MAHA EL HISSY

Getürkte TÜRKEN

Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Maha El Hissy
Getürkte Türken

Maha El Hissy (Dr. phil.) studierte Germanistik in Kairo, Bayreuth und München. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Forschergruppe »Anfänge (in) der Moderne« an der Ludwig-Maximilians-Universität in München.

Maha El Hissy

Getürkte Türken

Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler

[transcript]

Vorgelegt als Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München im Jahr 2010.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein, des Katholischen Akademischen Ausländer-Diensts, der DFG-Forschergruppe »Anfänge (in) der Moderne« und des LMU-Mentoring-Programms.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2012 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Der Sturm / Münchner Kammerspiele.
Copyright: velvet.ch
Korrektorat: Adele Gerdes, Bielefeld
Satz: Maha El Hissy
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1763-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

Inhalt

Danksagung | 7

I Einleitung: Karnevaleskes und die performative Wende in den Kulturwissenschaften | 9
1.1 Fragestellung und Methodik | 14
1.2 Zu den ausgewählten Werken | 18
1.3 Forschungsüberblick | 23

II Die postkoloniale Wende in den Literaturwissenschaften | 33
2.1 Postkolonialismus. Versuch einer Begriffsbestimmung | 33
2.2 Postkoloniale Theorie im deutsch-türkischen Kontext? Schnittstellen und Differenzen | 38

III Karneval, Karnevaleskes und Migration. Zur Ästhetik des Wechsels und der Metamorphose | 55
3.1 Eine kulturwissenschaftliche Betrachtung des mittelalterlichen Karnevals im Hinblick auf Fragen der Migration | 60
3.2 Karneval und Maskierung | 68
3.3 Karneval, Dialogizität und Hybridisierung | 78

IV Das deutsch-türkische Theater. Anfänge und Herausforderungen | 85
4.1 Krise der Fiktion, Fiktion der Krise: Emine Sevgi Özdamars *Keloğlan in Alamania* (1991) | 88
4.2 Heilig, profan, diffamiert. Zur Konstruktion weiblicher muslimischer Identität in Feridun Zaimoglus und Günter Senkels *Schwarze Jungfrauen* (2006) | 110

V Das deutsch-türkische Kabarett | 145
5.1 Über die Entstehung und Entwicklung des deutsch-türkischen Kabaretts | 145
5.2 Wer ist das »Ich« auf der Bühne? Über die Besonderheiten satirischer Live-Darstellungen im Hinblick auf deutsch-türkische Aufführungen | 153
5.3 Komik des Tabubruchs im Kabarett von Serdar Somunçu | 161
5.4 Komik der Polyphonie im Kabarett von Django Asül | 185

VI Das deutsch-türkische Kino der Gegenwart | 203
6.1 Themen, Entwicklungen und Tendenzen des deutsch-türkischen Films | 203
6.2 Von Helden, Narren und Geächteten: Hussi Kutluçans Filmkomödie *Ich Chef, Du Turnschuh* (1998) | 212
6.3 Transvestismus und Homoerotik in Kutluğ Atamans *Lola und Bilidikid* (1999) | 239

VII Schlusswort: Künstlerische Produktionen deutsch-türkischer Migrantinnen und Migranten und Migration als Performance | 269

Literatur | 273

Danksagung

An erster Stelle möchte ich **Prof. Dr. Christian Begemann** danken, der mein Dissertationsvorhaben jahrelang mit viel Mühe betreut und mich unermüdlich beim Ausarbeiten meines Promotionsvorhabens unterstützt hat. Die Bekanntschaft mit **Prof. Dr. Christopher Balme** warf neues Licht auf die Arbeit und brachte mir viele Anregungen, die mir insbesondere bei der Theater- und Kabarettanalyse geholfen haben. Ihm gilt mein herzlicher Dank. **Prof. Dr. Tobias Döring** nahm sich die Zeit, Teile dieser Arbeit zu lesen und zu kommentieren. Ich erhielt von ihm sehr hilfreiche und pragmatische Hinweise, wie man den Gegenstand der postkolonialen Theorie neu denken kann. Auch bei ihm möchte ich mich an dieser Stelle bedanken. Für ihre Unterstützung während der Promotionsphase – sei es mit Material, Anregungen oder ausführlichen Diskussionen – danke ich **Dr. Karin E. Yeşilada** ganz herzlich. Für den wissenschaftlichen Austausch über verschiedene Teile dieser Arbeit sowie die hilfreichen Diskussionen und Anregungen danke ich **Lars Bullmann**, **Fabienne Imlinger** und **Katinka Mast**. Frau **Alexandra Palme** nahm sich die Zeit, meine Dissertation unter erheblichem Zeitdruck mit viel Geduld sowie einem wachsamen Auge zu korrigieren. Das Promotionsvorhaben wurde mit der finanziellen Unterstützung des **KAAD** im Rahmen eines Promotionsstipendiums in der Zeit zwischen 2006 und 2010 ermöglicht.

I Einleitung: Karnevaleskes und die performative Wende in den Kulturwissenschaften

Im Jahre 1769 baute ein ungarisch-österreichischer Hofbeamter namens Wolfgang von Kempelen eine Maschine, die bald darauf Aufsehen in Europa erregte: den Schachautomaten bzw. den »Schachtürken«. Es handelte sich dabei um eine als Türke gekleidete Puppe, die den Eindruck vermittelte, selbständig Schach spielen zu können. Lange Zeit blieb es ein Geheimnis, wie diese Figur die Schachbewegungen kalkulierte, dabei Kopf- und Handbewegungen machte und oft sogar die Schachpartien gewann. Es wird sogar davon berichtet, dass der »Türke« berühmte Persönlichkeiten wie z.B. Napoleon beim Schachspielen besiegen konnte.[1]

In Wahrheit war der Automat ›getürkt‹: Darin versteckte sich ein menschlicher Schachspieler, der den »Türken« bewegen konnte. Mit seinem orientalischen Aussehen und traditionellen Kostüm vermittelte der »Schachtürke« Exotik und gleichzeitig Unheimlichkeit. Er passte als Figur zu den Befürchtungen vor den Türken bzw. der sogenannten »Türkengefahr«, die mit der Expansion des Osmanischen Reichs zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert einherging. Die Gefahr entstammte der Eroberung Konstantinopels und der wiederholten Bedrohung Wiens durch die Türkenbelagerung. So reichte für die Erfindung eines ›getürkten Schachtürken‹ die traditionelle osmanische Tracht, um eine Reihe von Bildern und Imaginationen hervorzurufen: Fremdheit, Gefahr, aber auch die Fähigkeit zur Täuschung und Trickserei. Mögli-

1 Bruns, Edmund: Das Schachspiel als Phänomen der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Münster [u.a.]: LIT 2003, S. 299-322.

cherweise gehen teils heute noch gebräuchliche Begriffe oder Redewendungen auf den »Schachtürken« zurück:[2] In der Umgangssprache existiert das Verb »türken« sowie die Redewendung »einen Türken bauen« bzw. »stellen«.

Mit ähnlichen Phänomenen der Verkleidung, Maskierung, des Spiels mit getürkten (Türken-)Bildern und der Aufdeckung von Differenzen im Theater, Kabarett und Film von deutsch-türkischen Migranten in Deutschland befasst sich das vorliegende Buch. Im Rahmen der ausgewählten Werke zeitgenössischer deutsch-türkischer Autoren, Kabarettisten und Regisseure wird der medialen Konstruktion des Karnevalesken und insbesondere seiner kulturellen Bedeutung im Hinblick auf die Migration nachgegangen.

Seit den neunziger Jahren haben sich die künstlerischen Produktionen von Migranten intensiviert, und zwar nicht nur in der Literatur, sondern auch im Film, Fernsehen, Kabarett und den Comedy-Shows. Im Unterschied zur ersten Generation kulturell tätiger Migranten setzen die heutigen deutsch-türkischen Künstler auf neue Stilmittel, Darstellungsmodi und Genres, etwa die Komödie für das Erzählen von Geschichten über Migration, die *Culture-Clash*-Satire, aber auch hybride Gattungen. An diesem breit gefächerten Spektrum künstlerischer Formen zeigt sich, dass es nicht mehr nur um die Frage geht, *ob* bzw. *dass* Migranten sich selber repräsentieren, sondern *wie* sie dies gegenwärtig tun.

Die Migration und die damit verbundene Alterität begünstigen das Spiel mit Differenzen: Rigorose Grenzziehungen und dichotome Einteilungen zwischen Selbst und Anderem, Eigenem und Fremdem, Männlichkeit und Weiblichkeit, aber auch zwischen Zentrum und Peripherie werden hinterfragt und dekonstruiert. An der Demarkationslinie werden Figuren aktiv, die durch Übertretung Grenzen prüfen, verrücken oder passieren und Möglichkeiten aufzeigen, wie Situationen jenseits normativer Ordnungen aussehen können. Es handelt sich dabei um tricksterähnliche Figuren, die als Quelle kultureller Veränderung betrachtet werden.

---

2 Vgl. Sick, Bastian: Fragen an den Zwiebelfisch. Wie baut man einen Türken?, in: Spiegel Online vom 17.8.2005.
Hier aus: www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,359657,00.html.

Trickster, so heißt eine der bekannten Figuren der Mythologie nordamerikanischer Indianer, hat viele dokumentierte Fähigkeiten:[3] Er ist eine Gestalt der Ambivalenz, die mit Finesse Normen und Gesetze missachtet. Trickster kann verschiedene Formen annehmen: Er tritt als göttliches, menschliches, tierähnliches Wesen, aber auch als Mann oder Frau in Erscheinung und ist vor allem in der Lage, kulturellen Wandel zu bewirken:

»Wherever the culture has drawn a line of demarcation, Trickster is there to probe the line and test the limits. Of course, laughter at his comfort is culturally didactic, but it is also compensatory, for he reminds us that the cultural boundaries are arbitrary, and he releases the desire, at least vicariously, to challenge those boundaries. He both exercises and exorcises the negation of the Cultural Other.«[4]

Trickster wird somit als Anstifter karnevalesker Aktionen betrachtet, etwa der scherzhaften, spielerischen Manipulation von Grenzen, die ihn vom Zentrum der Mehrheit ausschließen: »Tricksters are the instigators of carnivalesque activities, whether Lords of Misrule, jesters, clowns, devils […].«[5] Durch die Übertretung von Gesetzen und die Hinterfragung von Normen – sei es auf spielerische, ironisierende, tragische oder komische Weise – wird eine alternative Erfahrung dargeboten. Tricksters ›Aktivität‹ wird überall dort spannend, wo Angehörige des Zentrums und der Peripherie aufeinandertreffen und er zur Figur oder Möglichkeit einer *Tour de Force* kultureller Erneuerung wird.

Die mythische Figur personifiziert die Schlüsselbegriffe und die damit verbundenen Phänomene der Transgression, die in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf das Karnevaleske untersucht werden: Dynamik(en), Alteritätserfahrung und Transformation. Sie entspringen dem (nicht mehr zeitgemäßen) Absolutheitsanspruch eines Zentrums

3 Der Zyklus von Trickster wurde erstmals vom amerikanischen Kulturanthropologen Paul Radin dokumentiert. Vgl. Radin, Paul: The Trickster, New York: Schocken Books 1988.

4 Spinks, Cary W.: Semiosis. Marginal Signs and Trickster. A Dagger of the Mind, Basingstoke: Palgrave Macmillan 1991, S. 178.

5 Kern, Edith: The Absolute Comic, New York: Columbia Univ. Press 1980, S. 117.

in einer polyphonen Gegenwart. Es handelt sich dabei um eine sprachliche, religiöse und im Allgemeinen kulturelle Polyphonie, die vor allem die Migrationserfahrung hervorbringt. Reisen, Wanderschaft und die Ankunft an einem neuen Ort werden als Umbruchssituation markiert, für die die Dekonstruktion dichotomer Ordnungen erforderlich wird.

Nicht nur die Erfahrung von Fremdheit – Fremdheit meint im Kontext der Arbeit das außereuropäisch Fremde, das, was als ›verschieden‹ wahrgenommen wird – zwischen einem deutschen Zentrum und deutsch-türkischer Peripherie ist hier von Belang. Auch der Generationenwechsel der Migranten, wie z.B. im Fall der gegenwärtig in Deutschland lebenden Deutsch-Türken, führt eine Wende herbei. Die heutige zweite Generation befindet sich an der Schnittstelle zwischen zwei grundlegenden Erfahrungen: ihre Ausschließung vom Zentrum der Mehrheit sowie der Generationenwechsel, der mit neuen Fragen, Themen und Herausforderungen verbunden ist (z.B. das Recht auf Aufenthalt, Fragen der Bürgerschaft, (Selbst-)Repräsentation). Dies spiegelt sich in vielen deutsch-türkischen Werken wider, in denen vor allem mit dem Spiel von und mit Differenzen operiert wird.[6] Das Spiel kann zudem satirische, ironische, parodistische oder humoristische Töne annehmen und zeugt von einer Handlungsmacht bei der Begegnung zwischen Selbst und Anderem.

Mit dieser Methode bewegen sich Subjekte innerhalb von etablierten Machtstrukturen – wobei bereits die Annahme von einem einzigen Zentrum das Ergebnis eines hegemonialen Akts der Einordnung ist. In diesem Rahmen gewinnen die symbolischen und ästhetischen Phänomene – seien es die sprachlichen, filmischen oder kabarettistischen – als Antwort auf Machtstrukturen und politische Diskurse eine karnevaleske Funktion: Sie destabilisieren, dezentrieren und verlagern den Akzent auf dynamische Prozesse anstatt auf stagnierte Hierarchien. Durch das erwähnte Verrücken und/oder Passieren von Grenzen wird eine Alternative dargeboten, die oft anarchische oder ›verkehrte‹ Formen annimmt. Einige der ästhetischen Phänomene, die in den ausge-

6 Da bislang keine Bezeichnung für die multimediale künstlerische Produktion von Migranten vorliegt, finden sich im Folgenden die Bezeichnungen »deutsche-türkische Werke«, »Werke von Migranten« sowie »Migrantenwerke«, mit denen Literatur, Theater, Kabarett und Filme von Migranten gemeint sind.

wählten Werken vorkommen und aus der Erfahrung der Alterität entstehen, sind Mimikry, *Rewriting*, *Remapping*, *Writing* und *Performing Back*, die im Kontext der ausgewählten Werke eine spielerische Funktion aufweisen (mehr dazu in Kapitel 2).

Wenn die Karnevalisierung und die damit verbundenen Transgressionen z.B. im Theater, Kabarett oder Film untersucht werden, dann geht es um Fragen der Performativität von kultureller Bedeutung – und zwar auf mehrfacher Ebene. Der Begriff der Performativität, der auf John Langshaw Austins Sprechakttheorie in den sechziger Jahren zurückgeht, bezieht sich auf Sprechakte, die eine bestimmte Handlung hervorbringen, wie z.B. das Taufen, Heiraten oder Beichten. In den *Gender Studies* wurde durch Judith Butler die Performativität geschlechtlicher Identität(en) konstatiert: Butler spricht von »doing gender« und meint damit, dass Geschlecht nicht am anatomischen Körper festgelegt ist, sondern performativ und erst durch die Wiederholung bestimmter Praktiken entsteht.[7] Die Performativität wurde unlängst in den *Cultural Studies* neu entdeckt. Seitdem stößt der Begriff auf zunehmendes Interesse, so dass gegenwärtig von einem »Performative Turn« in den Kulturwissenschaften gesprochen wird.[8] Bachmann-Medick fasst die performative Wende folgendermaßen zusammen:

»Weder kulturelle Bedeutungszusammenhänge noch die Vorstellung von ›Kultur als Text‹ stehen hier im Vordergrund, sondern die praktische Dimension der Herstellung kultureller Bedeutungen und Erfahrungen. Aus Ereignissen, Praktiken, materiellen Verkörperungen und medialen Ausgestaltungen werden die Hervorbringungs- und Veränderungsmomente des Kulturellen erschlossen.«[9]

Die Relevanz des Karnevalesken für die vorliegende Arbeit zeigt sich etwa an der Verkleidung als Angehöriger einer anderen Ethnizität, wodurch neue kulturelle Bedeutung performativ erzeugt werden kann: Das Auflegen einer blonden Perücke bietet dem Maskierten den Zugang zu einer neuen Zugehörigkeit, lässt ihn praktisch zum Deutschen

7 Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

8 Vgl. Bachmann-Medick, Doris: Performative Turn, in: Dies. (Hg.): Cultural Turns, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 104-143.

9 Ebd., S. 104.

werden, z.B. um Vorteile zu erlangen. Hier geht es um Prozesse, die sich in Entstehung befinden: Feste Strukturen können im Rahmen der Karnevalisierung beispielsweise durch die ethnische oder geschlechtliche Verkleidung dekonstruiert werden. Durch die Ermöglichung alternativer Wege lösen sich festgefügte Ordnungen auf; es vollzieht sich ein kultureller Wandel, bei dem Kultur »als ein bedeutungsoffener, performativer und dadurch auch veränderungsorientierter Prozess [erscheint], der sich mit einem dezidierten Handlungs- und Inszenierungsvokabular erschließen lässt«.[10] Sowohl bei der geschlechtlichen als auch bei der ethnischen Verkleidung geht es um die Frage: Welche kulturelle Bedeutung haben diese Formen von Kostümierung?

In Zusammenhang mit dem Karnevalesken und der Migration umfasst das Performative außerdem eine mediale Ebene, wenn die Inszenierung von Ethnizität oder Geschlecht im Rahmen einer Theateraufführung, einer kabarettistischen oder filmischen Repräsentation stattfindet. Die Berücksichtigung der Vielfalt von audio-visuellen medialen Präsentationen schließt Fragen zu Körperlichkeit (Materialität des Körpers, Körpersprache), Stimme, Bewegung und im Allgemeinen der Performance ein, die elementar für die Untersuchung der Präsenz des Karnevalesken sind. Beispiele für die Performativität aus dem Textkorpus der vorliegenden Arbeit, anhand derer die Komplexität und Vielschichtigkeit des Performativen veranschaulicht werden können, sind: eine deutsch-türkische *Drag Queen*, die die Bühnenperformance als konstituierenden Teil ihrer geschlechtlichen Identität versteht, oder eine deutsch-türkische Putzfrau, die sich im Rahmen eines Theaterstücks als Opernsängerin verkleidet. Dabei wird der pragmatische Prozess bei der Erzeugung kultureller Bedeutung in den Fokus gestellt.

1.1 FRAGESTELLUNG UND METHODIK

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern das Karnevaleske in den ausgewählten deutsch-türkischen Werken für die Migrationsthematik relevant ist. In den Werken wird untersucht, wie sich groteske, satirische, ironische, parodistische und komische Elemente mit dem transnationalen bzw. transkulturellen Charakter der Werke von deutsch-türkischen Migranten in Deutschland in Verbin-

10 Vgl. ebd., S. 113.