern, die ja das absolute Gegenteil von europäischer klassischer Musik ist. Ich fühle mich in beiden Kulturen sehr wohl. Natürlich kritisiere ich die Türken härter als zum Beispiel die Griechen, aber auch die Deutschen kritisiere ich. Ich lebe sehr gern in Deutschland. Ich habe hier nie gejammert. Doch ich lebe auch in der Türkei gern. Mir gefällt die restriktive Art des türkischen Staates nicht, und mir gefällt in Deutschland die Ablehnung der Gesellschaft nicht. Aber ich habe mich damit irgendwie arrangiert. Ich mache meine Arbeit in Deutschland, kämpfe gegen bestimmte Dinge, früher zorniger und leidenschaftlicher, jetzt subtiler und vielleicht sogar wirkungsvoller. In der Türkei will ich mit dem Staat nichts zu tun haben.

E.B.: *Du sagtest, du suchst nicht nach Identität. Doch in deinen Stücken geht es trotzdem immer wieder um Identität und Integration, besser gesagt um eine falsch verstandene Integration.*

§.D.: Richtig. Weil ich mich darüber lustig mache, wie der Deutsche sich vorstellt, wie ich mich zu integrieren habe. Dabei geht es ihn einen Scheißdreck an und den deutschen Staat erst recht. Integration ist eine individuelle Leistung. Niemand darf mir vorschreiben, wie ich mich da zu verhalten habe. Wo leben wir denn? Deutschland behauptet, ein demokratischer Rechtsstaat zu sein, doch gleichzeitig zwingt es mich mit Gesetzen, mich zu integrieren. Was ist denn Integration? Was hat der Typ aus Niederbayern mir voraus? Er hat überhaupt keine Ahnung von deutscher Literatur, überhaupt keine Ahnung von der deutschen Sprache. Deshalb mache ich mich über diese Dinge lustig. Eigentlich ist das nicht mein Thema, sondern das Thema der Deutschen. Ich spiele nur damit. Das macht mich an man-

chen Gesprächen zornig. Ich werde eingeladen, über Integration zu diskutieren. Ich sage: »Darüber diskutiere ich nicht!« Mit wem soll ich denn diskutieren? Mit Deutschen? Wieso soll ich mit einem Deutschen über meine Integration diskutieren? Gut, unter Ausländern diskutieren wir: »Was hältst du davon? Wie weit soll ich da gehen?« Das geht. Doch wie soll ich mit einem Deutschen, noch dazu mit irgendeinem Beamten diskutieren? Deshalb mache ich mich lustig darüber.

E.B.: *Ist sich lustig machen als Gegensatz zum Jammern zu verstehen? Es gab diese Phase der Be- troffenheitsliteratur, wo es vor allem um den Jammer der Entfremdung ging.*

§.D.: Du wirst keinen Text von mir finden, wo ich jammere. Sich lustig machen bedeutet, immer noch kampflustig zu sein. Man ist bereit zu kämpfen. Wenn man jammert, hat man sich mit seinem Schicksal bereits abgefunden: »Ach, mir geht's schlecht. Oh, diese Schweine, die Deutschen.« Sich lustig machen, das ist eine Kampfansage: »Du kriegst mich nicht! So nicht!«

E.B.: *Der Şinasi Dikmen in deinen Büchern, ist das die gleiche Figur wie auf der Bühne?*

§.D.: Nicht immer. Auf der Bühne musst du eine bestimmte Dramaturgie haben. In einzelnen Texten zwar auch, aber in einem Buch nicht. Noch dazu: Beim Schreiben bist du allein, eventuell kann ein Lektor etwas dazu beitragen. Doch auf der Bühne bist du nie allein.

E.B.: *Doch auch in deinen Texten sprichst du oft Leute direkt an. Du hast also in deinem Kopfschon ein Publikum.*

§.D.: Stimmt. Das ist leichter für mich.

E.B.: *Aber zum Kabarett stiegst du dann um, weil du so mehr Leute erreichen konntest?*

§.D.: 1983 wurden wir vermittelt. Für vier Tage wurde ich damals fürstliche bezahlt, das doppelte Monatsgehalt von Şinasi Dikmen im Krankenhaus. Ich sagte: »Wunderbar, der Urlaub mit der Familie ist gesichert.« Und 1984 rief dann Sami Drechsler, der damalige Regisseur der Lach- und Schießgesellschaft, an und sagte: »Şinasi, ich brauche dich.« Ich fragte, wieso, und er sagte: »Du spielst jetzt.« Ich sagte: »Ich habe kein Interesse, Sami. Ich will Schriftsteller werden, aber kein Schauspieler.« Ich hatte schon ein Buch veröffentlicht und ich fühlte mich als viel besserer Schriftsteller als Franz Kafka oder wie die alle heißen. Doch Sami überredete mich. Ich dachte mir: Dieses Jahr ist der Urlaub auch gesichert, wenn ich für vier Tage dorthin gehe. Nach Berlin, in ein wunderbares Hotel, am See. Und 4.000 Mark. Nicht schlecht.

E.B.: *In einem Interview erwähntest du, einer der Gründe für die Gründung des Knobi-Bonbon sei gewesen, dass du keine Geldsorgen mehr haben wolltest. Ging diese Rechnung auf? Du sagtest vorhin, dass du derzeit mit der KÄS recht verschuldet bist.*

§.D.: Das Knobi-Bonbon war ein Tournee-Theater. Wir waren ständig unterwegs und wirklich sehr bekannt. Die KÄS dagegen ist ein festes Theater und das habe ich jetzt gerade erst vergrößert, am 13. September 2002 war Eröffnung. Da habe ich natürlich viel Geld reingesteckt. Davor war die KÄS ein Theater in einem kleinen Restaurant. Jetzt haben wir 199 Plätze. Und das ist auch wunderschön geworden. Du findest nicht jeden Tag so ein Theater. Jeder Tisch hat zum Beispiel einen eigenen Namen: Heinrich-Heine-Tisch, Tucholsky-Tisch, Mark-Twain-Tisch.

E.B.: *Gibt es auch einen Tisch mit dem Namen eines türkischen Autors?*

Ş.D.: Ja, den Azis-Nesin-Tisch – und den Şinasi-Dikmen-Tisch. Meine Frau hat extra auch einen Tisch nach mir benannt.

E.B.: *Wenn du jetzt erst vergrößert hast, dann siehst du die Zukunft bestimmt optimistisch.*

Ş.D.: Ich habe eine Menge Euros in dieses Theater gesteckt. Das ist für einen Kabarettisten unwahrscheinlich viel Geld. Dieses Geld sind meine Ersparnisse, es ist meine Ideologie, meine Idee, mein Körper, mein Geist, meine Zukunft. All das habe ich in das Theater gesteckt. Wir mussten vergrößern, wenn sich das Haus selbst finanzieren sollte. Denn mit den 70 oder höchstens 95 Plätzen in der alten KÄS konntest du erstens keine großen Kameraden einladen. Bekanntere Kabarettisten wollten da nicht spielen, oder wenn sie kamen, dann nur für einen Tag, aus Kollegialität und Freundlichkeit. Und zweitens konnte sich das Haus eben nicht finanzieren. Das heißt, ich musste da Geld reinstecken. Jetzt behaupten wir, dass sich das Haus in einem Jahr selbst finanzieren kann. Dann kann sich Şinasi Dikmen vom Geschäft zurückziehen und nur noch spielen. Und das Geld, das er einspielt, bleibt bei ihm und wird nicht mehr für das Theater benutzt. Und Ayşes Sohn Oktay kümmert sich dann um die Organisation. Ich mache nach wie vor die Programme. Wir lernen Oktay jetzt an und er soll in einigen Jahren die Leitung des Kabaretts ganz übernehmen.

E.B.: *Şinasi, ich danke dir für dieses Gespräch.*

7. »Natürlich ist Integration unmöglich« Muhsin Omurca, Berlin, 17. Januar 2003

Muhsin Omurca ist Kabarettist und Karikaturist.

E.B.: *Beginnen wir mal etwas provokativ: Die deutsche KabarettSzene ist ja sehr vital. Wie passt du da hinein?*

M.O.: Es gibt in Deutschland meines Wissens mehr als 450 Kabarettisten und Kabarettgruppen. Das ist eine immense Summe. Wenn ich diese Gruppe als Ganzes betrachte, würde ich sagen, ich spiele zwar nicht unbedingt in der Champions League, aber doch in der Ersten Bundesliga, unten irgendwo. Ich versuche eben, nicht abzusteigen in die Zweite Liga.

E.B.: *So viele Kabarettisten – das hört sich auch nach einem harten Überlebenskampf an. Wie kannst du da bestehen, das heißt, was ist dein spezifischer Beitrag zu der Szene? Was lockt die Zuschauer an?*

M.O.: Innerhalb dieser Gruppe gibt es einen gewaltigen Unterschied: Wir haben in Deutschland nur vier Kabarettisten, die aus dem türkischen Kulturkreis kommen: Django Asül, Kaya Yanar, Şinasi Dikmen und Muhsin Omurca. Zwar sprechen wir auch hin und wieder Themen der deutschen Politik an und beziehen ebenso die anderen Kulturen in unser Programm mit ein. Aber wir sind, was unsere Herkunft betrifft, eben alle Türken. Die übrigen Kabarettisten in Deutschland können nicht das leisten, was wir tun. Deshalb würde ich sagen, dass man uns eigentlich getrennt von diesen 450 Leuten betrachten sollte. Ich glaube, ich bin einer von denen, die gut vom Kabarett leben können. Ich habe jetzt bereits sechs

oder sieben Termine für April 2004, das heißt fast anderthalb Jahre voraus. Das ist doch ein Zeichen dafür, dass es gut läuft und dass man gefragt ist.

E.B.: Auf der einen Seite also diese 450 deutschen Kabarettisten; auf der anderen Seite ihr vier. Was unterscheidet denn deines Erachtens türkisch-deutsches Kabarett vom übrigen Kabarett in Deutschland?

M.O.: Es gibt unter diesen 450 Leuten auch Comedy-Show Spezialisten, die – so würde ich das mal beschreiben – nur Themen unter der Gürtellinie ansprechen. Und es gibt andere Kabarettisten und Showmänner, die Politik absolut meiden. Doch es existieren auch Kabarettisten, die nur Politik machen. Und es gibt auch unter den deutschen Kabarettisten diejenigen, die Ausländer nachahmen, wie zum Beispiel Helmut Albrecht alias Ali Übülüd. Er füllt die Säle. Ich selbst mache kritisches politisches Theater. Ich behandle in »Kanakmän« zum Beispiel Themen wie die Doppelpassgeschichte. Diese Geschichte geht mir hier in Deutschland als Politikum ziemlich auf die Nerven. Ich bin überzeugt davon, wenn die Türken richtig in diese Gesellschaft integriert werden sollen, dann muss man ihnen auch sämtliche demokratischen Rechte zusprechen. Du kannst ihnen nicht einerseits ihre Rechte verweigern, aber andererseits von ihnen verlangen, dass sie sich in diese Gesellschaft integrieren. Das ist das Hauptproblem der deutschen Gesellschaft und der deutschen Politik. Wie soll das gehen? Entweder man bürgert diese Leute ein oder man gibt ihnen eben großzügig diese Rechte, ohne sie einzubürgern. Aber nein! Die deutsche Gesellschaft und die deutsche Politik sind dazu nicht bereit. Und warum? Solang diese Minderheiten existieren, mit beschnittenen Rechten, so lang haben die deutschen Politiker einen Schwarzen Peter, auf den sie die Schuld für irgendwelche Misereien abschieben können. Wie könnte man sich sonst erklären, dass hier seit vierzig Jahren, denn so lange sind die Türken ja schon in Deutschland, über die Integration der Türken geredet wird, heute genauso wie damals? Doch der Unterschied ist: Wenn sie heute über die Integration der Türken reden, sprechen sie nicht über die erste Generation, sondern über die zweite und dritte Generation, die hier geboren sind. Da denke ich mir dann: Was wäre denn eigentlich die Gefahr, wenn die Deutschen diesen Türken diese ganz normalen, demokratischen Rechte geben würden? In welche Gefahr würde denn die deutsche Gesellschaft dann geraten? Der Wunsch der Türken nach dem Doppelpass ist nichts anderes als die Bitte: »Gib mir meine Rechte in Form einer Staatsbürgerschaft. Ich fühle mich ja hier zugehörig, ich will ja deine Staatsangehörigkeit. Und natürlich werde ich mich auch danach verhalten. Aber nimm mir bitte meine Wurzeln nicht weg. Und nimm mir nicht meine Zukunft oder wenigstens nicht meine Träume weg.« Denn die Türken träumen davon, dass sie irgendwann einmal in die Heimat zurückkehren werden. Ob sie nun wirklich zurückkehren werden oder nicht, das spielt dabei überhaupt keine Rolle. Das ist nicht einmal relevant. Das ist nämlich im Grunde genommen nur eine Religion, um zurückkehren zu können, ein Traum. Lasst doch diesen Menschen diesen Traum! Wenn sie einmal hier sterben, wollen sie wirklich in der Heimat begraben werden, nicht hier. Doch sobald sie nur deutsche Staatsbürger sind, werden sie hier begraben. Und das wollen die Türken nicht. Sie wollen wenigstens dort, wo ihre Großfamilie lebt, begraben werden. Als die Türken den Wunsch nach dem Doppelpass bekundet haben, hat

die Union (CDU/CSU) das als Wahlthema ausgeschlachtet, indem sie eine Unterschriftenaktion gegen den Doppelpass ausgerufen haben. Ich kann es immer noch nicht glauben, aber es ist die Wahrheit: In sechs Wochen hatte die Union fünf Millionen Unterschriften beisammen. Sie wussten noch nicht einmal genau, wogegen sie eigentlich unterschrieben. Hauptsache gegen Ausländer!

E.B.: *Es scheint, als würden die hier lebenden angeblichen Ausländer den Deutschen zu einer inneren Einigkeit verhelfen, sie innerlich vereinen.*

M.O.: Ganz genau. Die Deutschen haben eine Identitätskrise. Sie suchen nach einem gemeinsamen Nenner. Sie glauben, ihre Identitätskrise in dem Moment abgeschafft zu haben, wo sie gemeinsam auf die Straße gehen, um gegen die Andersartigen zu demonstrieren.

E.B.: *Noch ein Wort zum Doppelpass. Du erwähntest vorhin den Traum, in der Türkei begraben zu werden. Hat dieses Festhalten am türkischen Pass dann eher einen symbolischen Wert? Deutsche Politiker sehen das ja etwas konkreter und benutzen manchmal das Argument, man könne nicht zwei Ländern gegenüber loyal sein.*

M.O.: [lacht] Klar hat das einen Symbolwert. Du sagst es, ich weiß es, und alle anderen wissen es auch. Das gilt sogar für die deutschen Politiker, die wissen es ebenfalls genau. Doch sie instrumentalisieren das. Ist so etwas nicht gefährlich? Der türkische Pass hat nur Symbolwert. Es weiß doch niemand, wie viele Pässe ich hier in meiner Tasche habe. Und niemand kann wissen, wie ich mich verhalten werde. Ob ich jetzt mit dem deutschen oder dem türkischen Pass durch die Straßen laufe, wer weiß schon, was ich vor habe oder nicht? Warum können sie uns nicht dieses Symbol überlassen, sondern müssen das instrumentalisieren? Jetzt will gerade Roland Koch, der hessische Ministerpräsident die gleiche Art von Unterschriftenaktion noch einmal veranstalten, weil sie damit einen Riesenerfolg hatten. Wenn solche Aktionen in anderen Ländern geschähen, würde ich mir vielleicht tatsächlich nicht so große Gedanken darüber machen, doch Deutschland ist eben ein vorbestraftes Land. Das müssen die Deutschen endlich einmal kapieren. Die junge Generation tut sich damit besonders schwer. »Wir haben doch mit der Vergangenheit nichts zu tun!« Doch! Mit der Vergangenheit müssen wir alle leben. Du kannst nicht einerseits mit Goethe und Schiller angeben und andererseits das schwarze Kapitel deiner jüngsten Vergangenheit ignorieren. Du musst dich dazu bekennen. Da ist etwas Unglaubliches geschehen und damit wird man noch die kommenden 200, 300 Jahre leben müssen. Der Verstand sagt: »Wie Vorbestrafte solltet ihr euch benehmen. In Bewährung lebt ihr.« Solche Unterschriftenaktionen sind da eine Unmöglichkeit. Was glaubt man eigentlich, wie sich die Türken hier gefühlt haben, als die Deutschen scharenweise auf die Straße gingen, um gegen den Doppelpass zu protestieren? Da haben wir erkannt, wozu die Deutschen fähig sind. Deshalb habe ich das Programm Kanakmän geschrieben, als Reaktion auf eben diese Aktion. In diesem Stück besitze ich allerdings keinen Doppelpass, sondern träume nur davon. Den deutschen Pass habe ich bekommen, musste aber den türkischen abgeben. Wir sagen: »Sap gibi Alman oldum.« Jetzt bin ich nur noch ein Deutscher. Und niemand nimmt mir ab, dass ich ein Deutscher bin.

E.B.: *Wie steht es dann nun um die Integration? Du meintest einmal in einem Interview, Integration sei unmöglich.*

M.O.: Natürlich ist Integration unmöglich. Was ist das überhaupt, Integration? Wenn du die Deutschen danach fragst, werden sie dir kaum konkrete Antworten geben können. Sie werden nur runde Sätze sagen wie: »Sie sollen sich anpassen!« Sprache – Kopftuch – Was dann? Ein Wort zur Sprache: Warum hat damals, als die Gastarbeiter kamen, niemand daran gedacht, ihnen Sprachkurse anzubieten? Wenn man heute sagt, die Türken hätten keinen Willen gezeigt, dann sind das nur Lügengeschichten der Politiker. Und sie können lügen, wie sie wollen, da die Türken in Deutschland keinen politischen Vertreter haben. Wir sprechen hier nicht von Cem Özdemir, der hat ja für die Türken gar nichts getan. Er war ja auch einer jener, die gegen den Doppelpass waren. Deshalb ist es gut, dass er abgedankt hat und keine Politik mehr macht. Ich war kein Freund seiner Politik.

E.B.: *Ich ziehe einen Bogen zurück zum Kabarett. Ein Journalist schrieb einmal mit Bezug auf deine Auftritte: »Katharsis zur Völkerverständigung«. Also den Menschen etwas durch Lachen vermitteln statt mit erhobenem Zeigefinger. Wie funktioniert dieser Trick mit dem Lachen, gerade in Bezug auf dein gemischtes Publikum? Du teilst ja gewissermaßen in zwei Richtungen aus.*

M.O.: Ich bin ja sozusagen ein inoffizieller Türke, denn ich besitze keinen türkischen Pass mehr. Doch mein Akzent in der deutschen Sprache ist völlig Türkisch. Da oute ich mich. Und dann erkennt man das ja auch an meinem Namen, meiner Herkunft: Ich bin ein türkischer Künstler. Selbst wenn ich die Türken in die Zange nehme, sehen sie in mir immer noch einen Türk, der sich selbst kritisiert. Deshalb können sie mir nichts anhaben und nicht böse auf mich werden. Und wenn ich nun andererseits gegen die Deutschen spreche und jemand reagiert negativ darauf, dann sage ich: »Ich bin ein Deutscher. Hier ist mein Pass.«

E.B.: *So kannst du es dir leisten, ein doppelter Provokateur zu sein. Du kannst schwierige Themen anspreche. Ein Reporter schrieb einmal: »Omurca sagt Dinge, die sich kein Deutscher jemals trauen würde.«*

M.O.: Richtig. Ein Zuschauer, es handelte sich um einen jungen nationalistisch gesinnten Türk, vielleicht von den Grauen Wölfen, sagte mir einmal: »Mann, du hast uns aber niedergemacht. Hätte ein Deutscher dieses Programm gemacht, hätten wir ihn verprügelt. Aber du bist ja ein Türk.«

E.B.: *Kommt es bei deinen Auftritten also auch zu gefährlichen Situationen?*

M.O.: Ja, manchmal. Zum Beispiel hatte ich 1998 einen Auftritt in Saalfeld, einer Hochburg der Neonazis im Osten Deutschlands. Die Stadt wollte das neue Jugendhaus von den Skins säubern, die es okkupiert hatten und sich dort ständig aufhielten. Am Abend meines Auftritts sollen angeblich 1.200 Glatzköpfe bereitgestanden haben, Randale zu veranstalten. Die Polizei hatte das natürlich erwartet, also wurde ich bis zum Saal eskortiert, und ebenso nach meinem Auftritt vom Saal zum Hotel. Vor dem Hotel standen sie dann Wache. Sie meinten, ich könne ruhig schlafen, sie würden hier stehen bleiben, bis ich die Stadt verlasse. Doch die Sache war mir nicht geheuer. Ich dachte mir, wie soll ich hier denn in diesem Fachwerkhaus schlafen? Ich habe sofort an Solingen gedacht, diese Häuser brennen so schnell. Und so bin ich noch in derselben Nacht mit meinem Wagen weitergefahren, obwohl ich todmüde war. Der Auftritt selbst verlief übrigens ereignislos.

E.B.: *Gibt es im Osten häufiger problematische Auftritte als im Westen?*

M.O.: Es gibt überhaupt sehr selten Anfragen nach Auftritten aus dem Osten. Da existiert kein Publikum für meine Art von Programm. Die wenigen Auftritte dort sind, ehrlich gesagt, meist etwas merkwürdig. Man sieht immer einen Streifenwagen in der Nähe. Natürlich will ich die Veranstalter, die so etwas riskieren, nicht entmutigen. Diese Veranstalter, genau wie das Publikum, das dann zu den Auftritten kommt, sind idealistisch. Aber das westliche Publikum kann einfach mit den Themen mehr anfangen. Es kam vor, dass ich Auftritte in zwei nah aneinander liegenden Städten hatte, eine im Westen und eine im Osten. Im Westen lachte das Publikum den ganzen Abend hindurch, und im Osten war es still. Da gibt es immer noch große kulturelle Unterschiede. Ohne geographische Kenntnisse könnte man nur nach der Reaktion des Publikums die alte Grenzlinie fast identisch nachzeichnen.

E.B.: *Ist das dann ein Bereich, den sich türkisch-deutsche Künstler noch erobern können?*

M.O.: Also, ich persönlich habe da im Moment kein großes Interesse.

E.B.: *Sprechen wir über deine Laufbahn als Künstler: Du bist 1979 nach Deutschland gekommen.*

Mit Kabarett hastest du davor nichts zu tun, doch du warst ein Karikaturist. Wie kamst du dann in Deutschland zum Kabarett?

M.O.: Ein oder zwei Jahre nach meiner Ankunft in Deutschland gab es eine Ausstellung mit Karikaturisten aus der Sowjetunion und den damaligen Ostblockländern. Da habe ich mit nur zwei Karikaturen Deutschland vertreten. Und eine dieser Karikaturen missfiel wohl dem russischen Kulturattaché. Angeblich wollte dieser Idiot – dem ich sehr dankbar bin – meine Karikatur von der Ausstellung ausschließen lassen, wegen Kritik an der Sowjetunion. Tatsächlich kritisierte diese Karikatur aber die Armeen aller Länder. Daraufhin gab es natürlich einen Eklat zwischen dem Veranstalter und dem Attaché, und so stand ich am nächsten Morgen in allen Zeitungen in Baden-Württemberg. Das Ereignis hallte einige Tage lang nach, und dann bekam ich das Angebot, für die Südwestpresse, eine Zeitung mit einer Auflage von 340.000 Exemplaren, zu arbeiten. Das habe ich danach sehr häufig gemacht, ich lieferte Karikaturen zu den Themen Politik und Kultur und so weiter. Da war ich auf einmal bekannt in der Gegend.

Durch die Südwestpresse lernte ich Şinasi Dikmen kennen. Man hatte mir gesagt, da gäbe es jemanden, der satirische Geschichten schreibt. Als wir uns trafen, fragte er, ob ich daran interessiert sei, Kabarett zu machen. Ich antwortete: »Daran habe ich bisher gar nicht gedacht. Ich war noch nie auf der Bühne, und ich gehe auch nicht auf die Bühne. Ich bin kein Schauspieler. Aber wir könnten zusammen das Stück schreiben.« So haben wir zusammen ein Zwei-Personen-Stück verfasst und uns Knobi-Bonbon Kabarett genannt. Der zweite Schauspieler war ein guter Freund von Şinasi. Bei den Proben, zwei oder drei Wochen vor der geplanten Premiere, verkündete dieser Kumpel plötzlich, dass er nicht mehr mitmachen wolle. Und dann haben Şinasi und ich fieberhaft nach Leuten gesucht, die als Ersatz in Frage kämen. Keine Chance. So blieb mir nichts anderes übrig, als auf die Bühne zu gehen. Ich wollte den Abend retten. Als ich dann aber nach der Show von der Bühne trat, kam plötzlich Dieter Hildebrandt auf mich zu und sagte: »Junger Mann! Gratulation! Wo haben Sie Schauspielunterricht genommen?« Dann lud er uns zu seinem legendären Programm im Fernsehen, dem Scheibenwischer, ein.

E.B.: *Wie kam das denn, dass Dieter Hildebrandt bei der Premiere anwesend war?*

M.O.: Şinasi war vorher schon einmal bei Hildebrandt aufgetreten, und so kam er auf die Idee, Kabarett zu machen.

E.B.: *Wie lange habt ihr, du und Şinasi, dann als Knobi-Bonbon zusammengearbeitet?*

M.O.: Zwölf Jahre lang. Jährlich 100 bis 120 Auftritte.

E.B.: *Und bereits nach der Premiere stand für dich fest, dass die Schauspielerei doch etwas für dich war?*

M.O.: Erst nach einem Jahr habe ich mich als freier Künstler selbstständig gemacht. Seit Mitte 1986 lebe ich vom Kabarett und den Karikaturen. Mit den Texten ist es ja wie mit der Karikatur: Man muss Pointen finden. Şinasi hat noch ungefähr drei Jahre lang Stress gehabt, einerseits tourte er mit mir, andererseits arbeitete er parallel als Krankenpfleger im Krankenhaus. Um 1988/89 hat er das auch aufgegeben. In dieser Zeit habe ich als Karikaturist auch einen Seitensprung zur Süddeutschen Zeitung gemacht und dann acht Jahre lang dort meinen Platz gehabt. Das war die wichtigste Erfahrung meiner karikaturistischen Laufbahn. Dabei kam auch ein Buch heraus, das in drei Ländern verkauft wurde. Und ich bekam verschiedene Karikaturenpreise, insgesamt sieben, von Japan, Italien, Belgien, Holland, und so weiter. Dazu kamen noch Kabarettpreise, zum Beispiel von der baden-württembergischen Kunststiftung bekam ich als Nachwuchskabarettist Unterstützung. Und als Knobi-Bonbon haben wir einen Kabarettförderpreis bekommen.

E.B.: *Hattet ihr von Beginn an eine Bühne?*

M.O.: Knobi-Bonbon hatte niemals eine Bühne, wir waren ein Wandertheater. Aber Şinasi träumte immer von einer festen Bühne. Er wollte einen eigenen Saal haben. Endlich hat er seinen Traum – nach unserer Trennung – wahrgemacht. Ein festes Theaterhaus ist absolut nichts für mich.

E.B.: *Wieso kam so etwas für dich nie in Frage?*

M.O.: Ich arbeite sehr gerne allein, das heißt: ich arbeite, ich denke, ich zeichne. Mein Talent liegt im Bereich der Entwicklung künstlerischer Ideen. Ich will mich nicht um Technik und Organisation zu kümmern haben, um Personal und Löhne. Dafür braucht man andere Leute. Doch je mehr Leute zu einem Projekt hinzukommen, umso mehr Probleme entstehen. Und man ist dann auch festgebunden. Ich bin ein freier Mensch und will meine Freiheit genießen. Jetzt habe ich nur meinen Manager, der wie mein privater Sekretär arbeitet, und bin sehr ungebunden.

E.B.: *Wie war das mit der Rollenverteilung bei Knobi-Bonbon? Gab es bei euch eine Aufgabenteilung?*

M.O.: Eine wirkliche Aufgabenteilung gab es nur im finanziellen Bereich. Zwar sehr ungern, aber um die Buchhaltung habe ich mich gekümmert. Ich hatte auch mehr Zeit, da Sinasi ja noch nebenher einen festen Beruf hatte und arbeiten musste.

E.B.: *Im künstlerischen Bereich gab es keine Aufgabenteilung?*

M.O.: Nein. Wie sollte man das auch machen? Das Programm entsteht ja aus der gemeinschaftlichen Arbeit heraus.

E.B.: *Warum gingen eure Wege auseinander.*

M.O.: Wir hatten uns im satirischen Bereich auseinandergelebt! Jeder wollte seine eigenen Ideen durchsetzen, und das hat nicht funktioniert.

E.B.: *Damit ging eine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit zu Ende. Knobi-Bonbon scheint nach Berichten der Türken, die ich zum Beispiel hier in Berlin treffe, eine unglaublich große Sache gewesen zu sein. Jeder schwärmt noch heute davon.*

M.O.: Ja, damals brachten die Gastarbeiter ihre zehnjährigen Kinder mit in die Vorstellung. Und die sind inzwischen beinahe 30 Jahre alt. Sie sitzen in meinem Soloprogramm, und dann erzählen sie mir von damals.

E.B.: *Du hast die beiden Figuren erwähnt, die ihr gespielt habt. Haben die sich im Laufe der Zeit verändert oder waren das fixierte Charaktere, die auf verschiedene Situationen reagiert und dazu Stellung genommen haben?*

M.O.: Das waren immer die gleichen Charaktere, da gab es keine Entwicklung in dem Sinne. Das waren markante Figuren, zum Beispiel der Müllmann tat immer so ernst, nahm dabei jedoch alles ganz leise auf die Schippe, auch den Schimanski, den überintegrierten Türken. Und daraus entstanden ständig komische Situationen.

E.B.: *Zu deiner Solokarriere: In deinem ersten Stück Ein Skinhead in Istanbul treten Leute mit so skurrilen Namen wie Simulti-Ali, Hansi und Doktor Botho Kraus auf. Sind das komplett neue Gestalten oder fließt da etwas von den alten Figuren ein?*

M.O.: Die sind völlig neue Figuren. Ich hatte das Stück erst für zwei Protagonisten – also für Knobi-Bonbon – geschrieben. Aber als wir auseinander gingen, blieb mir nichts anderes übrig, als das Programm für eine Person umzuschreiben. Ich war aber nicht gewohnt, das Publikum zwei Stunden lang allein zu unterhalten. Zugegeben, der zweite Protagonist fehlte mir sehr. So kam ich auf die Karikaturen. Die sollten mich auf der Bühne begleiten. Sie werden mit einem Diaprojektor auf eine ganz große Leinwand projiziert. Diese Karikaturen, circa 50 Stück, untermaßen entweder eine Pointe oder kommentieren das Geschehen. Zum Beispiel gibt es diese Szene auf dem Bazar. Der türkische Teppichverkäufer schwört immer wieder, dass er den beiden Deutschen nichts andrehen wolle. Und sie reden dann über Gott und die Welt. Als sie vom Bazar rauskommen, erscheint sofort eine Karikatur: Man sieht den Ausgang des Bazars, die drei stehen nebeneinander, der Skin, Simulti und Botho. Und jeder hat einen Teppich unter dem Arm, selbst Simulti-Ali, und gucken ziemlich verdattert. Pointe! Dann brauche ich nur noch den Satz hinzuzufügen: »Als wir herauskamen merkten wir...«, und das Publikum schreit vor Lachen.

E.B.: *Also wurde diese Technik mit den Karikaturen aus der Not heraus geboren. Die Presse reagierte darauf begeistert. Deine Show wurde als »das erste Cartoon-Kabarett« angekündigt. Das war etwas ganz Neues. Du sagtest, diese beiden Kunstrichtungen sind einander sehr nahe. Auf welche Weise?*

M.O.: Es gibt da lediglich einen Dimensionsunterschied. Das Kabarett ist ja dreidimensional. Ein Cartoon Strip oder eine Karikatur-Geschichte ist nichts anderes als eine gezeichnete Szene, ein gezeichnetes Drehbuch. Du könntest tatsächlich auf die Bühne gehen und das dort spielen. Diese Verbindung ist nicht unbedingt etwas Geniales oder Originelles. In Deutschland machen das zum Beispiel Otto Waalkes und Loriot schon lange. Und auch in der Türkei gibt es einige Karikaturisten-Kabarettisten. In anderen Ländern gibt es das sicherlich auch.

E.B.: In »Kanakmän« hast du nun Hüsnü, den Türken mit dem deutschen Pass, einen getürkten Türken, der noch dazu eine geheime Identität besitzt.

M.O.: Eigentlich träumt er nur davon. Hätte er den Doppelpass, besäße er sicherlich auch eine magische Kraft. In seinem Traum fühlt er sich als Kanakmän, der Superman der Kanaken, ein Turbo-Türk.

E.B.: Du meintest vorhin, du selbst hättest jetzt zwar einen deutschen Pass, doch deine Sprache verrät dich weiterhin als Türken. Wie setzt du das in deinen Stücken ein?

M.O.: Ich verändere meine Sprache auf der Bühne nicht. Ich weiß zwar, dass ich, wenn ich frei und spontan spreche, hin und wieder Fehler mache, doch ich nehme das nicht nur hin, sondern sehe das sogar positiv als eine besondere Färbung der deutschen Sprache. Es wäre schön, wenn die Deutschen das so annehmen würden, wie das zum Beispiel im Englischen geschieht, wo es viel mehr verschiedene Facetten in der Sprache gibt als im Deutschen. Doch leider mögen die Deutschen höchstens eine Facette der deutschen Sprache, nämlich die mit französischem Akzent. Doch den russischen oder den türkischen Akzent hören sie gar nicht gern.

Neben den unabsichtlichen Fehlern kann ich mich aber auch ganz bewusst versprechen. Ich kann so tun, als hätte ich tatsächlich einen Fehler gemacht, und damit ganz andere Sachen ausdrücken. Ich kann mir das erlauben, das klingt bei mir auch recht natürlich und passt zum Charakter. Ein deutscher Kabarettist dagegen, von dem man ja erwarten kann, dass er die Sprache perfekt beherrscht, der muss Sprachspiele immer ganz deutlich und bewusst einbauen. Meistens bemerken wir das dann auch, weil er so etwas sagt wie: »Oh, das ist mir rausgerutscht.« Ich selbst will das nicht machen, ich finde das nicht so einfallsreich. Doch ich kann es mir erlauben, irgendein Wort, das gar nicht in den Kontext passt, zu verwenden, und wenn dann alle lachen, kann ich überrascht tun und sagen: »Oh, ich habe wohl etwas Falsches gesagt. Entschuldigung, ich lerne immer noch.«

E.B.: Passiert es dir auch andersrum, dass du absichtlich Kunstfehler machst, um etwas Bestimmtes auszudrücken, die Zuschauer das aber einfach als einen unabsichtlichen Sprachfehler übergehen? Nach dem Motto: *Der ist halt ein Ausländer, der beherrscht Deutsch nicht so gut.*

M.O.: Natürlich passiert das auch. Und ich kenne die Einstellung, die du beschreibst: Manchmal in Interviews oder privaten Gesprächen verfällt mein Gegenüber plötzlich in so eine Art Gastarbeiterdeutsch, selbst wenn ich mich bemühe, ganz bedacht und korrekt zu sprechen. Plötzlich sprechen diese Leute mit ganz anderen Betonungen. Das passiert mir sogar jetzt noch, obwohl man mich von der Bühne und vom Fernsehen kennt.

E.B.: Du lebst schon fast dein ganzes deutsche Leben lang in Ulm. Schlägt sich das sprachlich nieder?

M.O.: Nein, aber mit den Ulmern habe ich ja auch kaum etwas zu tun, die würden mich nicht einmal kennen. Zum letzten Mal spielte ich dort vor zwei Jahren, da kamen nur 80 Leute. Auch mit Knobi-Bonbon machten wir in Ulm immer nur unsere Premiere und dann gingen auf Tournee.

E.B.: Wie viele Wochen im Jahr bist du unterwegs.

M.O.: Das geschieht nicht unbedingt wochenweise. Ich würde sagen, insgesamt mache ich 80 bis 100 Auftritte pro Jahr, manchmal auch zwei an einem Tag. Es gibt zum Beispiel im Ruhrgebiet Veranstalter, die den »Skinhead« vor allem für Schulen

empfohlen haben, und so kommt es vor, dass ich morgens in einer Schule und abends im Theater spiele.

E.B.: *Wie läuft das mit Engagements ab?*

M.O.: Ich werde für gewöhnlich angerufen oder angeschrieben, Brief oder E-Mail. Ich selbst melde mich kaum bei jemandem. Zum Glück habe ich schon ein bescheidenes Publikum in ganz Deutschland verteilt. In fast jeder größeren Stadt habe ich zwei oder drei Veranstalter. Und das reicht mir. Mein Publikum wächst langsam. Normalerweise setzt sich das Publikum zu circa 70 Prozent aus Deutschen zusammen. Wenn die Türken irgendwann einmal meine Stücke entdecken und Gefallen daran finden, dann wird sich deren Anteil lawinenartig vergrößern. In Hannover ist das schon so, da bin ich ein Superstar.

E.B.: *Eine abschließende Frage noch: Was hat es mit deiner getürkten deutschen Nationalhymne auf sich?*

M.O.: Ich habe die deutsche Nationalhymne mit türkischen Instrumenten nach dem türkischen Takt spielen und aufnehmen lassen. Irgendwann war ich in einem türkischen Restaurant in Berlin, dort spielten Musiker türkische Lieder. Nach einer Flasche Wein kam ich auf die Idee und bestellte die Musiker für den nächsten Tag ins Studio. Ich erzählte ihnen, was ich von ihnen wollte. Sie hatten bis dato die deutsche Nationalhymne noch nicht einmal gehört. Dann summte ich sie ihnen vor und bat sie, die Melodie im türkischen Volksmusiktakt zu spielen. Sie fingen gleich an zu spielen, und bereits beim dritten Mal klappte es mit der Aufnahme. Sie ist nur 30 Sekunden lang. Ich habe sie dann ständig als Erkennungsmelodie benutzt, auch schon zu Zeiten von Knobi-Bonbon. Das ist bei der GEMA eingetragen auf: Joseph Haydn/Muhsin Omurca. Ist das nicht ein Witz? Ein echter Türkenwitz! Und irgendwann habe ich Probleme mit der Staatsanwaltschaft bekommen, wegen Verunglimpfung der deutschen Nationalhymne. Schade, dass sie mich nicht verklagt haben, andernfalls wäre ich über Nacht berühmt geworden.

E.B.: *Muhsin, ich danke dir für dieses Gespräch.*

8. »Die machen bestimmt Bauchtanz« Nursel Köse, Berlin, 29. Januar 2003

Nursel Köse ist Kabarettistin und Schauspielerin.

E.B.: *Nursel, wie kamst du eigentlich zum Schauspiel?*

N.K.: Das begann bereits in der Türkei, in Malatya, wo ich aufwuchs. Schauspieler behaupten ja mit Vorliebe, sie wären schon als Kind aufgetreten. Bei mir war das tatsächlich der Fall. Ich war der Witzbold der Familie. Wir sind sieben Geschwister, ich bin das jüngste Mädchen. Meine älteren Schwestern hatten immer etwas mit Theater zu tun, stets war jemand auf der Bühne. Und auch ich spürte diesen Drang. Wenn wir zum Beispiel Besuch hatten, dann musste ich den immer nachahmen. Und auch in der Schule trat ich in Theaterstücken auf. 1978 kam ich dann nach dem Abitur nach Deutschland und begann mein Studium der Architektur in Köln. Parallel dazu spielte ich an verschiedenen Off-Theatern und türkisch-

deutschen Theatern. Mitte der achtziger Jahre war ich bei der Gründung des Arka-*daş* Theaters dabei und trat dort danach jahrelang in Theaterproduktionen und im Tanzensemble auf. Später gründete ich das Frauenkabarett dieses Theaters mit, das Putzfrauenkabarett. Nachdem ich 1988 nach Münster umgezogen war, spielte ich noch in ein oder zwei Stücken mit, doch dann hörte ich auf. Gegen Ende der achtziger Jahre begann ich außerdem, selbst Jugendtheater zu organisieren. 1988 kam dann mein erster Film »Yasemin« in die Kinos. Ich mochte Kino damals eigentlich nicht so sehr, da ich nicht einfach nur so eine schöne Türkin im Film sein wollte. Nach meinem Umzug nach Münster arbeitete ich sieben Jahre lang als Architektin, unter anderem auch mit Projekten in der Türkei. Mitte der neunziger Jahre gab ich meinen Beruf dann auf und wurde ganz Künstlerin.

E.B.: *Kannst du mir mehr zum Arka-*daş* Theater erzählen? Wie würdest du dieses Projekt beschreiben?*

N.K.: Das Theater ging aus einem Lehrerverein hervor. Wir spielten türkische Stücke auf Türkisch. Ich hörte aus verschiedenen Gründen auf. Zum einen gab es dort keinen hohen Anspruch. Und man konnte auch nicht viel dadurch gewinnen, dass alles auf Türkisch präsentiert wurde. Die guten Leute gingen stets nach einer Weile weg, zum Beispiel auch Meray Ülgen, der dann mit anderen zusammen das Wupper Theater gründete.

E.B.: *Und wie war das mit deiner eigenen Kabarettgruppe?*

N.K.: Während ich in Münster als Architektin arbeitete, dachte ich mir: Warum gründest du nicht eine eigene Frauenkabarettgruppe? Das geschah dann im Jahr 1991 mit den Bodenkosmetikerinnen. Bei unserer ersten Vorstellung waren wir acht Frauen, doch das war zu viel und so reduzierten wir die Zahl nach und nach auf fünf Frauen, darunter auch eine Deutsche, also eine Ausländerin unter uns Ausländern. Zu dieser Kerngruppe gehörte auch Serpil [Ari], mit der zusammen ich das Projekt jetzt ganz professionell neu aufleben lassen will. Damals machten wir das ja mehr als Hobby. Wir hatten alle unsere Berufe: Frauke und Serpil sind beispielsweise Psychologinnen und ich eben Architektin. 1995 hängte ich den Beruf dann aber an den Nagel und war danach die Einzige, die unter uns ganz als Künstlerin lebte.

E.B.: *Was hat dich zu diesem Schritt bewogen?*

N.K.: Ich fühlte, dass ich eine Entscheidung treffen musste. Beides zusammen ging einfach nicht mehr. Ich machte Regie, schrieb den Großteil der Texte. Und ich wollte mich dann einfach ganz auf den künstlerischen Bereich konzentrieren uns als Künstlerin arbeiten. Das ging aber erst, nachdem ich meinen deutschen Pass bekommen hatte. Dann hatte ich sozusagen meine Freiheit und konnte solche Entscheidungen treffen.

E.B.: *Hattest du eigentlich jemals Schauspielunterricht?*

N.K.: Ich bin Autodidaktin. Ich habe mir alles in langjähriger Praxis an verschiedenen Theatern selbst beigebracht. Eine Schule bringt nicht viel, wenn du nicht ein gewisses Talent hast. Als Schauspieler braucht man vor allem eine starke Präsenz.

E.B.: *Wie ging das dann nach 1995 weiter?*

N.K.: Die Bodenkosmetikerinnen kamen groß raus, wir traten an Kleinkunstbühnen in ganz Deutschland auf. Das hätte zwar noch zehn Jahre so weitergehen können, doch wir stellten uns irgendwann die Frage: Entweder werden wir professionell

oder wir hören auf. Und wir entschieden uns dann Ende 1999 dafür, aufzuhören. Das war eine Entscheidung für den Beruf, denn vom Kabarett allein konnten wir nicht leben. Und doch war es für uns ein professionelles Hobby. Wir hatten fast keine Freizeit, kein Privatleben, keine anständigen Partnerschaften. Alle unsere Beziehungen sind nach einer Weile in die Brüche gegangen, wir waren alle beziehungsgestört. Wir wohnten in Nordrhein-Westfalen, wo es viele große Städte nah beieinander gibt. Wir gingen irgendwann dazu über, auch während der Woche Auftritte in Städten anzunehmen, die bis 200 Kilometer von Münster entfernt lagen. Und am Wochenende waren wir ganz weit unterwegs, von München bis Berlin und Lübeck. Wir hatten einen schönen Bulli und fuhren überall hin. Da gibt es wunderschöne Reiseerinnerungen, aber es war auch ein anstrengendes Leben. Vor allem im Frühling und im Herbst gab es immer besonders viele Auftritte.

E.B.: *Hattet ihr da viel Kontakt zu anderen türkisch-deutschen Künstlern?*

N.K.: Im Bereich Kabarett gab es damals nicht viel, außer uns nur das Knobi-Bonbon und die Frauen vom Arkadaş Theater.

E.B.: *Wie teiltet ihr untereinander die Arbeit auf?*

N.K.: Wir hatten keine Managerin, sondern machten alles selbst. Ich war für Regie zuständig und auch für den Text, der dann allerdings noch in der Gruppe bearbeitet wurde. Serpil machte die Organisation, kümmerte sich um die Verträge für die Auftritte. Frauke kümmerte sich um juristisch-rechtliche Dinge wie die Steuer. Narinc machte Kostüme und Maske. Und Günay war die künstlerische Leiterin, sie machte mit uns auch Atem- und Stimmübungen usw.

E.B.: *Ihr trenntet euch im Einvernehmen miteinander, richtig?*

N.K.: Ja, da gab es keinen Streit. Und wir haben auch alle den Wunsch, später zusammen Senioren-Kabarett zu machen. Sie freuen sich auch wahnsinnig, dass Serpil und ich das Projekt als Duo wieder auf die Bühne bringen wollen. Alle spielen mit dem Gedanken, irgendwann einmal nach Berlin zu kommen und wieder gemeinsam aufzutreten.

E.B.: *Was waren denn eure Grundthemen?*

N.K.: Wir waren in erster Linie Frauen, dann ausländische Frauen und dann noch türkische Frauen. Alle Klischees waren in uns kompakt. Allein aus unserer Lebenserfahrung heraus erzählten wir und nahmen unsere Erfahrungen und uns selbst auf die Schippe. Damals geschahen zum Teil auch sehr negative Dinge, zum Beispiel diese Mölln-Geschichte, Rostock und so weiter. Diese Seiten erlebten wir auch und wurden sogar nach diesem Vorfall nach Rostock eingeladen. Wir überlegten uns, ob wir dort auftreten sollten, da wir auch Angst davor hatten. Wir fuhren dann doch hin und schleppten all unsere männlichen Bekannten mit uns, damit sie uns dort unterstützen sollten. Es gab dort Polizei und so weiter. Wie das Knobi-Bonbon waren wir sehr politisch-kritisch und gingen auch auf aktuelle Themen ein. Es war übrigens auch einer der Gründe, warum wir aufhörten, dass es gegen Ende der neunziger Jahre immer mehr unpolitische Comedy gab. Das wurde durch das Privatfernsehen populär, und die Veranstalter und das Publikum erwarteten dann auch so etwas. Wir hatten selbst kein Interesse am Fernsehen. Wir wollten unseren Inhalten treu bleiben. Auf diese Comedy-Schiene wollten wir nicht geraten. Und so nahm die Zahl unserer Auftritte etwas ab.

E.B.: Wie erklärst du dir deine damalige Abneigung zu Kino und Fernsehen? Du hast gerade mit großem Erfolg die Hauptrolle im Kinofilm »Anam« gespielt. Woher der Wandel?

N.K.: Als ich 1999 mit dem Kabarett aufhörte, wollte ich etwas ganz anderes machen. Und da kam »Anam« gerade recht. Und das war auch ein wahnsinnig schöner Film, die Figur war sehr interessant – als Frau, als Türkin, als Putzfrau. Also nahm ich an. Dadurch habe ich auch meine Liebe zum Film entdeckt. Ich habe gemerkt, dass ich jetzt die Reife habe, mit diesem Medium zu Recht zu kommen.

E.B.: Befürchtetest du damals, dich darin zu verlieren?

N.K.: Ja, jetzt habe ich ein gewisses Alter, ich habe Erfahrung und Stärke. Nichts kann mich mehr so leicht vom Stuhl hauen.

E.B.: Was sind denn die Gefahren, gegen die du dich jetzt besser gewappnet fühlst?

N.K.: Damals war ich jung, die Regisseure und Produzenten konnten mich hierhin oder dorthin schleppen. Ich hatte nicht den Mut, mich dagegen zur Wehr zu setzen oder zu sagen, dass mir etwas nicht gefiel. Heute kann ich nein sagen. Damals wurde auch nicht so viel über Türken gedreht. Das waren auch alles fixierte Rollen.

E.B.: Zum Beispiel eben Putzfrauen. Was ist der Unterschied zwischen den Darstellungen damals und der Putzfrau, die du in »Anam« spielst?

N.K.: »Anam« hat viel mehr Facetten, zeigt verschiedene Perspektiven.

E.B.: Wie war das mit »Yasemin« damals?

N.K.: Das war ein sehr schöner Film und er hat für viel Wirbel gesorgt. Man sieht ihn ja noch heute im Fernsehen. Das war einer der ersten Kinofilme über Türken. Und auch danach war lange Zeit nichts. Ich hatte gar keine Motivation, im Filmgeschäft weiterzumachen.

E.B.: Dein Wechsel kam also zur rechten Zeit. Seit etwa fünf Jahren blüht der türkisch-deutsche Film ja richtig auf.

N.K.: Ja, ich habe gemerkt, dass jetzt wirklich interessante Sachen gemacht werden.

E.B.: Tayfun Bademsoy hat vor einer Weile eine Agentur für ausländische Schauspieler gegründet. Er ist unter anderem ja auch dein Agent. Was hältst du von dem Projekt?

N.K.: Das ist eine Massenagentur. Es ist schwierig, 64 Schauspieler richtig zu betreuen und zu repräsentieren. Aber es liegt auch an den Angeboten. Man ist auch heute noch als Türke in einer bestimmten Schublade. Die Produzenten kommen selten auf die Idee, dir Rollen anzubieten, die nicht dem Klischee entsprechen.

E.B.: Tayfun sagte mir, dass er mit mir als Türke nichts anfangen könnte, da ich blond bin und man deshalb stets erst erklären müsste, dass ich ein Türke bin. Ich passe also nicht in die Schublade.

N.K.: Andererseits, wenn du in dieser Schublade steckst, kommst du auch nicht raus. Leider ist es in Deutschland immer noch keine Selbstverständlichkeit, dass Türken überall ganz normal auftreten. Und es gibt auch andere Probleme: Neulich hat mich Tayfun wegen einer Anfrage von einer kleinen Sendung angerufen. Da ging es um eine alleinerziehende Türkin. Ich wurde nicht genommen, da ich bereits einen Kinofilm gedreht habe und deshalb als Charakter zu stark für diese Rolle sei. Das kann also auch ein Nachteil sein. Ich blicke da nicht durch.

E.B.: Wie geht dein Weg nun weiter? Wartest du darauf, dass Tayfun etwas Interessantes für dich findet?

N.K.: Nein, ich möchte das in nächster Zeit schon selbst angehen. Zum Beispiel möchte ich eine eigene Internetseite haben. Und dann natürlich vor allem die Kabarettgeschichte: selbst wieder auf die Bühne gehen, das spielen, was ich will. Das wird alles parallel laufen. Das Kabarett wird diesmal ganz professionell aufgezogen. Wir werden wohl wochenlang auf Tournee gehen und auch gut damit verdienen. Doch wenn dann interessante Filmangebote kommen, nehme ich die mit. Allerdings bis ich dann nicht darauf angewiesen, jede Rolle anzunehmen, da ich von dem Kabarett leben kann.

E.B.: *Und nebenher schreibst du auch Gedichtbände, Drehbücher und Hörspiele.*

N.K.: Und Kurzgeschichten auch, doch die habe ich noch nicht veröffentlicht. Es habe derzeit eine Menge Dinge herumliegen. Gestern habe ich einen Roman begonnen, doch gleich wieder damit aufgehört. Das würde jetzt zeitlich gar nicht gehen. Doch die Ideen sind da.

E.B.: *Wie sieht dein Leben aus, wenn du gerade nicht an einem aktuellen Projekt arbeitest?*

N.K.: Für Literatur habe ich eine Agentin, die für mich Lesungen organisiert. Doch ich bin ja neu hier in Berlin und muss erst noch Fuß fassen. In Nordrhein-Westfalen hatte mein Leben mehr Struktur, da hatte ich auch einen Regisseur vom WDR, der mit mir an Hörspielen arbeitete, Geschichten entwickelt und so weiter. Und dort hatte ich auch mehr Lesungen.

E.B.: *Warum bist du eigentlich umgezogen?*

N.K.: Zehn Jahren Münster waren einfach genug. Es war Zeit für etwas Neues. Und hier in Berlin ist künstlerisch schon mehr los.

E.B.: *Zum neuen Kabarett-Projekt. Könntest du das mal umreißen?*

N.K.: Nachdem sich unsere Gruppe aufgelöst hatte, moderierte ich eine Weile Kabarett-Veranstaltungen, entweder allein oder mit meiner Schwester Günay. Wir waren recht gefragt, doch Moderationskabarett ist sehr anstrengend, da du dich auf jeden Auftritt speziell vorbereiten musst, je nach dem Thema, um das es da geht, und den Personen, die auftreten. Man kann da nicht einfach mit einem fertigen Programm auftreten. Ich musste ständig neue Texte schreiben, das war viel Arbeit und das lohnte sich kaum. Aber jedenfalls habe ich nie richtig mit dem Kabarett aufgehört. Das schwirrte mir stets noch im Hinterkopf herum. Und dann kam ich nach Berlin, drehte Anam. Und Serpil und ich sprachen dann immer wieder über ein Kabarettprojekt. Sie war, gleich nachdem sich die Bodenkosmetikerinnen aufgelöst hatten, nach Berlin gezogen.

E.B.: *Und Serpil hat gerade jetzt auch ihren Job als Psychologin aufgegeben, um sich ganz dem Kabarett zu widmen. Hast du sie dazu angestiftet?*

N.K.: Sagen wir mal so: Sie hat mich nach Berlin geholt, und ich habe sie joblos gemacht. Wir merkten einfach, dass es nach den Bodenkosmetikerinnen nichts Vergleichbares mehr im Bereich Frauenkabarett gab. Als wir damals aufhörten, geschah das auch wegen der Comedy-Welle. Doch die Zeiten haben sich geändert, und Comedy ist nicht mehr so in. Jetzt ist politisches Kabarett wieder gefragt. Und die Art von Kabarett, die wir damals machten – niemand könnte das so gut wie wir machen.

E.B.: *Ihr wollt also in die Marktlücke hineinstoßen. Was genau plant ihr da?*

N.K.: Wir suchen zurzeit nach jemandem, der für uns das Projekt leitet. Wir brauchen Fördergelder, doch Berlin ist leider pleite. Im Notfall werden wir auch eigene Mit-

tel reinstecken, doch wir brauchen schon etwas Unterstützung, zumindest am Anfang, bis zur Premiere. Dann läuft das von allein. Wir brauchen auch einen guten Regisseur. Ich habe jahrelang selbst Regie geführt, doch dieses Mal möchte ich das nicht. Wir brauchen ein drittes Paar Augen. Wir haben mit Muhsin [Omurca] und Şinasi [Dikmen] darüber gesprochen, und sie gaben uns Ratschläge. Aber zunächst muss mal der Text fertig werden. Daran arbeiten Serpil und ich jetzt. Wir entwickeln das Programm zusammen, schreiben und spielen es. Sie stellt eine Deutsch-Türkin dar und ich eine Türken-Deutsche. Mein größter Wunsch ist es, das Deutschtum zu erlernen und eine gute Deutsche abzugeben. Serpil präsentiert die deutsche Seite und coacht mich dabei. Sie bringt mir die Unterschiede zwischen Türken und Deutschen bei. In der Hauptsache ist das, dass die Deutschen für alles immer ein Konzept haben und auch brauchen, während die Türken alles aus dem Bauch heraus leidenschaftlich und impulsiv machen. Das nennen wir »arabesk«. Die Türken sind arabesk. Im Laufe des Programms merkt Serpil allerdings, dass bei ihr die Leidenschaft fehlt. Mir wiederum fehlt das Konzept. Doch wir merken auch, dass wir eigentlich beides haben. Das macht ja auch den Reichtum der Deutsch-Türken aus, die hier leben. Und das hat durchaus auch bedrohliche Seiten, denn stell dir einmal das Gewaltpotential der Türken vor, wenn sie zu ihrer Leidenschaft noch ein Konzept hätten. Eine tickende Zeitbombe, oder? Und genau das ist Serpil für mich. Serpil merkt auch, dass sie Identitätsprobleme hat; sie hat eben auch diese türkische Seite und ist Lesbe und so weiter. Und das ist alles Teil des Stücks. Da muss man sehen, wie man aus den verschiedenen Kulturen und Identitäten das Beste macht. Die Perspektiven sind wichtig: Es macht einen Unterschied, ob man eine Deutsch-Türkin ist, hier geboren und aufgewachsen, oder erst später nach Deutschland kam. Das sind verschiedene Problematiken. Wir führen in unserem Stück eine Art soziale Analyse dieser Unterschiede durch, natürlich anhand sehr vieler komischer und sarkastischer Beispiele. Und dann sagen wir: Diese Unterschiede sind da, weil wir uns gegenseitig nicht kennen. Und wenn man sich nicht kennt, hat man Angst und Vorurteile, dann sieht man den anderen als Bedrohung.

E.B.: *Was sind deine Intentionen, wenn du Kabarett spielst? Tust du das, um aufzuklären?*

N.K.: Genau, ich habe etwas zu sagen, und Serpil auch. In diesem Land hat man ja kaum eine Möglichkeit, gehört zu werden. Entweder bist du ein Politiker, oder aber du schlägst den künstlerischen Weg ein. Und Kabarett geht noch einen Schritt weiter: Hier kannst du viel mehr sagen, ohne dass die Menschen sauer auf dich sind. Du kannst das Kabarett als Mittel benutzen, um gewisse Wahrheiten ganz überspitzt zu sagen, so dass die Leute darüber lachen, dabei aber auch etwas mit nach Hause nehmen. Und wenn du es geschickt anstellst, nehmen sie das gern mit.

E.B.: *Ihr arbeitet mit einem festen Text. Wie sehr geht ihr dabei auch direkt auf das Publikum ein? Das ist ja im Kabarett auch zentral, oder nicht?*

N.K.: Ein bisschen Kontakt wollen wir schon zum Publikum haben. Diesmal sollen da mehr solche Elemente im Stück sein. Mit der ersten Gruppe hatten wir viele Sketche. Ich war da die Einzige, die stand-up-mäßig mit dem Publikum interagierte. Ich mag es allerdings nicht, wenn man sich jemanden aus dem Publikum auswählt

und sich dann über ihn lustig macht. Auf Kosten anderer will ich keinen Humor machen.

E.B.: *Auf wessen Kosten wird denn dann gelacht?*

N.K.: Auf unsere eigenen Kosten. Natürlich treten wir ans Publikum heran. Wir hatten da zum Beispiel eine Anfangsszene, wo wir die Frauen im Publikum fragten, wie es ihnen denn gelungen sei, ihre Männer in das Frauenkabarett zu schleppen, welche Druckmittel sie da benutzt hätten, um ihre Männer für Kultur zu interessieren. Wir spielen dann nach, wie das passiert sein könnte. Die Frauen müssen so etwas gesagt haben wie: »Das sind doch Orientalinnen, die machen bestimmt Bauchtanz!« Und auf diese Weise hat das geklappt. So gehen wir ans Publikum heran.

E.B.: *Für die Rollen, die ihr auf der Bühne darstellt, könnt ihr natürlich toll aus eigenen Erfahrungen schöpfen.*

N.K.: Richtig. Serpil versteht sich in ihrer Rolle als Deutsche. Aber im Alltag kennzeichnet sie ihr Aussehen als Türkin, und sie wird manchmal auch so behandelt. Gut, sie braucht sich das nicht gefallen lassen, aber das passiert trotzdem. Ich bin auch eine Kanakin. Nachdem ich Anam gedreht hatte, gingen wir als Stars zu verschiedenen Festivals, zum Beispiel auch nach Tokio. Als ich zurückkam, besuchte ich in Münster dann eine Boutique. Der Typ dort verfolgte mich durch den ganzen Laden, da er dachte, ich wäre eine Zigeunerin, eine Diebin. Egal, was ich berührte, er nahm das sofort weg. Als ich ihn fragte, warum er das tue und ob ich gehen solle, meinte er: »Ja, gehen Sie! Auf Nimmerwiedersehen!« Ich meinte, er solle doch einen Zettel »Ausländer unerwünscht!« an seine Tür hängen. »Dann haben Sie Ihre Ruhe, und ich habe meine Ruhe! Sie Schwein!« Egal, was du in dieser Gesellschaft leitest, in diesem Moment bist du nur eine Kanakin, eine Putzfrau, eine Türkin. Und das ändert sich nicht. In anderen Ländern sammelst du da viel mehr positive Erfahrungen als in Deutschland. Hier redet man immer von Integration, das heißt, die Ausländer sollen sich anpassen. Also, jemanden, der so angepasst ist wie ich, gibt es ja gar nicht. Ich bin doch da die Obergrenze: Ich kann deutsch, bin im künstlerischen Bereich tätig, habe deutsche Freunde, lebe wie eine Deutsche, habe sogar einen deutschen Pass. Was wollen die denn noch? Trotzdem werde ich in solchen Situationen diskriminiert. Es gibt da auch so eine ganz subtile Ausländerfeindlichkeit und Unfreundlichkeit, die du immer noch spürst. Noch ein Beispiel: Wir hatten einen Auftritt und rauchten hinter der Bühne. Da kam der Hausmeister und sagte ganz unfreundlich: »Nicht einmal die deutschen Putzfrauen rauchen hier!« Er hat nicht einmal kapiert, dass wir die Schauspielerinnen waren, gleich auf die Bühne gehen und vor ausverkauftem Haus spielen würden.

E.B.: *Eine blöde Frage: Warum bist du eigentlich hier, beziehungsweise immer noch hier?*

N.K.: Ich bin in jungen Jahren hierhergekommen, war sehr idealistisch, wollte studieren und so weiter. Ich ließ meine Vergangenheit in der Türkei und entschied mich für das Ausland. Warum das Deutschland war, darüber könnte man diskutieren, doch jedenfalls bin ich jetzt hier, habe hier zwanzig Jahre meines Lebens investiert und möchte davon auch profitieren.

E.B.: *Wann kam der sprachliche Übergang vom Türkischen zum Deutschen zustande?*

N.K.: Eigentlich von Anfang an, denn ich studierte ja an der Universität und war ständig mit Deutschen zusammen. Ich hatte keine zwei Leben, ein türkisches und ein deutsches.

E.B.: *Und künstlerisch? Du spieltest doch zunächst türkisches Theater am Arkadaş Theater.*

N.K.: Ja, das begann schon mit türkischem Theater. Doch dann habe ich auch bald deutsches Theater in Köln gespielt.

E.B.: *Und als Schriftstellerin? In welcher Sprache schreibst du da?*

N.K.: Gedichte schreibe ich auf Türkisch. Kurzgeschichten auf Türkisch und auf Deutsch, je nachdem, wie ich da denke. Kabarett schreibe ich immer auf Deutsch. Und Hörspiele auch.

E.B.: *Wie steht es eigentlich mit Kontakten zu anderen türkischen Künstlern? Emine Sevgi Özdamar kennst du, sie hat uns ja auch miteinander bekannt gemacht.*

N.K.: Ja, wir kennen uns, seit ich damals in »Yasemin« ihre Tochter spielte. Danach haben wir uns lange Zeit nicht mehr gesehen. Erst wieder, als ich nach Berlin gezogen war. Ich traf sie an der Oranienstraße und sagte zu ihr, sie wäre jetzt Oma. Sie wunderte sich und ich erklärte ihr, dass ich, ihre Tochter aus Yasemin, jetzt in »Anam« selbst eine Mutter gespielt hätte. Als wir damals den Film zusammen drehten, war Sevgi noch keine Schriftstellerin.

E.B.: *Und andere Künstler? Du erwähnstest vorhin Meray Ülgen.*

N.K.: Natürlich kennen wir uns. Er war ja damals auch beim Arkadaş Theater und hat da auch beim Putzfrauenkabarett Regie geführt. Er ist klasse, er war auch überall dabei, an allen möglichen Projekten beteiligt. Aber letztlich hat er auch nicht das geschafft, was er sich vorgenommen hatte. Künstler haben oft ein Problem damit, sich selbst gut zu organisieren. Eigentlich sollte jemand wie Meray das Arkadaş Theater oder das Tiyatrom leiten, doch die guten Leute können oft nicht diese organisatorischen Sachen leisten.

Das ist übrigens ein generelles Problem: Da gibt es die ältere Generation, die alles in der Hand hat, Fernsehen, Radio, Theater. Die sitzen mit ihren Altköpfen da und geben den jungen Leuten keine Möglichkeiten weiterzukommen. Sie sitzen da, als ob sie ihre Positionen gepachtet hätten. Doch auch das wird sich ändern. Die Alten werden irgendwann aussterben. Der Generationenwechsel steht an.

E.B.: *Ich danke dir für das Gespräch, Nursel.*

9. »Irgendwie war ich immer am Kämpfen« Necati Şahin, Köln, 13. Februar 2003

Necati Şahin ist Leiter des Arkadaş Theaters in Köln.

E.B.: *Beginnen wir mit deinem biografischen Hintergrund. Was machtest du in der Türkei, wie kamst du nach Deutschland und vor allem: Wie kamst du zum Theater?*

N.Ş.: Ich komme gewissermaßen vom Straßentheater. Man sagt ja, die besten Fußballer kämen von der Straße. Ich wurde nicht als Theatermann ausgebildet, das heißt, ich komme nicht aus dem akademischen Bereich, sondern eben aus dem praktischen Bereich des Theaters. Seit meiner Kindheit verspürte ich den inneren

Drang, mich auf der Bühne darzustellen. Bereits während meiner Schulzeit, in der Internatsschule, spielte ich ab und zu in einer Theaterarbeitsgruppe kleinere Rollen. Ich besuchte Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre Lehrerschulungen und wurde mit 17 Jahren Lehrer. Nachdem ich in der Türkei ein Jahr als Lehrer gearbeitet hatte, kam ich im Dezember 1973 nach Deutschland und begann hier, an einer deutschen Schule mit türkischen Kindern zu arbeiten. Und da gründete ich unter anderem ganz spontan eine Theatergruppe: Folklore, Gesang und so weiter. Ich war damals eigentlich selbst noch ein Kind.

In den siebziger Jahren studierte ich an der Universität Köln Soziologie und Pädagogik. Und gleichzeitig wurde ich gegen 1980 zum Vorsitzenden des türkischen Lehrervereins in Köln ernannt. Das war ein sehr aktiver Verein, eigentlich der einzige Verein dieser Art, der auf einer intellektuellen Basis in Deutschland tätig war. Wir kümmerten uns um die Erziehung der sogenannten »ausländischen« Kinder, der türkischen Kinder. Ich bemerkte, dass von deutscher Seite weder deren Erziehung noch die türkische Kultur im Allgemeinen wirklich ernst genommen wurde. Das war nur so eine Art Alibikultur: ein bisschen Folklore, ein bisschen Bauchtanz, ein bisschen Kebab und so weiter. Das waren in den siebziger und frühen achtziger Jahren die Themen der türkischen Kultur in Deutschland. Diese Alibifunktion störte mich sehr. Um das zu ändern, gab ich ab 1982 eine türkisch-deutsche Zeitschrift heraus, die ich *Arkadaş* nannte. Auch darin ging es um die Erziehung der türkischen Kinder. Einige Jahre später wollte ich dann, ebenfalls im Rahmen des türkischen Lehrervereins, ein Theater gründen. Allerdings dachte ich zuerst nicht daran, dies selbst zu tun, sondern beauftragte einige Leute damit, die etwas vom Theater verstanden. Doch es gelang ihnen nicht. Daraufhin nahm ich die Sache selbst in die Hand und kontaktierte Meray Ülgen, einen Theatermann aus Berlin. Er war sehr kooperativ und erklärte sich sofort bereit, nach Köln zu kommen, um dieses Projekt mit mir zu verwirklichen. Im Mai 1986 hatten wir die erste Aufführung am neu gegründeten *Arkadaş* Theater mit dem Stück »Ein Schiff namens Demokratie«. Die Vorbereitungen zu dem Projekt hatten allerdings schon 1984 begonnen, und Meray Ülgen kam 1985 nach Köln. Am Anfang war mein Ziel, ein Theater mit türkischen Motiven und Schauspielern aus Köln zu machen. Die Schauspieler sollten eine Abteilung eröffnen, doch meine Initiative war letztlich erfolglos. Man begrüßte sie zwar, doch es gab wie immer kein Geld dafür. Dann verwirklichte ich das Projekt eben ohne Geld. Und plötzlich bemerkte man, dass dies eine Marktlücke war, dass wir sehr gefragt waren auf Tourneen. Das war eigentlich gar nicht unser Ziel gewesen. Doch dann brachten wir im gleichen Jahr sofort noch ein Stück heraus, danach Kinderstücke. Und es lief!

E.B.: Wurdet ihr dann überhaupt finanziell gefördert?

N.S.: Wir bekamen projektweise Gelder, später auch von dem Kultusministerium Nordrhein-Westfalen, doch überwiegend hat das Theater sich selbst finanziert, von den Einnahmen aus den Tourneen. Letztlich war das alles unsere Arbeit. Damals waren die meisten auch nicht hauptamtlich Theatermacher, sondern überwiegend Lehrer. Wir hatten einen Beruf und haben nebenher unsere gesamte Freizeit geopfert – und einen Teil unseres Geldes. Bis vor vier, fünf Jahren waren wir ausschließlich ein Tourneetheater. Wir waren überall unterwegs, bis nach Australien

und in die Sowjetunion. Aber alle hatten ihre Berufe, von denen sie leben konnten. Bei mir war das genauso. Nach einigen Jahren kam ich jedoch an einen Punkt, wo ich mich entscheiden musste. Als Hobby konnte ich das nicht länger machen, dafür war es zu aufwendig. Doch ich wollte das Projekt auch nicht aufgeben. Das war ja mein Werk, alle Beziehungen liefen über mich. Und es machte auch großen Spaß. Also beschloss ich, als Lehrer zu kündigen und Theater zu meinem Beruf zu machen. Das war natürlich keine einfache Entscheidung, doch ich ging diesen Weg. Und seitdem... nun, es macht mir immer noch Spaß, doch finanziell geht es mal auf und mal ab. Und so geht es jetzt ja bald schon 20 Jahre lang.

Wir sind das einzige Privattheater dieser Art in Europa, das ohne regelmäßige Förderung von Seiten der Stadt oder des Staates so lange überlebt hat. Die Förderungen, die wir erhielten, waren nie sicher. Auch dieses Jahr wissen wir nicht, ob wir welche erhalten werden. Doch wir haben es bisher geschafft, am Leben zu bleiben. Dass wir ein privates Theater ohne feste Förderung sind, das ist der größte Unterschied zwischen uns und dem Tiyatrom. Das Tiyatrom war zunächst unter dem Dach der Volkshochschule untergebracht. Und wegen des Sonderstatus von Berlin hat es eine Menge Gelder von der Stadt bekommen. Zwar haben wir auch einen Trägerverein, doch der hat einen privaten Charakter. Jede finanzielle Unterstützung ist zwar willkommen, aber wir sind völlig frei und unabhängig. Wir entscheiden selbst, was wir spielen wollen.

Und dann gab es in Berlin auch den Versuch mit der Schaubühne, der aber scheiterte. Das erwies sich für uns später als großes Hindernis, denn immer wenn wir bei den Behörden Gelder beantragen wollten, hieß es, sogar die Schaubühne hätte es nicht geschafft, ein türkisches Theater auf die Beine zu stellen, wie sollten wir es da schaffen? Einerseits hatte man dort zwar gesehen, dass die Türken Theater machen konnten, doch mit so vielen Stars aus der Türkei, die die soziale Situation in Deutschland nicht kannten, ging das Ganze unter. Und das war für uns von Nachteil.

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

E.B.: *Das willst du aufzeigen und verstehst dich in diesem Sinne also als Kulturrepräsentant.*

N.Ş.: Ja, das sind genau die Hintergründe, die mich zu dieser soziokulturellen Arbeit bewogen haben. Wir leben in diesem Land, wir lernen von diesem Land vieles und... nun gut, meine deutschen Kollegen, Lehrer, Theatermacher und so weiter können besser Deutsch als ich. Doch ihre Muttersprache besser sprechen zu können als ich eine Fremdsprache bedeutet nicht, dass sie in allen Punkten besser sind als ich. Und das war immer meine Motivation. Und wir begannen dann, Stücke zu spielen, auch unter nationaler Sicht, indem wir soziokulturelle Arbeit verrichteten, auch zum Beispiel türkische Musik schreiben ließen. Wir wollten in allen

Bereichen die Kultur der »Gastarbeiter« repräsentieren. Seit wir 1997 dieses Haus übernommen haben, versuchen wir allerdings, unser Theater zu einem internationalen Theater auszubauen, zu einer Bühne der verschiedenen Kulturen. Damit haben wir uns von türkisch-deutschem Theater zu einem multikulturellen Theater weiterentwickelt.

E.B.: *Aber weiterhin mit Fokus auf türkischem Theater, oder?*

N.S.: Natürlich. Wir spielen auf Türkisch, auf Deutsch, auf Türkisch-Deutsch, auf Kurdisch, auf Kurdisch-Deutsch, auf Persisch. Und wir stellen unser Haus freien Theatergruppen zur Verfügung. Wir sind damit in Deutschland auch Gastgeber für deutsche Gruppen geworden. Es gibt Gruppen, mit denen wir regelmäßig zusammenarbeiten und die auch hier proben.

E.B.: *Was hat sich für euch geändert, nachdem aus dem Tourneetheater ein Theater mit fester Bühne geworden war?*

N.S.: Dieses Haus ist natürlich eine finanzielle Belastung für uns. Ich habe mich oft gefragt, ob es ein kluger Schritt war, dieses Haus zu übernehmen, denn unsere Arbeit wurde damit schwieriger, die Ausgaben höher. Alles, was wir in den Tourneen eingenommen hatten, haben wir in dieses Haus gesteckt. Vieles hat sich geändert, nicht zuletzt auch die Situation in Deutschland. Die Tourneen sind weniger geworden, die Kulturämter ärmer, Kulturhäuser wurden geschlossen. Nach der Wiedervereinigung wurde das Geld knapp und gerade im Bereich Kultur wurde viel gestrichen.

E.B.: *Wie sieht es dann für die Zukunft aus? Ist sie einigermaßen gesichert oder sieht es bei dieser wirtschaftlichen Situation eher schlecht aus?*

N.S.: Die Zukunft war nie sicher. 20 Jahre lang sagten wir jedes Jahr: »Ah, wieder ein Jahr geschafft!« Nur habe ich bemerkt, dass wir, das heißt diejenigen, die das Theater über die Jahre am Leben erhalten haben, müde geworden sind.

E.B.: *Als ich versuchte, dich zu kontaktieren, bemerkte ich, dass du die meiste Zeit in der Türkei verbringst. Wie geht das, wenn du als Leiter dieses Theaters gar nicht hier bist?*

N.S.: Nun, das ist einfach erklärt: Die Kraft, die ich hier aufwende, versuche ich dort zu sammeln. Vor zwei Jahren begann ich in der Türkei im Auftrag der Alleviten-Gemeinde ein Projekt. Ich habe im vergangenen Oktober in der Türkei 2.500 Leute gleichzeitig auf eine Bühne gebracht, auch Balama-Spieler, Tänzer und so weiter. Deshalb war ich in der letzten Zeit überwiegend in der Türkei. Und das hat mir sehr gutgetan. Es gibt ein türkisches Sprichwort: Der Stein ist in seinem Ort schwerer. Und das habe ich nun selbst bemerkt. Ich plane ja seit 20 Jahren im Rahmen des Arkadaş Theaters kulturelle Veranstaltungen in Deutschland. Doch irgendwie war ich immer am Kämpfen – mit der deutschen Presse, mit den deutschen Behörden. Und als ich dieses eine Projekt in der Türkei verwirklichte, bemerkte ich, welche Resonanz ich dort bekam: 14 Stunden lang war ich in türkischen Fernsehprogrammen in den Nachrichtensendungen. Alle interessierten sich für das Projekt. Und das war auch die größte Veranstaltung in der Welt, wir wurden in die Rekordbücher aufgenommen. Dagegen hier in Deutschland, da bekommen wir gerade einmal ein paar Zeilen. Und das ist ärgerlich. So hat mir die Zeit in der Türkei viel Kraft gegeben.

E.B.: *Das scheint dich sehr zu motivieren. Planst du dann weitere Projekte in der Türkei?*

N.Ş.: Ich plane eigentlich nicht weit voraus. Ich bin ein sehr spontaner Mensch. Was kommt, kommt. Aber ich merke, dass ich das, was ich in Deutschland machen konnte, bereits gemacht habe. Ich denke jetzt mehr in internationalen Maßstäben. Wenn ich in der Türkei bin, habe ich mehr Möglichkeiten, international zu arbeiten. Wenn jemand zum Beispiel in Frankreich ein Projekt mit der Türkei macht, dann kommt er nicht zu mir nach Köln, sondern geht natürlich in die Türkei. Und so merke ich, dass ich wohl in der nächsten Zeit überwiegend in der Türkei arbeiten werde. Das ist eine Tendenz, die ich an mir bemerkt habe und wegen der ich auch dieses Projekt in der Türkei begonnen habe. Ende Januar haben wir die Pläne gemacht: türkische Stücke als Koproduktionen, vorbereitet in der Türkei. Das bedeutet: Ich bereite mit der Universität Ankara Produktionen vor und bringe sie dann hierher. Zuletzt haben wir dort das Stück »Taziye« von Murathan Mungan als Arkadaş Theater vorbereitet und dann hier zur Premiere gebracht. Und morgen fliege ich wieder nach Ankara zurück, wo das Stück auch aufgeführt wird. Außerdem leitet mein iranischer Kollege Ali Jalaly zur Zeit dieses Theater zusammen mit mir. Ali arbeitet an ähnlichen Projekten mit dem Iran. Das Arkadaş Theater macht jetzt also Koproduktionen mit dem Iran und der Türkei, auch mit Griechenland. Das sind zwar bisher nur Tendenzen, doch das könnte für mich eine neue Herausforderung sein.

Ich denke, dass ich meine Aufgabe in Deutschland erfüllt habe. Ich habe dieses Theater aufgebaut. Wenn jetzt der Stadt Köln daran gelegen ist, es am Leben zu erhalten, dann freut mich das, doch ich selbst werde nicht mehr um jeden Preis darum kämpfen. Mein Projekt ist abgeschlossen, ich habe ein gutes Gewissen. Vielleicht sollte ich das hier nicht so sagen, doch ich merke, dass ich, wenn ich immer nur kämpfe, alle Kraft verliere. Deshalb habe ich in meinem Kopf und in meinem Herzen mit dieser Phase abgeschlossen. Und ich merke auch, dass ich meine Aufgabe gut gemacht habe, denn nun sind neue Kollegen da, ein neues Team ist da, auch eine neue Theaterleitung. Es wird also weitergehen. Mein Name ist zwar weiterhin mit dem Arkadaş Theater verbunden, doch ich kümmere mich nur noch recht wenig darum. Und meine Kollegen schaffen das. Ich denke, es ist auch gut, dass sie jetzt diese Möglichkeit haben.

E.B.: *Noch einmal zu diesem festen Haus: Siehst du es nun eher als Vorteil oder Belastung?*

N.Ş.: Wenn ich noch einmal ein Theaterensemble gründen würde, würde das nie mehr im Rahmen eines festen Hauses geschehen. Als Tournee-Theater arbeitest du zu bestimmten Zeiten und nimmst dann auch Geld ein. Zu anderen Zeiten bist du nicht unterwegs und hast dann auch keine Ausgaben. Doch wenn man ein festes Haus besitzt, dann gibt es Fixkosten, selbst wenn man nichts macht. Jeden Monat zahlen wir hier 6.000 bis 7.000 Euro. Und ich habe gemerkt, dass ein Haus zu leiten nicht meine Stärke ist. Manchmal vergesse ich darüber, dass ich Künstler bin, da ich um Gelder und um Aufführungen kämpfen muss – und das kostet Energie. Ich bin viel mehr ein Initiator: Ich kann ein Haus gründen, alles planen und vorbereiten. Aber dieses Haus auch zu leiten, das liegt mir nicht so sehr. Ich kann keine Institution leiten. Ich kann eine Gruppe leiten. Ich kann ein Projekt entwickeln. Bei mir muss immer eine Herausforderung dabei sein und kreative Arbeit. Aber diese ganze bürokratische Alltagsarbeit macht mich kaputt.

E.B.: *Du hast vorhin die Reaktion türkischer und deutscher Medien auf dein Projekt in der Türkei erwähnt. Könntest du genauer erläutern, wie die deutschen Medien über die Jahre hinweg eure Arbeit hier rezipiert haben?*

N.Ş.: Solange wir ein sogenanntes »ausländisches Theater« waren, solange wir also »Ali-Ausländer« waren, war alles okay. Nachdem wir aber dieses Haus übernommen haben und Anspruch erhoben, wie ein richtiges deutsches Theater behandelt zu werden, wurden wir ignoriert. Denn nun waren wir plötzlich Konkurrenz. Da merkte ich, dass du nur so lange okay bist, wie du ein lieber Ausländer bist. Sobald du aber als Ausländer die deutsche Kultur-Arena betrittst, gibt es Spannungen und Neid. Das war eine bittere Erfahrung für mich. Wir mussten lernen, mit solchen Dingen umzugehen. Und natürlich haben wir auch Probleme mit den Zuschauerzahlen. Das deutsche Publikum fragt sich, ob es zu den deutschsprachigen Stücken eines türkischen Theaters gehen soll. Da gibt es Berührungsängste. Als wir das Haus gründeten, riet man uns, für das Haus einen anderen Namen als *Arkadaş* zu wählen. Und vielleicht wäre das vorteilhaft gewesen, doch das sah ich nicht als meine Mission an. Ich wollte mit diesem Namen etwas erreichen. Doch darüber nachgedacht habe ich schon.

E.B.: *Wie setzt sich denn euer Publikum zusammen?*

N.Ş.: Wenn wir auf Türkisch spielen, haben wir ein türkisches Stammpublikum. Ansonsten ist es ein gemischtes Publikum. Wir spielen ja immer mehr auf Deutsch.

E.B.: *Eine Frage zum Putzfrauenkabarett, das Teil des *Arkadaş* Theaters ist: Wie kam es zu diesem Projekt?*

N.Ş.: Die Industrie- und Handelskammer hat eine Abteilung »Beratungsstelle für ausländische Nachwuchskräfte«. 1990 wandten sie sich an mich und fragten, ob wir bestimmte Themen in Form von kurzen Sketchen bearbeiten könnten, zum Beispiel die Schwierigkeiten ausländischer Jugendlicher am Arbeitsamt und so weiter. Ich hielt das für eine gute Idee und sagte zu. So schrieben wir Szenen über soziale Themen und viele davon hatten mit Putzfrauen zu tun. Nach dem Projekt kam mir dann spontan die Idee, das als Putzfrauenkabarett weiterzuführen. Doch dazu brauchte ich jemanden, der Kabaretttexte schreiben konnte. Ich traf Rainer Hannemann, der auch ein Freund von Şinasi Dikmen ist, und fragte ihn, ob er vielleicht solche Text für uns schreiben könnte. Er meinte, er könne zwar Kabarett schreiben, doch kenne er sich mit unserer Thematik nicht aus. Also haben wir selbst mit den Frauen, die in dem Kabarett spielen sollten, Themen gesammelt, und Hannemann hat alles in Kabarettssprache übertragen. So entstand das Putzfrauenkabarett und wurde ein riesiger Erfolg. Auch die Presse berichtete viel darüber. Das hat uns natürlich auch finanziell geholfen. Und ebenso die Kinderstücke, die ich zum größten Teil selbst schrieb, konnten wir gut verkaufen. Davon lebten wir. 1996 beispielsweise hatten wir beinahe 250.000 Mark Einnahmen von Tourneen, nur mit eigenen Stücken.

E.B.: *Kannst du etwas zu deinen eigenen Stücken sagen?*

N.Ş.: Manchmal nehmen wir türkische Stücke und inszenieren sie auf deutsch-türkisch, beziehungsweise wir versuchen, sie mit anderen Mitteln der Inszenierung einem gemischten Publikum näher zu bringen. Die Kinderstücke sind überwiegend auf Deutsch, doch mit türkischer Musik, türkischen Tänzen und einigen

türkischen Dialogen. In den Kinderstücken, die ich selbst schreibe, ist immer ein Teil Türkisch vorhanden. Wir inszenieren sehr viele Märchen, die ja auch in der Türkei eine beliebte Kunstform sind. Ich nehme Themen aus orientalischen Märchen und übertrage sie mit dem Ziel, Toleranz und Respekt vor anderen Kulturen zu vermitteln. Es sind also immer kritische Themen. Die Kinder, die sich die Märchen ansehen, kommen aus verschiedenen Kulturen. Daher betone ich in den Stücken die Freundschaft zwischen den Kulturen. Und es gibt eben, wie gesagt, immer auch türkische Lieder oder Textpassagen, denn dann sind die Rollen plötzlich vertauscht: Deutsche Kinder fragen ihre türkischen Kameraden, was da los ist und was gesagt wird. Das ist einer der praktischen Hintergründe, warum ich die Stücke zweisprachig schreibe. Und das kam immer gut an.

E.B.: Necati, ich danke dir für dieses Gespräch.

10. »Natürlich hat die Türkei eine große Theatertradition« Yüksel Pazarkaya, Köln, 13. Februar 2003

Yüksel Pazarkaya ist Schriftsteller, Übersetzer und Theatermacher.

E.B.: Herr Pazarkaya, obwohl man Sie hauptsächlich als Dichter und Übersetzer kennt, haben Sie auch Dramen geschrieben und viel zur Entwicklung des türkischen Theaters in Deutschland beigetragen. Könnten Sie mir davon erzählen?

Y.P.: Ich habe eine ganze Reihe von Dramen verfasst. Eines davon wird gerade in Mönchengladbach aufgeführt. Es wurde dort letztes Jahr inszeniert und ist nun hier und da an verschiedenen Bühnen zu sehen. Vor kurzem war es auch hier in Köln an der Universität. Ich schrieb das Stück auf Türkisch, der Anlass war 40 Jahre türkische Migration nach Deutschland. Es ist ein Zwei-Personen-Stück und heißt »40 Jahre – Leicht gesagt«. Die beiden Charaktere haben 40 Jahre lang in Deutschland gearbeitet und blicken jetzt zurück. Und ein weiteres meiner Stücke, »Mediha«, ist in der Zeitschrift Dergi abgedruckt, allerdings nur in einer sehr rasch angefertigten Rohübersetzung.

E.B.: Wann schrieben Sie dieses Stück?

Y.P.: Die Uraufführung fand 1988 in Ankara statt, im folgenden Jahr ging das Stück auf Tournee. Und 1992/1993 führte das Staatstheater Istanbul ein weiteres meiner Stücke auf. Es trägt den Titel »Die neuen Leiden des Ferhat« und setzt sich mit dem Thema Ausländerfeindlichkeit in Deutschland auseinander.

E.B.: Schreiben Sie Ihre Stücke generell immer auf Türkisch?

Y.P.: Meistens. Mein erstes in Deutschland gespieltes Stück allerdings verfasste ich auf Deutsch. Sein Titel ist »Ohne Bahnhof«, es wurde am 9. Mai 1968 im Theater der Altstadt uraufgeführt. Hier trat zum ersten Male ein türkischer Gastarbeiter auf, völlig stumm vom Anfang bis zum Ende des Stücks. Es handelt sich um ein Fünf-Personen-Stück, alle Charaktere halten sich ständig auf der Bühne auf. Dieser Gastarbeiter ist also eine ganz zentrale Figur, spricht aber, wie gesagt, im

gesamten Verlauf des Stückes kein einziges Wort. Er spielt schweigend mit, weil er damals noch kein Wort Deutsch kann.

E.B.: *Gibt es weitere Stücke, die Sie auf Deutsch verfassten?*

Y.P.: In den achtziger Jahren schrieb ich ein Karagöz-Stück auf Deutsch. Es wurde vom Süddeutschen Rundfunk 100 Minuten lang gesendet, in der Rubrik »Zeit zum Zuhören«. Das Thema des Stücks ist das Karagöz-Theater und seine Figuren selbst. Die Charaktere reflektieren über sich, ihre Geschichte und die Dramaturgie der Stücke. Das Stück hat also zwei Ebenen, eine Spielebene und eine Reflexionsebene.

E.B.: *Und neben diesen Stücken machten sie auch selbst aktiv Theater.*

Y.P.: Ich bin überhaupt derjenige, der mit dem türkischen Theater in Deutschland begonnen hat. Schon in den sechziger Jahren verfasste ich zahlreiche Artikel zu dem Thema für die Stuttgarter Zeitung, die Stuttgarter Nachrichten und die Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1961 war ich einer der Mitbegründer der Studiobühne der Universität in Stuttgart und leitete diese Gruppe zwischen 1963 und 1969 selbst. In dieser Zeit führte ich unter anderem die ersten türkischen Theaterstücke in Deutschland in eigener Übersetzung auf, aber auch Tschechow, Pinter, Brecht und so weiter; und auch mein eigenes Stück »Ohne Bahnhof«, das ich damals speziell für diese Gruppe schrieb. Das Projekt war Teil des Studiums Generale der Universität Stuttgart, die damals noch Technische Hochschule Stuttgart hieß. Wir hatten dort ein festes deutsches Ensemble. Jedes Semester erschien ein Programm. Mit den Stücken gingen wir zu den Festivals nach Erlangen und auch nach Istanbul. Zum Teil spielte ich selbst mit. Und parallel dazu dem inszenierte ich auch Stücke mit deutschen Amateur-Ensembles, zum Beispiel in Schwäbisch-Hall. Ich war übrigens auch der Erste, der nach dem Krieg in Princeton an der germanistischen Abteilung der Universität mit den Germanistikstudenten ein Stück in deutscher Sprache inszenierte. Das war »Die Kleinbürgerhochzeit« von Bertolt Brecht im Jahr 1989. Damals war ich dort ein Semester lang Gastprofessor.

E.B.: *Haben Sie auch mit türkischen Schauspielern zusammen gearbeitet?*

Y.P.: 1965 gründete ich in Stuttgart das erste türkische Amateurtheater in Deutschland mit türkischen Studenten und Arbeitern. Die Gruppe hatte keinen richtigen Namen, sondern hieß einfach »Türkische Theatergruppe«. Gemeinsam führten wir in der näheren Umgebung von Stuttgart jahrelang türkische Stücke in türkischer Sprache für hier lebende Türken auf.

E.B.: *Die Anfänge des türkischen Theaters in Deutschland liegen demnach weiter zurück, als ich annahm. Das begann nicht erst Mitte der siebziger Jahre, wie ich bisher dachte.*

Y.P.: Ich kann Ihnen das anhand einer kurzen Arbeit, die 1983 an der Universität Hamburg erschien, verdeutlichen. Sie heißt »Ausländertheater in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin«, und da steht als kleiner Hinweis bei türkischen Theatergruppen: »In Stuttgart wurde 1965 die erste türkische Theatergruppe von dem Schriftsteller, Übersetzer und Journalisten Yüksel Pazarkaya gegründet, die immerhin bis 1968 bestand.«

E.B.: *Warum endete das Projekt?*

Y.P.: Ich gab es auf und machte in den siebziger Jahren kein praktisches Theater mehr, sondern hielt Seminare und Vorträge zum Thema. Dazu schrieb ich forciert ei-

gene Stücke und auch meine Doktorarbeit über das Theater. Inzwischen schreibe ich seit Jahren ausschließlich eigene Stücke. Meine letzte theoretische Arbeit zum Thema Theater war ein Referat über das Musiktheater bei Goethe im Rahmen eines Musiktheatersymposiums der Universität Frankfurt, aber das liegt aber auch schon zehn Jahre zurück.

E.B.: Nachdem Sie sich vom praktischen Theater zurückgezogen hatten, verfolgten Sie da die türkische Theaterszene in Deutschland weiter?

Y.P.: Natürlich behielt ich das im Auge. Zeitweilig gab es überall in Westdeutschland kleinere Theater, zum Beispiel in Köln, Nürnberg, Ulm oder Berlin. Und dann arbeitete auch das Theater an der Ruhr in Mühlheim einige Jahre lang mit dem türkischen Staatstheater Ankara zusammen. Da gab es nicht nur Gastspiele, sondern der Intendant Roberto Ciulli veranstaltete auch gemeinsame zweisprachige Inszenierungen zum Beispiel von Brecht oder auch das Lorca-Projekt. Leider wurde die Zusammenarbeit eingestellt, da das Staatstheater in Ankara ausstieg. Ansonsten gibt es drei feste türkische Ensembles in Deutschland: das Tiyatrom in Berlin, das Arkadaş Theater in Köln und in den letzten Jahren das Theater Ulüm in Ulm. Nur diese drei, alle anderen Gruppen hielten sich nicht lange. Es gab auch jahrelang Mehmet Fıstiks Pantomime-Theater im Kölner Atelier-Theater, doch vor einiger Zeit gab auch er es auf. Von Bestand sind dagegen die türkischen Kabarett-Theater, beispielsweise das Kabarett Änderungsschneiderei von Şinasi Dikmen mit fester Bühne in Frankfurt. Vorher machte er das Kabarett Knobi-Bonbon mit seinem damaligen Kollegen Muhsin Omurca, der jetzt ohne feste Spielstätte Solo-Kabarett spielt. Übrigens hat das Arkadaş auch eine Kabarettgruppe, das Putzfrauen-Kabarett. Sie spielen wie Dikmen und Omurca in deutscher Sprache.

E.B.: Wenn Sie das türkische Theater in Deutschland überblicken, können Sie bestimmte Entwicklungen ausmachen?

Y.P.: Nein, bestimmte Entwicklungen kann ich keine ausmachen. Gespielt wird wohl, was sich gerade für die Bedingungen des jeweiligen Ensembles anbietet, sowohl vom Personal her als auch inhaltlich. Und wie gesagt, bis auf wenige Ausnahmen kamen und gingen diese Gruppen. Davon leben kann man als Schauspieler nicht. Nicht einmal bei den festen Ensembles wie dem Arkadaş Theater – bis auf deren Leiter vielleicht, der übrigens gar nicht vom Theater kommt, sondern es erst hier in Deutschland für sich entdeckte. Das ist vielleicht auch zum Teil der Grund, warum das türkische Theater hier keine festen Wurzeln geschlagen hat. Es fehlt an einer professionellen Basis in der Leitung, und im künstlerischen Bereich natürlich auch. Und dann scheitert es häufig auch an der Zusammenarbeit. Um die Sache auf den Punkt zu bringen: Ich lebe nun seit 17 Jahren in Köln, doch der Leiter des Arkadaş hat mich in dieser Zeit niemals kontaktiert oder konsultiert, obwohl er ganz genau weiß, was ich mache und gemacht habe. Er genügt sich selbst, glaubt er. Doch das interessiert mich nur am Rande – ich habe auch so genug zu tun.

E.B.: Von dieser Problematik habe ich bereits in Berlin einiges gehört. Es scheint im Theater jenseits eines bestimmten Levels nur wenig Kooperation unter den Türken zu geben. Sehen Sie das auch so?

Y.P.: Ja. Dabei müssten sie eigentlich zusammenarbeiten, zumindest für Gastspiele. Arkadaş etwa müsste in Frankfurt und Berlin spielen und deren Gruppen hier.

Doch in diesem Bereich passiert nichts. Das halte ich für unprofessionell. Man hätte längst deutschlandweit eine Dachorganisation gründen müssen, wo man sich zweimal im Jahr trifft, ein übergreifendes Programm abspricht und ein Konzept entwickelt.

E.B.: *Woran liegt es, dass da nichts passiert? Ist die Gruppe der türkischen Theatermacher in Deutschland einfach künstlerisch zu heterogen?*

Y.P.: Nein, im Bereich der Kunst haben sie letztlich alle die gleichen Interessen. Doch politisch sind sie sehr gespalten. Fast alle Beteiligten kommen aus verschiedenen Gruppierungen. Man ist beispielsweise in der alewischen Föderation oder bei den Kurden engagiert – und das verträgt sich nur schlecht miteinander.

E.B.: *Ein weiterer Punkt, der mich beschäftigt: Man hört oft von deutschen Kritikern, dass die Türkei keine richtige Theatertradition besäße. Das ist fast eine Art Klischee – und natürlich auch eine Ausrede, türkisches Theater nicht ernst nehmen zu müssen.*

Y.P.: Natürlich hat die Türkei eine ganz große Theatertradition. Und zwar ist das nicht nur das Karagöz Schattentheater, sondern auch Orta Oyunu und Meddah. All das reicht viele Jahrhunderte zurück. Die Deutschen sind jedoch in ihrer Einschätzung überheblich und sehen mit Vorliebe auf ihre eigenen Traditionen und auf diejenigen, die sie für besser als uns Türkten halten, also zum Beispiel die Amerikaner, die Franzosen, die Engländer, vielleicht auch die Italiener, Spanier und Russen. Deren Dramatiker und Stücke spielen sie dann. Doch es gibt auch andere Haltungen. Zum Beispiel brachte Joachim Fontheim, ein damals sehr namhafter Regisseur und Intendant, 1969 ein Nazim-Hikmet-Stück auf den Vereinigten Städtischen Bühnen von Krefeld und Mönchengladbach zur Aufführung, zum ersten Mal im Westen. Ich interviewte ihn damals und kam für die Besprechung aus Stuttgart zur Premiere angereist. Fontheim sagte mir damals unter anderem, dass er dieses Stück aus dem Grund aufführe, weil er Hikmet für einen der wichtigsten Vertreter des poetischen Theaters hielte. Und auch über die Aufführung meines Stücks »Mediha« 1989 im Goebbel-Theater schrieb ein anerkannter Theaterkritiker im Berliner Tagesspiegel eine wunderbare Kritik. Doch im Allgemeinen gilt: Man will hier keine Stücke von türkischen oder anderen ausländischen Künstlern haben, die ökonomisch oder politisch für die Deutschen nicht so bedeutend sind.

E.B.: *Wie könnte es Ihres Erachtens mit dem türkischen Theater in Deutschland weitergehen?*

Y.P.: Wie es weitergehen könnte, hat man bereits in den sechziger Jahren aufgezeigt. Sehen Sie sich einmal Unterlagen über die Erlangener Theaterfestivals von damals an. Gerade im Bereich Universitäts- und Hochschultheater versammelten sich damals wirklich die Besten aus aller Welt in Erlangen. Und die Teilnehmer aus der Türkei schnitten trotz Verständnisproblemen immer mit am besten ab. Ihre Beiträge fanden stets ein großes Echo und bekamen ausgezeichnete Kritiken, weil sie versuchten, das traditionelle Theater in der Türkei mit modernen, natürlich vor allem westlichen Entwicklungen zu verweben und daraus ein eigenes, ganz modernes Theater zu entwickeln. Sie inszenierten zum Beispiel eine sozialkritische Inszenierung mit dem Titel »Ayak Bacak Fabrikası« [Fabrik aus Füßen und Beinen] und ein selbst verfasstes Stück »Savaş Oyunu« [Kriegsspiel], ein äußerst experimentelles Antikriegsstück. Das Erlangener Festival wurde leider über die sechziger Jahre hinaus nicht weitergeführt, doch in der Türkei gibt es weiterhin diese

Versuche, und es kommen auch gute Stücke dabei heraus. In den fünfziger und sechziger Jahren ging das von den Studententheatern aus, und aus diesen sind dann später professionelle Gruppen hervorgegangen.

E.B.: *Das Tiyatrom und das Arkadaş Theater kooperieren doch beide mit renommierten türkischen Theatern. Da gibt es Gastspiele und so weiter. Warum ist dann hier nichts von diesem modernen experimentellen Theater zu spüren?*

Y.P.: Aus solchen Zusammenarbeiten resultieren häufig folkloristisch ausgerichtete Stücke. Erst vor einigen Wochen gab es hier in Köln das Gastspiel eines türkischen Theaters. Der Regisseur verfolgt ebenfalls diese traditionelle Linie. Aber man muss da ja nicht stehen bleiben. Es gibt hier auch ein generelles Problem von deutscher Seite: Man wirft den Türken Gettoisierung vor, aber die deutsche Seite hat sich selbst den Türken auch nie geöffnet, das heißt ihre Institutionen und ihre Infrastruktur. Nehmen wir meinen Fall: Ich habe eine ganze Reihe von Stücken geschrieben. Die deutsche Presse berichtete auch darüber, wenn meine Stücke in der Türkei aufgeführt wurden oder hierher auf Tournee kamen. Zusätzlich habe ich auch etliche Bücher, Romane, Gedichte, Geschichten geschrieben. Es gibt Hunderte von Theatern in Deutschland, doch weder ich noch irgendein anderer türkischer Autor in Deutschland ist jemals von einem deutschen Theater eingeladen worden, vielleicht einmal ein Stück für eine Inszenierung zu liefern. Und auch die finanzielle Unterstützung ist problematisch. Da liegt, meine ich, überhaupt der Haken. Die türkischen Theater können nicht ohne Subventionen überleben; doch subventioniert werden sie mehr schlecht als recht aus Sozialtats, nicht aus Kulturbudgets. Nicht von der Landes- oder Bundesregierung, sondern von kommunalen Behörden, und da von sozialen Mitteln. Wenn man die Kulturarbeit von Migranten aus diesem Auge sieht, dann wird daraus ein leidlicher sozialer Pflegefall. Da kann man natürlich auf keinen grünen Zweig kommen. Der Weg ist nie in einer Weise geebnet worden, dass zum Beispiel in Berlin eines der etlichen deutschen Theater seine Hand über das Tiyatrom gelegt und gesagt hätte: »Kommt unter unser Dach, wenn ihr die Technik oder einen Regisseur braucht. Mit einem Regieassistenten, der Türkisch versteht könnt ihr türkisch-deutsch inszenieren, zweisprachig inszenieren.«

E.B.: *Zu Beginn der achtziger Jahre geschah doch eben dies an der Berliner Schaubühne, oder etwa nicht?*

Y.P.: Bei der Schaubühne lief das über persönliche Verbindungen. Das war eigentlich kein wirklicher Versuch in diese Richtung, würde ich sagen. Ein Schauspielerehepaar, das in der Türkei sehr bekannt war und an der Städtischen Bühne in Istanbul arbeitete, hatte persönlichen Kontakt zu dem damaligen Intendanten Peter Stein. Stein verbrachte bei denen seine Sommerurlaube. Und da holte er sie und machte mit ihnen einige Jahre lang Theater. Dann gingen sie wieder, und die Schaubühne ließ das Projekt fallen. Es wurde also nie ein Ensemble mit den Türken in Berlin aufgebaut. Stattdessen holte man die meisten aus Istanbul. Die Leute hier hat man gar nicht beachtet.

E.B.: *Berlin ist trotzdem ein interessanter Fall. Denn dort wird das Tiyatrom ja tatsächlich aus dem Kulturfond subventioniert, und zwar kontinuierlich seit 20 Jahren schon.*

Y.P.: Doch auch mit dieser Subvention allein lässt sich das Projekt nicht weiterführen. Es müsste dort ein richtiges künstlerisches Management geben, und man müsste das Ganze integrieren in die bereits bestehende Theater-Infrastruktur. Deutschland ist zum Glück ja ein ganz altes und großes Theaterland. Die Theaterlandschaft ist hier sehr fest verwurzelt, fast jede Kleinstadt hat ihr kleines Theater. Und auch die Subventionierung der Theater ist hier sehr gut, obwohl jetzt wegen der wirtschaftlichen Lage das Geld knapp ist. Die deutsche Theaterlandschaft müsste sich dem türkischen Theater öffnen. Dann könnte etwas daraus entstehen.

E.B.: *Herr Pazarkaya, ich danke Ihnen für dieses Gespräch.*

11. »Orta Oyunu in Deutschland« Akif Durdu, Ulm, 19. Februar 2003.

Akif Durdu ist Initiator und technischer Leiter des Theater Ülüm in Ulm.

E.B.: *Könnten Sie sich bitte kurz vorstellen?*

A.D.: Mein Name ist Akif Durdu. Ich bin der Initiator des Theater Ulüm. Allerdings leite ich es nur verwaltungstechnisch, nicht jedoch künstlerisch.

E.B.: *Sind Sie in Deutschland geboren?*

A.D.: Nein, aber ich kam schon mit acht Monaten hierher. Ich habe mit der Türkei wenig am Hut.

E.B.: *Spielen Sie auch selbst?*

A.D.: Nein, da reicht die Zeit nicht. Und da reicht auch mein Türkisch nicht aus.

E.B.: *Wie kam dieses Projekt denn zustande?*

A.D.: Ich wurde durch die Wende arbeitslos, nachdem ich einige Jahre lang mit verschiedenen deutschen Theatern gearbeitet hatte. Da ich aber meinen Beruf ausüben wollte, beschloss ich, ein freies Theater zu gründen. Das geschah im März 1998. Und Anfang 1999 hatten wir die erste Aufführung.

E.B.: *Warum gerade Ulm?*

A.D.: Ulm ist ein Phänomen. Warum hat Ulm so viele Künstler? Das Knobi-Bonbon Kabarett zum Beispiel. Und vorher gab es die El-Ele Kompanie, die Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger ein Stück namens »Rosen und Dornen« von Necet Erol spielte. Daran nahm ich teil, das war meine erste Produktion. Die Gruppe existierte zwar nur für dieses eine Stück, doch es wurde in ganz West-Deutschland aufgeführt. Es gab über 30 Aufführungen mit einem Riesenauflage von Schauspielern. Es wurde von einem Mann namens Heinz Koch initiiert, der lange Jahre Journalist bei der Südwespress Ulm war, aber auch vorher schon jahrelang Theater gemacht hatte. Jetzt ist er einer der Leiter des Neu-Ulmer Stadttheaters. Das Stück damals war auf Türkisch. Aus diesem El-Elle Projekt hat sich gewissermaßen auch das Knobi-Bonbon entwickelt. Muhsin Omurca und ein Mann namens Işık Aydin spielten dort mit und Şinasi Dikmen war als Autor beteiligt. Er schrieb das Grundkonzept des Stücks. So traf man sich. Ursprünglich sollte Işık den zweiten Part spielen, doch dann bekam er ein Angebot von Türk Tanış, einer Arbeitsberatung für Migranten. Dafür musste er nach Duisburg und fiel daher aus. So

rutschte Muhsin rein, und zusammen hatten Şinasi und er einen wahnsinnigen Erfolg.

E.B.: *Gab es sonst noch türkische Theatergruppen in Ulm?*

A.D.: Nein. Es gab zwar immer mal wieder Projekte, doch daraus wurde nichts Ernsthaftes. Doch all diese Leute, die an El-Ele teilgenommen hatten – das waren circa 20 Schauspieler aus dem Ulmer Raum – die bildeten die Grundlage für das Theaterleben hier. Auch für mich. Ich war damals gerade 15, 16 Jahre alt und hatte vorher nur Schülertheater gespielt. Das war mein erstes richtiges Projekt. Und danach habe ich mich mehr mit Theater beschäftigt, bin mit deutschen Amateurgruppen aufgetreten und später auch professionell. Bevor ich dieses Theater aufbaute, hatte ich fast zehn Jahre lang von der Schauspielerei gelebt.

E.B.: *Warum wurde denn nicht früher schon ein türkisches Theater gegründet?*

A.D.: Es fehlten einfach die Leute, die das nötige Know-how hatten. Man muss sich das selbst über die Jahre aneignen. Und das habe ich gemacht.

E.B.: *Wie lief die Gründung ab?*

A.D.: Vom ehemaligen El-Ele Projekt kamen zwei Leute dazu, die noch in der Gegend waren. Wir holten dann noch einige andere und gründeten zuerst diese Baufirma als Trägerverein.

E.B.: *Warum muss man erst einen Bauverein gründen, um ein Theater zu gründen?*

A.D.: Die Stadt stellte uns im April, Mai diese Räume zur Verfügung und dazu 10.000 Mark und sagte: »Jetzt macht mal!« Wenn ich heute daran denke, dass allein die Lichtanlage 10.000 Mark gekostet hat, ohne Ton, nur das Licht, und nicht einmal die Scheinwerfer, die wir jetzt haben, sondern nur fünf oder sechs – das war ein Witz! Das war also nicht mehr als eine kleine Starthilfe. Dann beantragten wir im September für diese Räume ABM-Maßnahmen, da wir ja ein gemeinnütziger Verein waren. Uns, dem Vorstand damals, war klar, dass wir nicht die Erfahrung hatten, allein ein türkisches Theater zu gründen. Dazu brauchten wir einen Mann von außerhalb Ulm. Wir kontaktierten verschiedene Personen und viele davon nannten uns den Mann, der jetzt unser künstlerischer Leiter ist: Atilla Cansever, der jahrelang in Berlin am Tiyatrom gearbeitet hatte, auch einmal als stellvertretender künstlerischer Leiter. Er hatte also die nötige Erfahrung mit türkischem Theater. Er kam und zog gemeinsam mit Aydin Engin die Stücke auf. Und da er von außen kam, erübrigte sich die Diskussion, wer der Leiter war. Das war er, da er die Erfahrung mitbrachte.

E.B.: *Atilla Censever hat die künstlerische Leitung, Sie die technische. Wer ist sonst noch beteiligt?*

A.D.: Die meisten der übrigen Gründer sind inzwischen wieder ausgestiegen, aus beruflichen Gründen. Wir wollten das Projekt nämlich ganz professionell aufziehen, und die meisten hatten dazu gar nicht die Zeit. Hier arbeiten im Augenblick fünf Leute hauptamtlich. Wir haben vier Schauspieler, darunter auch Atilla Cansever, und mich als Techniker. Ich mache auch bei Gastspielen die Technik. Das ist eine Kostenfrage. Und dann gibt es natürlich noch Aydin Engin, der in der Türkei als Kolumnist bei Cumhuriyet arbeitet. Er ist deutscher Staatsbürger, lebte fünfzehn Jahre in Frankfurt und schrieb auch schon für Berlin mehrere Stücke. Und jetzt schreibt er immer wieder neue Stücke für uns.

E.B.: *Könnten Sie mir etwas über die Produktionen erzählen?*

A.D.: Wir haben im Moment drei Stücke im Repertoire und ab März gibt es das vierte. All diese Stücke schrieb Engin extra für uns und sie wurden dann hier uraufgeführt. Es geht darin um eine türkische Musterfamilie in Deutschland. Eine Familie mit einem Sohn und einer Tochter. Und da gibt es einen Generationskonflikt. Und es kommt auch immer wieder zu Konflikten mit den Deutschen. All diese Themen werden in den Stücken bearbeitet. Im ersten Stück lassen sie sich einbürgern. Im zweiten Stück sollen sie wählen. Aber wen? Es geht um Wahlanalyse. Dann wollen sie ein Haus kaufen. Wie sollen sie es finanzieren? All diese alltäglichen Dinge zeigen wir. Das Leben an sich ist ja lustig. Unsere Stücke sind musikalische Komödien über Alltagsprobleme.

E.B.: *Aber kein Kabarett, oder?*

A.D. Eine Art von Kabarett. Das nennt sich *Orta Oyunu* und ist so etwas Ähnliches wie die *Comedia dell'arte* in Italien. Unsere Stücke basieren auf dieser traditionellen türkischen Spielart, jedoch für die klassische Kastenbühne, wie wir sie haben, umgeschrieben.

E.B.: *Dann haben Sie die türkische Theaterform hier herübergeholt? Das unterscheidet Ihr Theater dann sowohl vom Tiyatrom als auch vom Arkadaş.*

A.D.: Ja, das ist hier einmalig. Die Stücke sind hauptsächlich in türkischer Sprache, doch es gibt auch deutsche Passagen, meist in gebrochenem Deutsch, zum Beispiel wenn Memet Briefwahl machen soll und dann dem Schröder einen langen Brief schreibt: »Mein lieber Schröder-Bruder, ich küss dich und deine Augen...« Das ist O-Ton »Memet Daş in Deutschland«. Er sagt sich: »Okay, Briefwahl klingt gut, ich schreibe jetzt einen Brief an den Schröder Bruder.« Der deutsche Textanteil liegt bei bis zu 30 Prozent.

E.B.: Und die einzelnen Stücke bauen aufeinander auf?

A.D.: Ja, man könnte sagen: *Rambo I, II und III* – damit die Amerikaner es auch verstehen. Aber es ist eben nicht Rambo, sondern *Memet Daş I, II und III*. Die Stücke heißen ja sogar ähnlich: »Grüß Gott Memet«, »Memet Daş Vatandaş« und »Memet Dasch Deutsch Danisch«. Das Publikum besteht zu 90 Prozent aus Türken. Dazu kommt natürlich noch der Störfaktor, die Deutschen, den kriegen wir nicht los. Das sind quasi die Japaner bei uns, die ins deutsche Theater gehen und nichts verstehen.

E.B.: *Und warum kommen diese „deutschen Japaner“?*

A.D.: Die kommen, weil sie neugierig sind zu sehen, was da passiert: Was für ein Theater machen die Türken denn überhaupt?

E.B.: *Und wie sind da die Reaktionen?*

A.D.: In der Regel sind sie sehr überrascht, dass es so professionell auf der Bühne zu geht. Und dass das Publikum derart lacht. Das sind sie nicht gewöhnt, denn in Deutschland gibt es ja nach Thomas Bernhard kaum mehr Theatermacher, die gute Komödien schreiben. Und die deutschen Zuschauer denken sich dann zum ersten Mal im Leben: »Warum ist das jetzt nicht in deutscher Sprache? Ich würde auch gern so lachen!« Sie ärgern sich darüber. Und es gibt auch Leute, die dann zurückkommen, um zu sehen, ob im nächsten Stück wieder so viel gelacht wird. Und auch, wie es mit den Charakteren weitergeht.

E.B.: *Das erinnert mich ein wenig an amerikanische Serien, wo man auch immer wieder reinschaltet, um die Fortsetzung zu sehen.*

A.D.: Genau, Al Bundy. Wir haben es geschafft, innerhalb von vier Jahren einen Markennamen zu verkaufen. Von Null haben wir diese Marke Theater Ulüm geschaffen. Eine eigenständige Art des Theaterspielens, Orta Oyunu in Deutschland.

E.B.: *Sie treten hier auf, gehen aber auch auf Tour. Wie finanziert sich das Projekt?*

A.D.: Wir bekommen einen geringen Betrag an Förderungen von der Stadt Ulm. Dazu haben wir sogenannte Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, das heißt, es existiert ein bestimmter Fond für die Eingliederung von Arbeitslosen. Und da wir pro Jahr 70 bis 80 Gastspiele außerhalb von Ulm und dazu noch ungefähr 20 hier auf eigener Bühne haben, also bis zu 100 Aufführungen pro Jahr, da finanziert sich das Theater ziemlich von selbst.

E.B.: *Wie viele Zuschauer passen in dieses Theater?*

A.D.: Maximum 92 Sitzplätze. Nebenher gibt es hier auch ein Schulprojekt. Und dann kommen immer mal wieder Anfragen von anderen Gruppen, die dann hier zum Teil proben. Wir sind eine feste Institution in Ulm geworden.

E.B.: *Wie geht es weiter?*

A.D.: Unser Ziel wäre, eine institutionelle Förderung für das gesamte Haus zu bekommen, das heißt, nicht mehr bis zu 100 Aufführungen pro Jahr, sondern höchstens 60 bis 70 machen zu müssen. Dann kann man nämlich auch Repertoire-Theater machen, das heißt, wir könnten dann alle drei Monate ein neues Stück inszenieren, auch andere Sachen, ernste Stücke in deutscher Sprache, türkische Literatur übersetzt ins Deutsche.

E.B.: *Zu einer Zeit, in der die meisten Theater ums Überleben kämpfen...*

A.D.: Das tun wir auch!

E.B.: *...gründen Sie hier ein türkisches Theater. Dabei scheint die Tendenz zum multikulturellen Theater hinzugehen. Das war hier wohl nie im Gespräch?*

A.D.: Für mich und auch für Atilla Cansever war klar: Entweder machen wir professionelles türkisches Theater oder wir lassen es ganz sein.

E.B.: *Herr Durdu, ich danke Ihnen für dieses Gespräch.*

12. »Das ist ja toll, wie der Türke da einen Satz sagt« Ralf Milde, Ulm, 19. Februar 2003

Ralf Milde ist Theaterregisseur und Kulturorganisator.

E.B.: *Herr Milde, Sie waren jahrelang am Kabarett Knobi-Bonbon beteiligt. Bevor wir darüber sprechen, wie steht es mit Ihrem eigenen Theaterhintergrund?*

R.M.: Fachlich bin ich Theologe, habe Philosophie studiert, bin in Wuppertal zum Theater gekommen, habe bei Pina Bausch als Regiemitarbeiter Ballett gemacht und bin dann zum Schauspiel übergewechselt. Von Wuppertal kam ich 1979/1980 nach Ulm und arbeitete hier sechs Jahre lang als Regisseur und Schauspieler. Das war auch die Zeit, als das Kabarett Knobi-Bonbon gegründet wurde. Danach ging ich in die Schweiz, wiederum für sechs Jahre, und seitdem bin ich freiberuflich tätig. Zu-

erst war ich in Griechenland, dann in Berlin an den Kammerspielen in Moabit, die jetzt, glaube ich, nicht mehr existieren. In Berlin arbeitete ich auch mit dem Ti-yatrom zusammen. Ich hatte ja bereits eine türkische Biografie durch das Knobi-Bonbon. Jetzt betreibe ich ein Kulturbüro hier in Ulm.

E.B.: *Wie waren Sie am Knobi-Bonbon beteiligt?*

R.M.: Ich betreute alle Produktionen von Knobi-Bonbon, textlich und von der Regie her. Das begann in Ulm und lief auch weiter, als ich schon in der Schweiz war.

E.B.: *Wie kamen Sie überhaupt zum türkisch-deutschen Kabarett?*

R.M.: Ich kannte Şinasi Dikmen, er war Hospitant am Ulmer Theater und spielte damals in einem Botho Strauß-Stück einen Türken, der immer auftreten und »Scheiße!« rufen musste. Und irgendwann meinte er, er wolle ein paar Texte machen und habe auch einen Freund, mit dem er das aufführen wolle. Ich solle mal draufgucken, ob das so gehen würde, sowohl sprachlich als auch von der Dramaturgie und der Komik her. Die waren ja beide keine ausgebildeten Theaterleute. Also sprang ich ein und strich die Texte zusammen, brachte eine Dramaturgie rein und inszenierte das Ganze etwas flotter. Zur Premiere kam damals schon Dieter Hildebrandt und hielt die Voransprache. Den musste Şinasi irgendwo kennen gelernt haben. Und so war Knobi-Bonbon geboren. Die ganze Veranstaltung fand hier im Kornhaus statt und dauerte gerade mal 30 bis 45 Minuten.

E.B.: *Und war gleich sehr erfolgreich.*

R.M.: Nun, das war ein Novum, so etwas gab es damals nicht. Und es hatte einen großen Charme, denn es war dilettierend ohne Ende. Şinasi konnte ja zehn Jahre später seine Texte immer noch nicht auswendig. Es war damals faszinierend, ihn auf der Bühne zu sehen. Ich dachte ständig: »Oh Gott, was macht er jetzt?« Er war völlig unberechenbar.

E.B.: *Und bereits bei dieser ersten Vorstellung spielte Şinasi mit Muhsin Omurca?*

R.M.: Genau. Şinasi meinte zwar, er hätte jemand Anderen im Auge gehabt, einen etwas Professionelleren, doch das Team waren natürlich diese beiden. Sie waren zusammen wie Pat und Patachon – eine wirklich ausgezeichnete Kombination. Muhsin war damals Gabelstaplerfahrer und zeichnete Karikaturen. Aber Muhsin war auch gutaussehend und der Schwarm der Mädchen. Şinasi spielte diesen ambivalenten Typen – ein Türke und doch kein Türke, der sich nach dem deutschen Pass sehnt und dann doch wieder nicht. Die Figuren waren schon gut. Şinasi war immer derjenige, der vorgab, sich in allem auszukennen, und Muhsin war die nächste Generation, er kam immer etwas später rein, und Şinasi wollte ihn dann über das Leben belehren. Doch Muhsin war eigentlich der Intelligenter, der Witzigere im Spiel.

E.B.: *Wie entstanden die Texte?*

R.M.: Der erste Text stammte von der Grundidee her sicherlich von Şinasi, doch das war so nicht realisierbar und musste erst auf eine spielbare Form zusammenge schnitten werden. Wir merkten, dass wir für eine Show eine strengere Dramaturgie brauchten und auch eine Story erzählen mussten. So entstand diese Geschichte mit den beiden Türken, und es ging immer um die Frage: Deutsch oder Nicht-Deutsch? Das war das beherrschende Thema und wurde das ganze Stück hindurch durchgezogen. Und dazu kam natürlich noch die ganze soziale Debatte, vor allem

die Straßenkehrer-Nummer: Muhsin als Straßenkehrer und Şinasi als angepassterer, ins Deutsche hinüberdriftender Türke. Doch nach diesem ersten Stück kann man eigentlich nicht mehr auseinanderhalten, wer beim Schreiben welchen Anteil hatte. Ich selbst bin sicherlich von der Theatralik her jemand, der weiß, wie man eine Pointe schreibt – schließlich hatte ich mein Leben lang Leute wie Dario Fo oder die französischen Komiker inszeniert und hatte also eine gewisse Erfahrung. Und ich war sicherlich auch derjenige, der eine große Lust an der Bösartigkeit hatte, zum Beispiel im latenten Rassismus-Thema. Ich brachte das dann in die Stücke. Şinasi ist ja ein absolut lieber Mensch und auch Muhsin ist sehr lieb – und zusammen waren sie mitunter wirklich unerträglich lieb. Man musste sich darum kümmern, dass da auch der böse und gemeine Witz in die Stücke hineinkam. In einigen Stücken ist uns das auch ganz gut gelungen. So, dass die Leute schon noch lachen konnten, doch ihnen das Lachen dann im Halse stecken blieb. Ich war da immer derjenige, der sagte, das müsse auch mal wehtun, ich müsse das spüren, wenn mich etwas betrifft als Deutscher.

E.B.: *Und das ging dann auf Tour.*

R.M.: Ja, und es war eine interessante Zeit damals, denn da kam auch der ganze Ausländerhass hoch. Da ist es heute zu Zeiten der Irak-Debatte im Vergleich eher ruhig. Damals brannten schon mal die Asylantenheime, das waren härtere Zeiten für Ausländer und gerade Türken. Und die beiden spielten dann so etwas wie das soziale Gewissen. Für jede Volkshochschule war es ein absolutes Muss, die Knobis zu engagieren. Das galt für jede Kulturverwaltung, die irgendeinen Beitrag gegen Ausländerfeindlichkeit leisten wollte. Şinasi und Muhsin waren witzig, sie waren aber gleichzeitig auch eine große Marktlücke. Ich glaube nicht, dass es da sonst etwas an Türkenkabarett gab.

E.B.: *Das Projekt lief viele Jahre lang mit riesigem Erfolg. Doch irgendwann zerfiel es dann.*

R.M.: Wenn man über zehn Jahre lang miteinander in einem Hotelzimmer verbringt, dann zehrt das. Und dann mischen sich noch private Geschichten ein. Außerdem gab es da noch ein weiteres Problem, das mir selbst aus meinen Einblicken in die türkische Kultur nicht ganz unbekannt war: Der Şinasi beanspruchte die Funktion des Ağabey, des großen Bruders oder Vaters, und damit, ganz dezent gesagt, die Unterwerfung des Muhsin. Und sie konkurrierten natürlich sowohl beim Schreiben als auch auf der Bühne stark miteinander. Wobei man sagen muss, das ist ja auch gerade das Schöne im Kabarett, wenn man miteinander konkurriert. Doch dann ist es eine Frage der Strategie, und irgendwann einmal kann es dann eben zu viel werden und auseinanderbrechen. Plötzlich wird etwas, das als konstruktive Konkurrenz genommen wurde, zur Feindseligkeit.

E.B.: *Bei dem Streit ging es auch stark um die Schreibanteile an den Stücken, darum, wer was geschrieben hatte.*

R.M.: Ich kann das aus der meiner Perspektive darstellen als jemand, der selbst keine Motivierung hat, sich als einer der Autoren darzustellen. Zwar wurde ich manchmal unter einem türkischen Synonym erwähnt, weil mein Anteil an den Stücken nicht gering war, aber letztlich sollte das ein Şinasi/Muhsin-Projekt sein. Doch Şinasi gewöhnte es sich irgendwann mal an, sich selbst immer als den großen Autoren vorzustellen. Und das war er natürlich nicht, vielleicht mit Ausnahme der

ersten Produktion, wo er tatsächlich den größten Anteil hatte, doch das war es dann auch schon. Şinasi hatte immer die besten Absichten, doch selbst hätte er kein Stück zu Ende geschrieben.

E.B.: *Was war das für eine Geschichte mit dem dritten Stück, »The Walls«, das keinen Erfolg hatte und dann im Verlauf der Tournee noch umgeschrieben wurde?*

R.M.: Das war direkt nach dem Fall der Mauer. Die beiden hatten es sich spontan in den Kopf gesetzt, sich an die deutsche Geschichte zu schmeißen. Da war ich bereits in der Schweiz, und eines Tages kamen sie an, und dann gab es eine lange Debatte darüber, ob es richtig sei, dass sie sich einmischen in Themen der deutschen Geschichte, statt bei ihrem zentralen Thema Ausländer in Deutschland zu bleiben. Später merkten sie relativ rasch, dass deutsche Kabarettisten das viel besser konnten. Also floppte das Stück. Und dann kamen sie wieder in die Schweiz, machten ein paar Tage Station, und wir schrieben dann das Stück neu. Immer wenn etwas nicht lief – dazu war ich ja da. Wir hatten bereits eine recht lange Biografie miteinander. Wobei ich natürlich meine Jobs machen musste, während die beiden von ihrem Programm lebten.

E.B.: *Was brachte Ihnen die Arbeit mit Knobi-Bonbon eigentlich? War es einfach der Spaßfaktor, der Sie neben Ihren eigenen Arbeiten dort an der Stange hielt?*

R.M.: Am Anfang war es sicherlich der Spaßfaktor, denn es war toll, die beiden auf den Weg zu schicken. Und dann wurde es ein ökonomischer Faktor. Kobibonbon hat in seinen guten Zeiten wirklich hervorragend verdient. Da besaßen Şinasi und Muhsin plötzlich ein Sommerhaus unten in Bodrum. Irgendwie lief es auf einmal. Und es ist eigentlich schade, denn ich glaube, die hätten das auch noch eine ganze Weile weitertreiben können.

E.B.: *Ich selbst habe die zwei nie in einem Auftritt gesehen, doch ich höre heute noch tolle Geschichten über sie. Die dilettantischen Anfänge, die Sie vorhin erwähnten, waren wohl recht rasch überwunden?*

R.M.: Ich würde sagen, dass Şinasi seine Grundsünden auf der Bühne ein Leben lang behalten wird. Gut, er hat sicherlich mit der Zeit gelernt, Pointen zu setzen. Aber Şinasi war für die Bühne nicht sonderlich therapierfähig. Das war aber auch von Vorteil, denn er hat einfach seinen natürlichen Charme, ihm kann man alles verzeihen, was er auf der Bühne verbreicht. Die Leute haben ihn geliebt, denn er hat sich diese Natürlichkeit bewahrt. Und Muhsin wurde immer ambitionierter und ehrgeiziger, er wollte immer perfekter werden. Er ist ja der Zeichner: Er zeichnet Bilder und da müssen die Pointen exakt stimmen. So begann sich langsam, der Anspruch zu verschieben. Und es war zum Teil auch eine Zumutung für Muhsin, mit diesem Şinasi auf die Bühne zu treten, weil man eben nie wissen konnte, was der als nächstes machen würde. Und dazu die privaten Geschichten, da war irgendwann einfach nichts mehr zu machen. Und das Beanspruchen von Knobi-Bonbon wurde dann ganz klar eine Sache der Ehre. Der Anteil des Şinasi Dikmen an dem ganzen Projekt, wenn ich das jetzt mal aus der zeitlichen Distanz betrachte: Er setzte den Impuls und initiierte das Projekt. Ohne ihn wäre das Ganze gar nicht zustande gekommen. Doch Dikmens Beiträge wurden dann immer geringer, stattdessen immer stärkere Omurca-Texte und Milde-Texte, jetzt aus dem Profilager. Aber ich kann das ja nachvollziehen: Şinasi war der Geburtshelfer. Nicht

umsonst hat er ja in der Aufwachstation im Krankenhaus gearbeitet. Er hat die Aufwacharbeit gemacht und dann über mehr als zehn Jahre hinweg beansprucht, der große Creator zu sein. Und das war er natürlich in den letzten Jahren überhaupt nicht mehr.

E.B.: *Und die darauffolgende Auseinandersetzung?*

R.M.: Die zwei begingen alle Fehler, die anderen professionellen Kabarettisten auch unterlaufen. Eifersüchteleien, Geldgeschichten – alles, was auf einem so langen gemeinsamen Weg passieren kann und eine Gefährdung ist. Und darauf waren sie nicht vorbereitet, davor konnte sie auch keiner schützen. Da wurde dann am Ende zwischen den Rechtsanwälten verhandelt. Aber letztlich haben sie es ja eine ganze Weile miteinander ausgehalten, im Kabarett sind zehn, zwölf Jahre schon eine lange Zeit. Und dann sind sie eben wie ein altes Ehepaar auseinandergebrochen. Das Geld stimmte auch nicht mehr, und die beiden waren dann reif, ihre eigenen Wege zu gehen.

E.B.: *Und das war dann auch das Ende Ihrer Beteiligung. Verfolgen Sie die Karrieren der beiden noch?*

R.M.: Mit Muhsin habe ich weiter Kontakt, mit Şinasi allerdings nicht mehr. Das ist ja immer so: Wenn drei auseinander gehen, dann gibt es Zuordnungen. Und ich bin sicherlich eher der gleichen Meinung wie Muhsin. Aber die Sache ist für mich jetzt gegessen. Und ich habe ja auch türkisches Theater gemacht und weiß daher um die Probleme eines deutschen Regisseurs in diesem Kontext. Mit Knobi-Bonbon ging es ja noch, aber im Berliner Tiyatrom war das viel schwieriger.

E.B.: *Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit und wie verlief sie?*

R.M.: Über Şinasi und Muhsin ging ich Anfang der neunziger Jahre nach Berlin. Dort gab es einen türkischen Kulturpapst, Turgay Ağabey, ein guter Freund von Şinasi. Und dann versuchten wir, das Tiyatrom neu zu beleben. Doch da gibt es schon stärkere kulturelle Unterschiede, als man gemeinhin wahrhaben möchte. Da war kaum etwas zu bewegen.

E.B.: *Wo lag das Problem?*

R.M.: Das sind Macht- und Herrschaftsstrukturen. Ich glaube, dass es schon einmal sehr schwierig für eine türkische Truppe ist, sich einem deutschen Regisseur zu unterwerfen – unterwerfen im konstruktiven Sinne. Die Reibungspunkte sind zu extrem. Und dann eine Disziplinlosigkeit ohne Ende – bis die mal alle bei der Probe waren, war es Mittag! Wenn man den Anspruch einer deutschen Ensemblearbeit auf das damalige Tiyatrom überträgt – das war schon eine mühsame Sache.

E.B.: *Hatte das Tiyatrom damals ein festes Ensemble?*

R.M.: Die hatten ein festes Ensemble und relativ gutes Budget.

E.B.: *Können Sie den Vergleich zwischen deutschem Theater und dem Tiyatrom noch etwas vertiefen?*

R.M.: Man versucht eben, nach eigenen Erfahrungen eine Art deutsches Theater zu verwirklichen – das Ganze natürlich mit türkischen Stücken und in türkischer Sprache, obwohl ich selbst nicht Türkisch spreche. Da hat man zwei Textbücher und liest parallel. Das ist schon machbar, das hatte ich bereits mit Griechisch gemacht. Doch mein Anspruch an das Theater war ein deutscher. Ich erinnere mich an ein Stück eines türkischen Autors, den sie dort häufig gespielt haben. Es ging um eine

türkische Hochzeit. Da war die Sehnsucht, ein Spiegelbild des türkischen Lebensgefühls wiederzufinden, größer als der Anspruch, gutes Theater zu machen. Und da ist man fremd, ich bin immer irgendwie fremd geblieben in diesem Kreis. Bei Knobi-Bonbon, wo ich ja das Auditorium war, lief das sehr viel einfacher. Die Themen hatten ja mehr mit der Situation in Deutschland zu tun, und sie brauchten mich quasi als Testpublikum. Aber beim Tiyatrom war das ganz anders. Die hatten als Theater in einer Großstadt zwar den Anspruch, in den Reihen der großen Theater mitzuspielen, doch dazu reichte es weder von den finanziellen noch von den personellen Möglichkeiten her aus. Dabei war schon die Lust da, die großen Dramen zu spielen. Unser erfolgreichstes Stück war wohl »Der Diener zweier Herren«, zweisprachig als eine Parabel auf die Ausländerfeindlichkeit inszeniert. Aber bei anderen Stücken verschloss sich dann auch mir viel zu viel.

E.B.: *Wer wählte die Stücke aus? Sie als Regisseur?*

R.M.: Nun, ich habe schon Vorschläge gemacht, was man inszenieren könnte. Und dann war es ja auch die Zeit der politischen Debatten in der Türkei. Und man war sich da nicht einig, ob man sich auch politisch formulieren wollte oder nicht. Das ist so eine Frage der türkischen Klubs und Verbände. Doch dort wurde die Debatte auch nie richtig geführt. Und hinter dem Tiyatrom stehen letztlich zu viele verschiedene Leute, die alle nur ungefähr wissen, was sie eigentlich wollen.

E.B.: *Sie bezeichneten Niyazi Turgay, den Vorsitzenden des Odak Vereins, als eine Art türkischen Kulturpapst. Welche Funktion hat dieser Herr?*

R.M.: Er hält die Beziehung zum Kultursenat. Und er ist mächtig. Wenn man das aus türkischen oder kurdischen Familien- oder Stammesstrukturen kennt, kann man damit umgehen. Und was das Tiyatrom betrifft: Wenn da mal ein türkischer Autor kam, war der Respekt vor ihm ungemein. Die Chance, ein Stück türkische Kultur über das Theater zu präsentieren, ist sicherlich ein wichtiger Teil, doch damit hatte ich nicht viel zu tun. Der Anspruch ist eben vor allem, eigene Kultur umzusetzen.

E.B.: *Wer war damals das Publikum?*

R.M.: Wir haben versucht zu mischen, aber es war in der Regel ein türkisches Publikum, Leute aus dem Bekannten- und Freundeskreis. Das Theater war nicht gut genug besucht. Und auch die Platzausnutzung innerhalb des Tiyatoms war schwierig. Diese Form von besitzstandswährendem Denken, da gleichen sich die Deutschen und die Türken einander sehr. Bevor Sie in dieser Grundhaltung etwas bewegen, muss viel passieren.

E.B.: *Wenn ich mit türkischen Künstlern aus Berlin über das Tiyatrom spreche, dann fällt mitunter der Begriff »türkische Mafia«. Der Vorwurf ist, dass die Verantwortlichen wie eine Art Familienclan zusammenhalten und eine recht exklusive Kulturpolitik betreiben. War das auch Ihre Erfahrung?*

R.M.: Völlig. Es gab Situationen, wo ich als Hausregisseur Probleme mit der Arbeitsmoral von einem Schauspieler hatte. Ich ging dann zu Turgay Ağabey und meinte, das gehe so nicht, den müssen wir ersetzen. Der hörte mir dann zwar zu, meinte dann jedoch, dass im Zweifelsfalle sein Votum für den türkischen Kollegen sei, auch wenn dieser völlig im Unrecht wäre. Aber in solchen Fällen hält der Stamm einfach zusammen. Man ist da loyal zu der eigenen Gruppe.

E.B.: *Künstlerische Aspekte fallen da aber unter den Tisch.*

R.M.: Ja. Aber ich kann das auch nachvollziehen. Man hat sich diese Gelder von Senat erarbeitet und will sie jetzt behalten. Und das muss man dem Turgay auch zugehalten: Er kümmerte sich immer um seine Leute, besorgte ihnen zum Beispiel einen Zweitjob, weil vielleicht Sommerpause war oder das Geld sonst irgendwie nicht ausreichte. Er ist ein großer Stammesvater.

E.B.: *Es scheint mir, dass das türkische Theater in Deutschland zu einem großen Teil von solchen mächtigen Leuten zusammengehalten wird. Im Kölner Arkadaş Theater ist das ähnlich.*

R.M.: Ja, das sind die türkischen Klubs. Da gibt es einflussreiche türkische Mitbürger, die sich um die Gelder kümmern. Und natürlich überwachen die dann sehr streng, was im Einzelnen damit passiert. Und die Situation ist auch nicht einfach. Es gibt immer solche Debatten, dass man von der Mitleidsnummer runterkommen müsse, diese Nummer »geben wir mal den Türken ein Theater, damit sie auch ein bisschen spielen dürfen«. Das war schon im Kabarett damals der vielleicht wichtigste Kampf, den wir gefochten haben. Am Anfang war ja schon allein die Tatsache, dass ein Türke auf der Bühne steht und in gebrochenem Deutsch den Mund aufmacht, sensationell. Alle meinten: »Das ist ja toll, wie der Türke da einen Satz sagt.« Und von so etwas muss man ganz schnell runter! Da muss ganz schnell der Respekt und die Achtung da sein, dass man sagt: »Da kommt etwas, das uns schwer fordert, etwas, das eine ganz eigene Klasse hat.« Und mit Knobi-Bonbon ist das sicherlich passiert. Die verdienten sich den Respekt, weil sie ihre Sache nach einer Weile auch beherrschten. Aber dieses anfängliche Mitleidslachen, weil jetzt der Türke etwas sagt und man sich mal solidarisch gibt, das ging mir maßlos auf den Wecker. Zum Glück hat sich das rasch gelegt.

E.B.: *Was müsste Ihres Erachtens beim Tiyatrom geschehen, damit sich da etwas bewegt?*

R.M.: Schwer zu sagen. Schon dieser Odak Verein hat ja eine ganz eigenartige sozial-demokratische Struktur. Und dann haben sie ein Theater, wo man sich fragt, ob das einen wirklichen Kulturspruch hat. Manchmal kommt es mir vor, als wäre das vor allem eine soziale Arbeitsbeschaffungsmaßnahme. Und auch, als hätte das eine Art Alibifunktion sowohl für den Odak Verein als auch für die Berliner Kulturverwaltung. Die kamen ja nach der Premiere nie mehr in die Veranstaltungen. Aber es ist wieder diese Mitleidsübung – und da baden sie sich alle drin und herzen einander und stehen ganz geschlossen da. Und vielleicht spielt da auch mit hinein, dass es in der Türkei ja diese Theatertradition nicht gibt, die wir hier in Europa kennen. Also müsste man das aufbauen. Aber wer sollte das machen? Das kann keiner von außerhalb machen.

E.B.: *Wie passt der Theaterleiter Yekta Arman da hinein?*

R.M.: [...] Als ich dort begann, haben wir den Yekta quasi entmachtet, weil wir einen höheren Anspruch brauchten. Und jetzt sitzt Yekta immer noch in diesem Büro und wird uralt dort! In Gesprächen mit Turgay hatte ich schon eher das Gefühl, dass er eine Sehnsucht hatte, ein Aushängeschild der türkischen Kultur zu schaffen. Aber mit denen, die er in das Theater gesetzt hat, geht das nicht.

E.B.: *Da gab es später auch kleinere Revolutionen innerhalb der Berliner Türkenszene. Die Vorwürfe ähnelten denen, die Sie hier angesprochen haben, sie waren nur viel schärfner.*

R.M.: Diese Debatten wurden ständig geführt. Wir saßen da an Abenden und diskutierten, doch das hatte alles keinen Sinn. Nein, die haben ihr Gebäude, für das sie Mie-

te zahlen müssen, die haben ein Budget, wo man sich keine Sorgen machen muss, dass sich jemand bereichert, denn so viel ist es auch nicht. Und das hält ein paar Leute im Brot. Aber das ist auch schon alles.

E.B.: *Was müsste passieren, damit das türkische Theater in Berlin moderner und interkultureller wird?*

R.M.: Innerhalb dieser Vereinsstruktur wird da wenig passieren. Wenn sich außerhalb dieser etablierten türkischen Theaterkulturszene, also im Off-Theater, nichts tut, dann sehe ich keine große Möglichkeit, denn der Wandel kann nur von außerhalb kommen. Da müssten irgendwelche Typen auftauchen, so wie Mnouchkine vor wer weiß wie vielen Jahren, die angefangen hat mit einer Truppe von Leuten, die alle noch arbeiten mussten. Sehen sie sich einmal die Geschichte von Théâtre Du Soleil an: Die haben tagsüber alle gearbeitet und sich dann abends getroffen. Und daraus ist eines der größten Ereignisse in Paris geworden. Bevor ich Berlin verließ, hatte ich ein Treffen mit Turgay und anderen. Dort sagte ich: »Leute, wenn es nach mir ginge, würde ich aus dem Tiyatrom eine Truppe verschiedensprachiger Schauspieler machen. Ich würde das enttürken, denn das türkische Element reicht nicht aus. Und ein weiteres deutsches Theater brauchen wir nicht.« Sehen Sie, die Chance wäre da: Es gibt das Haus und ein kleines Budget. Die Türken waren diejenigen, die sich engagiert und diesen Spielort aufgebaut haben. Jetzt wäre es an der Zeit, den multikulturellen Gedanken aufzugreifen und das Ganze zu einem Projekt zu verwandeln, in dem Schauspieler verschiedener Kulturen zusammenarbeiten. Und dann steht das Tiyatrom gut da als etwas, das sich Turgay Ağabey ans Revers heften kann. Aber realistisch ist das nicht.

E.B.: *Trotzdem eine schöne Vision! Vielen Dank für das informative Gespräch, Herr Milde.*

13. »Wir sind eben alles Türken« Serpil Ari, Berlin, 19. Mai 2003

Serpil Ari ist Kabarettistin.

E.B.: *Serpil, wie bist du zum Kabarett, beziehungsweise zum Theater gekommen?*

S.A.: Ich bin ganz klassisch ein Kind zweiter Gastarbeitergeneration. Meine Eltern waren gleich nach meiner Geburt nach Deutschland gezogen, und ich wuchs zunächst bei meinen Großeltern auf. Nachdem diese gestorben waren, nahmen meine Eltern mich und meinen Bruder nach einem Hin und Her zu sich nach Deutschland. Ich kam also 1972 mit neun Jahren nach Deutschland und ging hier zur Hauptschule und so weiter – wie man sich das eben bei einem Migrantenkind so vorstellen würde. In der Schule hatte ich keinen Kontakt zum Theater; und doch habe ich immer sehr viel Theater gespielt, nämlich als ich anfing, ein Doppelleben zu führen. Das geschah ziemlich früh, bereits kurz nachdem ich nach Deutschland gekommen war. Ich erkaufte mir gewissermaßen einige Freiheiten durch Theaterspiel. Ich war eben die traditionelle türkische Tochter, wobei ich allerdings immer schon etwas aufsässig war und zum Beispiel auch Schulsprecherin wurde. Auch in der Schule musste ich immer Lügen erfinden, konnte nie sagen, wie

streng ich eigentlich erzogen wurde, dass meine Eltern mir beispielsweise nicht erlaubten, auf Partys zu gehen. Ich spielte also eigentlich nach beiden Seiten hin Theater. Das erkenne ich jetzt im Nachhinein. Mit richtigem Theater hatte ich jedoch bis zu den Bodenkosmetikerinnen überhaupt nichts zu tun.

E.B.: Woher kanntest du Nursel Köse?

S.A.: Ich lernte Nursel 1988 kennen. Damals spielten sie und ihre Schwester Günay beim Arkadaş Theater, und ich fuhr zu einigen Aufführungen. 1992 gründeten wir die Bodenkosmetikerinnen, eine wirklich autonome Gruppe, in der wir alles selbst machten. Die Kerngruppe, die das Projekt zu Beginn trug, bestand aus Nursel, Günay und mir. Nursel schrieb Stücke und führte Regie, und ich arbeitete mich in die Organisation ein und achtete darauf, dass das Ganze geschäftlich anlief. Auch kamen die meisten, die bei uns mitwirkten, über mich in die Gruppe; Narinc beispielsweise kenne ich schon seit 25 Jahren. Ganz zu Beginn gab es noch eine Person, die zum Teil auch am Stückeschreiben beteiligt war; doch sie schied früh aus; ansonsten waren es im ersten Programm hauptsächlich Nursels Ideen, die eingebracht wurden und die sie dann häufig in Zusammenarbeit mit mir überarbeitete.

E.B.: Nursel war schon vor den Bodenkosmetikerinnen lange Jahre am Theater beschäftigt. Wie aber kamst du dazu und vor allem: Wie kamst du auf die Bühne?

S.A.: Es gab da so eine Veranstaltung des Ausländerbeirats, und wir schrieben Szenen dafür. Für die Veranstaltung ging ich einfach für einen Sketch mit auf die Bühne. Wir sind eben alles Türken: Learning by doing! Und das machte mir großen Spaß. Egal was ich tue, ich versuche immer, das so gut wie möglich zu machen, und beschäftige mich dann sehr intensiv damit. Und so weit liegen Schauspielerei und Psychologensein gar nicht auseinander: Beides läuft über Selbsterfahrung, das merkte ich ziemlich schnell. Und ich bemerkte auch, dass ich eine hervorragende Bühnenpräsenz besitze. Im ersten Stück musste ich zunächst immer die Rollen übernehmen, die sonst keiner spielen wollte, weil man da zum Beispiel zu hässlich war, vielleicht auch mal auf der Bühne furzen musste. Doch ich sagte einfach: »Alles klar, mache ich! Wir wollen ja schließlich Kabarett machen!«

E.B.: Du erwähntest dein strenges Elternhaus. War es für deine Eltern nicht problematisch, dass du Kabarett spieltest und dabei auch für die, sagen wir mal, unansehnlichen Rollen nicht zu schade warst? Auf der Bühne zu furzen ist ja nicht unbedingt »die feine türkische Art«, gerade noch für eine Tochter.

S.A.: Naja, ich habe auf der Bühne in der Rolle eines deutschen Wilden gefurzt. Aber im Ernst: Meine Eltern haben das Stück nie gesehen. Es gab zu dieser Zeit einen großen Bruch mit ihnen, ich sah meinen Vater zwölf Jahre lang überhaupt nicht, bis meine Mutter dann schwer krank wurde und schließlich starb. Auch meine Mutter hatte ich zu diesem Zeitpunkt vier, fünf Jahre lang nicht gesehen; wir hatten höchstens ganz heimliche Kontakte. Aus dem Grund spielten meine Eltern an diesem Punkt keine Rolle bei meinen Entscheidungen. Nachdem ich fürs Studium von zu Hause ausgezogen war, hatte sie mir eigentlich nichts mehr zu sagen.

E.B.: Das Projekt mit den Bodenkosmetikerinnen lief von 1992 bis 1999, richtig?

S.A.: Eigentlich sogar bis Anfang 2000, acht Jahre lang. Wir konnten anfangs nicht absehen, welch gewaltige Dimensionen das Projekt annehmen würde, doch das entwickelte sich dann ganz schnell. Als Managerin bekam ich das besonders gut mit,

denn ich war ja für die Verträge verantwortlich, sorgte für die Werbung, sprach mit Leuten, und so weiter. Ich war dann auch diejenige, die sagte, dass wir uns wohl irgendwann entscheiden müssten, ob wir das professionell machen wollten oder nicht. Denn du musst dir mal vorstellen: Das Kabarett war ein Vollzeitjob, und nebenher hatten wir alle noch unsere richtigen Berufe. Ich arbeitete zum Beispiel als Psychologin an einer Leitungsstelle und musste dorthin auch noch täglich zwei Stunden fahren. Ich sagte also zu Nursel und Günay, dass ich eine Chance sah, das Ganze finanziell hinzukriegen. Allerdings gab es schon einige Schwierigkeiten; zum Beispiel war es ein Problem, dass unsere Gruppe so groß war. Und einige von uns entschieden sich erst nach Jahren, das Projekt so richtig mit durchzuziehen. Wir sind da ja alle so reingefallen.

E.B.: *Letztlich habt ihr diesen Schritt zur Professionalität aber nicht vollzogen.*

S.A.: Das nicht, doch für die meisten Veranstalter waren wir schon professionell – auch da haben wir eine Art Doppel Leben geführt. Sie wussten nämlich nicht, dass wir zusätzlich Ganztagesjobs hatten. Wenn wir das jemandem gesagt hätten, wären wir künstlerisch nicht ernst genommen worden. Wir sind also nur in dem Sinne nicht professionell gewesen, dass wir zusätzlich noch etwas Anderes taten; in jeder anderen Hinsicht waren wir professionell. In diesen acht Jahren meines Lebens tat ich nichts als arbeiten und Theater spielen. Und nur da meine Freundin bei uns Technik machte, konnte ich auch eine Beziehung führen.

E.B.: *Jetzt bereitest du zusammen mit Nursel eine Art Revival der Bodenkosmetikerinnen vor – allerdings zum Duo abgespeckt und diesmal auf professioneller Basis. Dafür hast du vor kurzem sogar deinen Job an den Nagel gehängt und bist jetzt quasi arbeitslos – ein mutiger Schritt. Was ist dieses Mal anders? Inwiefern unterscheidet sich eventuell auch das Türkental, das ihr jetzt darstellt von früheren Bildern?*

S.A.: Unser neues Stück, das sich noch in Bearbeitung befindet, ist völlig anders als die alten Stücke. Damals schrieben wir allgemein über Klischeebilder und Vorurteile, im ersten Programm beschäftigten wir uns hauptsächlich mit Deutsch-/Türkischsein und im zweiten Programm daneben auch verstärkt mit Frausein und Beziehungen. Der große Unterschied ist, dass wir damals Nummernkabarett machten, das heißt, es gab verschiedene Themen, die kurz in einzelnen Sketchen abgehandelt wurden. Diesmal erzählen wir dagegen eine ganze Geschichte. Dabei geht es auch wieder um Deutsch-/Türkischsein, doch das hat nichts mehr mit der Türkei oder den Türken zu tun, die wir damals bearbeiteten, sondern eher mit uns selbst, unseren Identitäten, die eben aus beiden Stücken bestehen, aus Deutschsein und Türkischsein, aus Heterosein und Homosein, und mit der Integration des Ganzen. Außerdem arbeiteten wir damals viel mehr mit Kostümen und Requisiten. Es gab gute und sehr witzige Szenen, doch insgesamt fehlte der letzte Schliff. Wir hatten auch nie die Zeit dafür. Als wir beispielsweise an unserem zweiten Programm arbeiteten, hatten wir daneben ja nicht nur unsere Jobs, sondern auch noch unsere Auftritte mit dem ersten Programm. Zum Teil waren das 60 bis 70 Auftritte im Jahr; wir waren fast jedes Wochenende unterwegs. Und dann muss man sich auch mindestens einmal pro Woche treffen, um bestimmte Entscheidungen zu treffen und sich mit Bürokratie und Werbung zu beschäftigen. Das war eine immense Arbeit, vieles musste da zwangsläufig unter den Tisch

fallen. Zum Beispiel haben wir es nie geschafft, auf Anfragen vom Fernsehen rechtzeitig zu reagieren und dann spontan ein Programm zusammenzustellen.

E.B.: Sicherlich hatte das auch mit der Größe der Gruppe zu tun. Habt ihr von Beginn an vorgehabt, nur zu zweit am neuen Projekt zu arbeiten?

S.A.: Die Größe der Gruppe warf damals schon bestimmte Probleme auf. Wir waren ja fünf, teilweise auch sechs und am Anfang bis zu acht Schauspielerinnen. Ich war immer der Meinung, dass die Qualität bei steigender Teilnehmerzahl leidet. Außerdem ist es teurer, eine große Gruppe zu finanzieren, da wird leicht mal das Geld knapp. Und auch die Organisation ist schwieriger, weil oft schon jemand andere Termine hat. So büßt man zwangsläufig an Professionalität ein, denn fünf Faktoren sind eben einfach unberechenbarer und schwerer zu koordinieren. Zudem waren in den ersten Jahren nur Nursel, Günay und ich so richtig bei der Sache. Auf uns war immer Verlass, doch die beiden anderen beschwerten sich noch nach Jahren darüber, dass sie Auftritte hatten und wir ihnen zu viel Arbeit machten. Erst nach ungefähr vier Jahren waren alle mit Herz und Blut dabei. Das sind wohl die Gründe, warum wir letztlich nie den Schritt zur Professionalität vollzogen. In einer solchen Situation die Entscheidung zu treffen, eine Leitungsstelle aufzugeben in einem Beruf, in dem ich ja Karriere machen wollte und auch gemacht habe – das war natürlich sehr schwer. Auch Nursel traf die Entscheidung, ihren Architektenberuf aufzugeben, weniger für das Kabarett als vielmehr fürs Schreiben; Außerdem gefiel ihr der Beruf auch nicht mehr. Das Kabarett haben wir zunächst gar nicht so ernst genommen; das entwickelte sich nach und nach, und wir hatten lange keine Ahnung, wohin das führen konnte. Auch wenn ich damals immer mal wieder das Gespräch auf Professionalität brachte, würde ich das selbst heute noch nicht mit einer Fünfergruppe wagen. Das Risiko ist da einfach zu groß.

E.B.: Warum ging das Projekt damals eigentlich auseinander?

S.A.: Ab 1997 kam die Comedy-Welle, und dann wurde es für viele Kabarettisten schwieriger. Leute gingen plötzlich nur noch zu Vorstellungen von Leuten, die sie vom Fernsehen her kannten. Vorher gab es ein ganz anderes Publikum. Außerdem machten wir eben nicht Comedy, sondern politisch-kritisches Kabarett – auch wenn manche Leute behaupteten, das wäre kein politisches Theater, da wir in unseren Programmen keine Tagespolitik verarbeiteten, sondern allgemeine Frauenpolitische Themen. Und dann begann Nursel auch, sich mehr zur Türkei hinzuorientieren. Sie war damals in einer Beziehung und versuchte in der Türkei mit Schreiben und Fernsehen Fuß zu fassen. Die Trennung unserer Gruppe war für mich der Anlass, endlich aus Münster wegzuziehen und nach Berlin zu kommen. Nursel orientierte sich bald wieder um – zum Glück, denn dann kam der Film »Anam«.

E.B.: Und nach der Trennung? Was geschah zwischen 2000 und jetzt?

S.A.: In der Zeit war ich einfach froh, endlich einmal nach einer harten Arbeitswoche richtige Wochenenden zu haben. Ich machte schon einige kleinere Sachen, zum Beispiel moderierte ich mal im SO36 für das Café Fatal. Doch ich bemerkte, dass das nichts für mich ist. Es liegt mir nicht, mir tausend kleine Dinge einzuprägen, um die dann am Abend als Moderatorin einfließen zu lassen. Ich bin mit Leib und Seele Kabarettistin – und mittlerweile auch Schauspielerin, das will ich ebenfalls

weiterverfolgen. Die Bühne vermisste ich zwar nach den Bodenkosmetikerinnen, doch immer, wenn mich Freundinnen mit Projektideen ansprachen, merkte ich, dass ich einen ganz anderen Anspruch besaß als sie. Ich verschwende nur ungern meine Zeit.

E.B.: *Du und Nursel hattet also nicht von Vornherein den Plan, die Bodenkosmetikerinnen irgendwann wieder zum Leben zu erwecken?*

S.A.: Nein, bei uns geschieht alles spontan. Der Plan entstand, nachdem Nursel im Sommer 2002 von Münster nach Berlin gezogen war, damals eigentlich wegen ihrer Filmkarriere. Wir sprachen darüber und ich meinte dann, dass wir die Sache dieses Mal ganz anders angehen müssten. Wir begannen also im November 2002 zu schreiben, und es floss nur so. Das waren erste Versuche, eine fröhe Version, aus der wir jetzt für diese Fassung schöpfen. Als ich merkte, wie viel Energie darin steckte, wurde mir schnell klar, wie ich von nun an mein Leben gestalten wollte. Ich wusste, dass es keinen Sinn machen würde, das Projekt halbherzig anzugehen. Entweder machte ich das richtig, oder ich fing gar nicht erst damit an. Ich wollte über das schreiben, was mich derzeit in meinem Leben beschäftigt, die Themen hier in der Oranienstraße. Das umgibt mich ja täglich, und als Kabarettistin hat man auch ein Auge dafür, was da für Geschichten darin stecken. Ich hatte mich privat und in meiner Arbeit ständig mit dem Leben und den Gegensätzen in der Oranienstraße beschäftigt und hielt das für ein Thema, das man gut auf die Bühne bringen konnte. Als ich merkte, dass die Energie stimmt und wir das auch künstlerisch umsetzen können, habe ich mich innerhalb einer Woche entschieden, meinen Beruf aufzugeben. Jetzt oder nie: Ich bin fast 40 Jahre alt, meine Mutter ist tot, ich muss diesen akademischen Beruf für niemanden mehr machen. Ab dem 1. Januar knieten wir uns dann so richtig rein.

E.B.: *Du und Nursel kennt euch ja nun schon viele Jahre lang und wisst, was ihr voneinander erwarten könnt. Seid ihr das ideale Team?*

S.A.: Es war für uns klar, dass wir dieses Projekt nur gemeinsam machen würden. Und wir wollten auch keinesfalls mehr als zwei Personen sein. Man lebt ja zusammen, geht zusammen auf Tour, schläft in einem Zimmer. Man muss sich also nicht nur beruflich aufeinander verlassen können, sondern sich auch menschlich sehr gut verstehen. Und Nursel und ich kennen und ergänzen uns sowohl auf der Bühne als auch dahinter sehr gut. Wir wissen, dass wir uns aufeinander verlassen können.

E.B.: *Das Stück hat, wie du vorhin erwähntest, viel mit euch beiden zu tun. Ihr verarbeitet darin, wenn ich das recht verstehe, konkrete Erfahrungen aus eurem Lebensumfeld. Könntest du mir mehr darüber erzählen?*

S.A.: Der Titel des Stücks ist »Arabesk«, Untertitel »Selbst erfüllende Prophezeiungen«. Wir versuchen in diesem Programm zu analysieren, warum Deutsche und Türken nur schwer zusammenpassen, warum aus Nursel beispielsweise keine Deutsche wird. Wir führen das darauf zurück, dass Türken von ihrem Grundwesenszug her arabesk sind, das heißt, sie sind schicksalsgläubig, sie leiden und empfinden dieses Leiden immer auch als Freude und so weiter. Arabesk bedeutet: immer unerfüllt, keine Liebe ohne Leiden, alles vom Schicksal vorgegeben. Diese türkische Haltung macht es Deutschen sehr schwer, sie zu verstehen. Die Deutschen dagegen sind ganz Kopf und Konzept, sie überlegen sich immer zuerst, wie sie etwas

machen wollen, und planen es genau. Und diese beiden Wesenszüge widersprechen sich so sehr, dass man nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner kommt. Das zeigen wir in unserem Stück, doch letztlich läuft alles darauf hinaus, dass wir beide Menschen sind, die beides besitzen, das Arabeske, das Gefühl, den Bauch – und dazu auch den Kopf. Wir coachen uns gewissermaßen gegenseitig. Im ersten Teil bin ich der deutsche Kopfmensch und sie ist die türkische Arabeske. Im zweiten Teil kommen dann meine türkischen Seiten durch, da werde ich zu Lenny Krähwitz, einer Mischung aus Shaggy (»Hey Sexy Lady«) und Lenny, siebziger Jahre Afroperücke, fette Sonnenbrille, Bartschatten, Koteletten, Cowboystiefel, auch ein bisschen dirty.

Diese Figur hat übrigens eine interessante Geschichte: Ich erfand sie als Drag King. Ich richtete mich so her und ging auf eine Partie – und alle Lesben, die sonst vor mir flüchteten, hingen mir plötzlich am Hals. Und ich war in dieser Aufmache auch schon auf einer konventionellen türkischen Partie. Die Reaktionen waren sehr interessant: Es gab zwei Gruppen von Leuten, die einen guckten, was das ist, und die anderen hielten das für echt und bauten sich bedrohlich auf. Das sind alles Erfahrungen, die dann mit in die Figur hineinspielen. Wir überlegten uns, wie wir sie auf die Bühne bringen konnten. Eigentlich passt sie hervorragend: Das Hauptthema des Stücks ist zwar Türkisch-/Deutschsein, doch es geht eben vor allem um Identität, auch um geschlechtliche Identität, und dass ich eine Lesbe bin. Da ist es besonders gut, dass auf der Bühne ein schwarzer Mann dabei herauskommt. In der ersten Hälfte sind wir beide Putzfrauen; in der zweiten Hälfte trete ich komplett als Lenny auf, und Nursel wird zum Bond-Girl. Das ist auch im Bauch entstanden.

E.B.: *Habt ihr schon einen passenden Regisseur gefunden?*

S.A.: Es gibt zwei Interessenten, mit denen wir in Kontakt sind: Ralf Milde aus Ulm, der früher bei Knobi-Bonbon mitwirkte und den Muhsin Omurca uns empfohlen hat, und Ralf Marschall aus Frankfurt, mit dem Şinasi Dikmen seit Jahren zusammenarbeitet. Beide sind allerdings schwer beschäftigt, Ralf Marschall zum Beispiel hat dieses Jahr überhaupt keine Zeit mehr. Wir suchen nach jemandem, der viel Erfahrung besitzt und uns die Texte etwas zuspitzen kann. Das Stück ist zwar fast fertiggeschrieben, und es gibt Passagen, die kaum noch verändert werden müssen, doch daneben gibt es auch noch einige holprige Stellen und Übergänge, die noch nachgefeilt werden sollten. Das könnten wir vielleicht auch selbst machen, aber besser ist es, wenn das jemand von außen tut, der auch Erfahrung mit ausländischem Kabarett mit sich bringt. Nursel und ich sind allerdings beide sehr starke Persönlichkeiten – da könnte nicht irgendein Anfänger daherkommen. Er muss unsere Anliegen sehen und verstehen, was nicht unbedingt ganz einfach ist, da wir ja Frauen sind und Männer manche Themen eben anders sehen als wir. Wenn wir das Gefühl haben, dass jemand einen Blick dafür hat, uns versteht und unterstützen kann, nur dann ist eine Zusammenarbeit möglich. Vor allem geht es aber darum, auf der Bühne das Letzte aus uns herauszuquetschen.

E.B.: *Ich wünsche euch viel Erfolg. Danke für das Gespräch, Serpil.*

14. »Solche Urteile geschehen aus Unkenntnis« Yüksel Pazarkaya, Columbus/Ohio, 4. Juni 2004

Yüksel Pazarkaya ist Schriftsteller, Übersetzer und Theatermacher.¹

E.B.: Yüksel, wir haben uns in den letzten Wochen öfter über das Thema türkisch-deutsches Theater unterhalten. Du erwähnstest, dass du dem Stenzaly-Text [»Ausländertheater in der Bundesrepublik und Berlin-West am Beispiel der türkischen Theatergruppen« aus dem Jahr 1984] recht kritisch gegenüberstehst.

Y.P.: Ja. Nimm dieses Zitat: »Die geringe Beeinflussung durch die westdeutschen und Berliner Bühnen und Ensembles bestätigt die kulturelle Isolation, in der sich die türkische Bevölkerung in der Bundesrepublik generell befindet.« Dies ist meines Erachtens eine ganz falsche Herangehweise. Das türkische Theater basiert seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf dem westlichen, europäischen Theater. Allein die Tatsache, dass die Türken bereits ab den sechziger Jahren begannen, in Deutschland Theater zu machen, bedeutet eben gerade nicht, dass sie sich in eine kulturelle Isolation begeben, sondern das genaue Gegenteil: Über diese europäische, inzwischen internationale Form des Theaters unternehmen sie einen Versuch der kulturellen Integration – zunächst einmal natürlich in ihrer eigenen Sprache, da ihnen die deutsche Sprache zu Beginn völlig fremd ist. Aber die Stücke der türkischen Autoren sind durchweg in westlichen dramaturgischen Traditionen zu bewerten. Dass die Türken sich also nicht mit einigen Liedern und Folkloretänzen in eine Ecke zurückziehen, weil sie die Sprache noch nicht beherrschen, sondern sich auch der in Deutschland üblichen Formen des Theaters bedienen, ist deutlich eine Ebene höher, als das, was Stenzaly hier behauptet. Außerdem, wenn ich an meine eigenen ersten Theaterversuche in den sechziger Jahren in Stuttgart denke: Da arbeitete ich zum einen ab 1961 mit deutschen Studenten an der Universität zusammen und dann zeitgleich ab 1965 auch mit türkischen Arbeitern und Studenten. Das entspricht doch nicht dem Bild, das Stenzaly zeichnet, sondern da sucht man Anschluss an die Kultur der deutschen Gesellschaft, wenn auch zunächst einmal in türkischer Sprache. Übrigens: Wir führten mit der türkischen Theatergruppe in den sechziger Jahren auch einige Schwänke von Nasrettin Hoca auf. Und weil es sich um Schwänke handelte, inszenierte ich das mit Musik und Pantomime und mit möglichst wenig Wort. Nur die Pointen der Stücke waren gesprochen, und zwar auf Deutsch. Und das wurde überall aufgeführt, an der Universität, in Bonn. Also schon ganz am Anfang wurde auch auf Deutsch Theater gemacht. Doch das

¹ Zu diesem späten Interview kam es, da ich mit Pazarkaya nach unserem Treffen in Köln in Kontakt blieb und es mir gelang, ihn bald darauf als Max-Kade-Professor für ein Semester an die Ohio State University einzuladen. Gemeinsam brachten wir dort im Mai 2004 die Uraufführung von »Auferstehung in Spoon River«, Pazarkayas Adaption von Lee Masters' »Spoon River Anthology«, mit einer Gruppe von Deutschstudenten auf die Bühne. Während unserer Zusammenarbeit (die ich danach noch einige Jahre lang als sein Lektor fortführte) kam es zu vielen Gesprächen. Kurz vor Ende seines Aufenthaltes bat ich ihn um ein weiteres Interview, um einige Lücken zu schließen. Pazarkayas Beitrag sowohl für die Entstehung des türkisch-deutschen Theaters als auch für diese Studie ist gewaltig, und ich möchte ihm an dieser Stelle nochmals herzlich dafür danken.

Theater war gleich – ich hätte das auch auf Türkisch machen können. Das Theater war für ein deutsches und ein türkisches Publikum gleichermaßen gedacht und akzeptiert.

E.B.: *Stenzaly, der diesen Text in der ersten Hälfte der achtziger Jahre schrieb, wusste gar nichts von den Stuttgarter Projekten oder hatte nur vage davon gehört. Er bezieht sich hauptsächlich auf die frühen Berliner Gruppen und spricht in diesem Zusammenhang von Kultur- und Sprachpflege.*

Y.P.: Sprachpflege ist zunächst einmal eine Notwendigkeit, um überhaupt einmal ein Kulturleben zu entwickeln, weil in den sechziger Jahren die deutsche Sprache eben zunächst nicht zugänglich war. Anfang der achtziger Jahre gab es aber bereits eine Gemeinde von über zwei Millionen Türken in Deutschland. Und eine Minderheit, die Theater in der türkischen Sprache macht, dabei aber immer wieder den Versuch unternimmt, die deutsche Sprache zu integrieren, sowohl in Köln wie auch in Wuppertal zum Beispiel. Solche Versuche der Zweisprachigkeit gab es immer wieder, gerade im Kabarett, aber auch im Theater. [...] Ein wichtiger Punkt ist die Integrationsfrage, die Anerkennungsfrage. In Deutschland gibt es mehrere 100 Theater, die subventioniert werden. In Deutschland leben seit mindestens 30 Jahren über eine Million, seit mindestens 20 Jahren über zwei Millionen Türken und inzwischen zusätzlich noch fast eine Million eingebürgerte Türken. Welche türkischen Stücke in deutscher Übersetzung oder auch aus der Feder in Deutschland lebender Autoren haben diese mehreren 100 subventionierten Theater bisher aufgeführt? Meines Wissens nur drei oder vier Stücke von Nazim Hikmen und Haldun Taner und zuletzt von Feridun Zaimoğlu. Die Türken sind Anfang der sechziger Jahre nach Deutschland gekommen. Da hätte man auch bis Mitte der achtziger Jahre doch wenigstens fünf oder sechs Stücke von subventionierten Theatern aufführen können.

E.B.: *Findest du es weiterhin gerechtfertigt, dass man in Deutschland traditionelles türkisches Theater, was immer man darunter verstehen will...*

Y.P.: Ja, was versteht man denn darunter? Das sind moderne türkische Autoren, die hier gespielt werden. Solche Urteile geschehen aus Unkenntnis über die Entwicklung des Theaters in der Türkei. Man spricht von Folklore-Elementen, doch das sind sie gar nicht. Oder wenn es Folklore-Elemente sind, so haben sie über die sogenannte Dorfliteratur in den fünfziger und sechziger Jahren Eingang in das Theater gefunden. Zu dieser Zeit brachten Absolventen von Dorfinstituten als Autoren erstmals eine literarische Strömung hervor. Diese Dorfliteratur hatte hervorragende Vertreter wie zum Beispiel Fakir Baykurt, der in alle Sprachen übersetzt wurde, darunter auch ins Deutsche. Die Entdeckung des Dorflebens beeinflusste auch das Theater. Verschiedene dieser Romane wurden dramatisiert und von den besten Theatern Istanbuls gespielt, parallel zu der sozialistischen Strömung im Theater jener Jahre.

E.B.: *Hatte diese Strömung auch mit den Volkshäusern zu tun?*

Y.P.: Die Volkshäuser gab es in den dreißiger, vierziger Jahren in den Städten. Dort machten Jugendliche Theater, Musik und Literatur, sie lasen und sprachen. Aus dieser Tradition sind viele bekannte Schauspieler und Regisseure hervorgegangen, aber wie die Dorfinstitute existierten auch die Volkshäuser in den fünfziger Jahren

nicht mehr, da sie von den neuen Machthabern geschlossen worden waren. [...] Ohne die Kenntnis der Literatur und des Theaters der fünfziger und sechziger Jahre in der Türkei kann man auch das türkische Theater in Deutschland nicht beurteilen. In den sechziger Jahren gab es eine Bewegung in der Türkei: Überall gab es Theater, Studenten gingen in die Dörfer und spielten auf Dorfplätzen Theater. Und in den Städten wurden an bekannten Theatern Stücke über die Menschen auf dem Land und deren Probleme aufgeführt. Dass dabei auch folkloristische Elemente mit verwendet wurden, liegt auf der Hand. Doch das ist keine Folklore, sondern hat ganz andere Hintergründe.

E.B.: *Es ist sicher ein generelles Problem, dass türkische Theatertraditionen in Deutschland nicht ernst genug genommen wurden. Aber es gibt noch eine andere Seite: Aras Ören hat etwa in Bezug aufs Schaubühnenprojekt gesagt, dass eine Tendenz bestünde, als Bezugsrahmen nur die Türkei zu nehmen, aber die deutsche Situation außer Acht zu lassen. Wenn ich mich recht erinnere, sprach auch er von einer Art Rückzug oder Isolation.*

Y.P.: Aber das ist nicht berechtigt. Das mit dem Bezugsrahmen Türkei kann man auch ganz anders interpretieren. Es gibt in der Türkei ein Theater und eine Theaterliteratur, die in Deutschland völlig unbekannt sind. Die spielt und zeigt man und präsentiert damit eine Theaterkultur. Außerdem, und das weiß ich aus eigener Erfahrung: Auch mit einer hervorragend bewerteten Arbeit hatte man in den siebziger Jahren als promovierter Germanist türkischer Herkunft überhaupt keine Chance. Und jetzt mit einem deutschen Theaterstück daherzukommen und dann in türkischer Sprache zum Beispiel auf der Schaubühne darzustellen, da würden schon allein die Hausherren des Theaters von oben herabschauen. Da sollen sie sich lieber erst mal ansehen, was wir machen.

E.B.: *Das hat auch mit dem Problem zu tun, dass die deutschen Kulturinstitute, wenn sie ein Projekt unterstützen, dies dann auch zu ihren eigenen Bedingungen tun. Sie geben damit einen Rahmen vor, innerhalb dessen man sich zu bewegen hat. Man ist also eingeschränkt.*

Y.P.: Wenn die Türken damals deutsches Theater gespielt hätten, dann hätte sich die Schaubühne gleich zurückgezogen. Aber was heißt hier denn deutsches Theater und türkisches Theater? In Bezug auf die Inszenierung, die Schauspielerei, das Bühnenbild, die Beleuchtung und die Musik gibt es überhaupt keinen Unterschied zum geläufigen Theater in Deutschland. Man kann höchstens sagen, hier ist die Inszenierung besser gelungen als dort. Es geht nur um das Stück und um die Sprache des Stückes.

E.B.: *Deine Argumentation gegen Stenzaly wäre also: Er hat sich nicht genügend mit der türkischen Theatertradition auseinandergesetzt; die türkische Theatertradition ist zu einem wesentlichen Teil auch eine europäisch beeinflusste Tradition. Wo findet dann das traditionelle türkische Theater Eingang?*

Y.B.: Nur in einzelnen Elementen. In der Typendarstellung kann es zum Beispiel vorkommen, dass dörfliche Charaktere mit Elementen aus dem Karagöz-Theater erscheinen. Außerdem, und das kann man auch in meinen Aufsätzen zum Theater in »Rosen im Frost« nachlesen: Die europäischen Strömungen, zum Beispiel Brechts Episches Theater, waren mit vielen Elementen bereits in der türkischen Tradition vorhanden. Und wenn man Brechts verfremdetes Theater spielte, dann flossen die eigenen Traditionen und die des Westens ineinander über. Das kann man dann

nicht mehr auseinanderhalten. Der »Ali aus Keşan« etwa ist Brecht und Karagöz und Volksschauspiel zugleich.

E.B.: *Du hast selbst in den sechziger Jahren eine Kritik zu diesem Stück geschrieben und bemängelt, dass Brecht da nicht richtig verstanden wurde, dass man von seinen Methoden Versatzstücke genommen hätte...*

Y.P.: Ich weiß nicht, ob ich mit der Kritik ganz recht lag, aber ich sagte dem Regisseur damals, dass das, was er für Episches Theater ausgab, für mich Volkstheater war. Das Brecht'sche Theater wurde nicht im gleichen Sinne wie in Deutschland realisiert. Aber andere haben das ganz anders gemacht, Vasif Öngören zum Beispiel. Aber auch meine Kritik zeigt: Wenn ich Volkstheater sage, was ist das dann? Das ist Karagöz, Orta Oyunu. Und aus diesen Einflüssen ist ein modernes Volkstheater entstanden, mit der Inspiration Brechts meinewegen.

E.B.: *Was sind die Unterschiede zwischen Brecht in Deutschland und Brecht im Rahmen eines modernen türkischen Volksstückes?*

Y.P.: Das Lehrstückhafte tritt sehr in den Hintergrund, das Stück wird ein volkstümliches Lustspiel. Natürlich werden da auch Probleme angesprochen, aber diese typische Brecht'sche Dramaturgie der zwei Ebenen, Sachebene und Bildebene, existiert da nicht. Da ist alles Bildebene.

E.B.: *Also werden Verfremdungseffekte benutzt, aber nicht auf ein bestimmtes Ziel hin?*

Y.P.: Verfremdung gibt es ja im Karagöz oder im Orta Oyunu überall. Der Tote steht wieder auf – das ist doch Verfremdung.

E.B.: *Wie kam es zur Brecht-Debatte in der Türkei?*

Y.P.: Das hing mit der neuen Verfassung von 1961 zusammen. Diese Verfassung beinhaltete die totale geistige Freiheit. In der Folge wurde die marxistische Literatur übersetzt, Brecht wurde übersetzt und gespielt, es wurden sozialistische, marxistische Stücke von Vasif Öngören und anderen geschrieben. Und 1971 wurde diese liberale Verfassung zu 40 Prozent revidiert und 1983 ganz abgeschafft. Die heutige Verfassung ist die von 1983, eine von dem Militär gemachte, sehr regressive und undemokratische Verfassung, die auch in Bezug auf die EU Probleme bereitet. Deshalb werden die Regierungen immer gelobt, wenn sie Teile daraus demokratisieren. Aber verglichen mit der Verfassung von 1961 sind auch diese Verbesserungen ein Rückschritt. In den sechziger Jahren herrschte ein sehr freiheitliches, liberales Klima. Und Theater hatte damals eine große Bedeutung, die ersten Fernsehsendungen wurden erst Ende der sechziger Jahre ausgestrahlt und auch Kinofilme kamen nur sehr verspätet. Theater war der Ort im Kulturleben, wo man sich traf. In Istanbul fanden jeden Abend 30 Stücke auf städtischen und privaten Bühnen statt, bei damals anderthalb Millionen Einwohnern in Istanbul. Und die Theaterhäuser waren alle voll. Sie hatten Einfluss und wurden deshalb immer wieder von Rechtsradikalen angegriffen und besetzt oder von der Regierungsseite verboten.

E.B.: *Wenn man von einer Brecht-Debatte spricht, dann muss es verschiedene Seiten geben haben.*

Y.P.: Das stimmt, aber es gab eine sehr starke befürwortende Seite. Gerade die Marxisten in der Theaterszene, die Kommunisten, an der Spitze Vasif Öngören, aber auch progressiv denkende Nicht-Marxisten wie Haldun Taner ließen sich davon beein-

flussen. Und auf der anderen Seite gab es natürlich traditionelle Theaterleute, die sich darüber lustig machten, über die Verfremdung zum Beispiel.

E.B.: *Wie war die Position des Staatstheaters?*

Y.P.: Damals gab es das Staatstheater nur in Ankara. Dort haben sie mehr die europäischen Klassiker wie Shakespeare aufgeführt, Brecht kam erst später. Doch die Städtischen Bühnen in Istanbul wurden von der Stadtverwaltung unterhalten und da gibt es einen großen Unterschied zu den Staatlichen Bühnen. Dort wurde Brecht gespielt.

E.B.: *Ich habe noch einige unzusammenhängende Fragen. Meine erste betrifft den Namen des Tiyatroms, der übersetzt »mein Theater« heißt. Oft spricht man aber auch von »unser Theater«, das Theater der türkischen Gemeinde. Wie erklärt sich das?*

Y.P.: Begib dich in die Position eines jeden einzelnen Zuschauers. Das ist das Theater eines jeden einzelnen Türken in Berlin. Wenn das 150.000 oder 200.000 Leute sagen, dann ist das Tiyatromuz, »unser Theater«. Ich verstehe das in diesem Sinn, aus der Perspektive aller, jedes Schauspielers, Bühnenarbeiters, über den direkten persönlichen Bezug zu jedem Beteiligten.

E.B.: *Eine Frage zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenentheater. Das Arkadaş Theater und das Tiyatrom haben fast 50 Prozent Kinderstücke im Programm. Zum Teil hat dies wirtschaftliche Gründe, das heißt, es ist nötig fürs Überleben. Welche sonstigen Gründe gibt es für so viele Kinderstücke?*

Y.P.: Die Kinderstücke sind bei türkischen Familien sehr wichtig, weil sie die Kinder auf das Theater als Zuschauer vorbereiten. Als die Türkei eine Republik war, musste Muhsin Ertuğrul erst einmal ein Publikum gewinnen, sich eines erziehen. Die Premiere seiner Hamlet-Aufführung im Jahr 1927 hatte gerade einmal sieben Zuschauer. Das Kindertheater türkischer Gruppen in Deutschland begann verspätet, als die Menschen Kinder bekamen oder Kinder nachzogen. Wichtig sind die Kinderinszenierungen aber auch aus einem anderen Grund: Weil sie meistens für Kinder in deutschen Schulen gemacht wurden, versuchte man, sie zweisprachig zu gestalten. Das ist doch ein wesentlicher Schritt. Die ästhetische Bewertung ist wieder eine andere Frage.

E.B.: *Fallen dir noch wichtige türkisch-deutsche Bühnenprojekte ein, die ich bisher nicht erwähnt habe?*

Y.P.: Nesihe Meriç ist eine sehr bekannte Erzählerin in der Türkei, die wohl erste moderne erzählende Frau und Autorin. Sie lebt in Istanbul. Anfang der achtziger Jahre lebte in Köln die türkische Schauspielerin Dilek Türker, die in den sechziger Jahren an den Istanbuler Städtischen Bühnen mit dem Theater angefangen hatte. Sie ist mit dem Hürriyet-Korrespondenten in Köln verheiratet und kam so dorthin. Sie wollte auch in Deutschland weiter Theater machen und sprach deshalb in Istanbul mit Nesihe Meriç, die ihr dann das Ein-Frau-Stück »Sevdican/Tor zur Hoffnung« (1985) schrieb. Es erzählt die Geschichte einer Frau in verschiedenen Situationen, sowohl in der Türkei als auch in Deutschland, wenn ich mich recht entsinne. Sevdican ist ein weiblicher Eigenname und bedeutet so viel wie Geliebtes Herz. Dilek Türker schlug dieses Projekt dem kommunalen Theater in Nordrhein-Westfalen vor und wurde von dort aus auf Tour geschickt. Ein deutscher Regisseur insanzierte das Projekt mit ihr in zwei Versionen, eine auf Türkisch und die andere auf

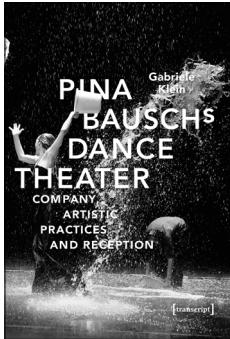
Deutsch. Obwohl Dilek Türker kein Deutsch konnte, gab sie sich Mühe und lernte das richtig. Über 300 Mal wurde das Stück deutschlandweit aufgeführt.

E.B.: *Eine letzte Sache noch zu deinem ersten Stück »Ohne Bahnhof«: Du erwähntest neulich, dass die Aufführung ohne deutsche Beteiligung abrief. Könntest du das hier bitte nochmal wiederholen?*

Y.P.: »Ohne Bahnhof« wurde von einem deutschen Kollegen inszeniert, nicht von mir selbst. Er war freier Nachrichtensprecher. Die Rolle des türkischen Gastarbeiters spielte ein griechischer Schauspieler, Andreas Nikaki, damals Architekturstudent. Vielleicht sollte man hier »türkisch« sogar in Klammern setzen. Da er nicht spricht, kann er auch allgemein als Gastarbeiter gelten.

E.B.: Herzlichen Dank für das Gespräch, Yüksel.

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein

Pina Bausch's Dance Theater

Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0



Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater

Die Kunst des Übersetzens

2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,

71 Farabbildungen, 28 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8



Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)

Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart.,

10 SW-Abbildungen, 5 Farabbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater- und Tanzwissenschaft



Manfred Brauneck

Masken – Theater, Kult und Brauchtum

Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., 11 SW-Abbildungen

28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2

E-Book:

PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6



Tom Klimant

Theaterspiel erleben und lehren

Fachdidaktik für den Theaterunterricht

Februar 2022, 570 S., kart., 41 SW-Abbildungen

49,00 € (DE), 978-3-8376-6091-3

E-Book:

PDF: 48,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6091-7



Till Nitschmann, Florian Vaßen (Hg.)

Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN

Grenzen – Tod – Störung

2021, 514 S., kart.,

16 Farabbildungen, 3 SW-Abbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5563-6

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5563-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

