

# Migrationsliteratur

## Eine neue deutsche Literatur?

DOSSIER



# Impressum

## Herausgeber

Heinrich-Böll-Stiftung  
Schumannstraße 8  
10117 Berlin  
[www.boell.de](http://www.boell.de)

Das Online-Dossier wurde veröffentlicht auf [www.migration-boell.de](http://www.migration-boell.de) im März 2009.

Direktlink: [http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_1990.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_1990.asp)

V.i.S.d.P. Olga Drossou, MID-Redaktion, Heinrich-Böll-Stiftung

Redaktion: Sibel Kara, freie Mitarbeiterin bei der Heinrich-Böll-Stiftung und bei Pro Diversity.

## Fotonachweis

Detail der Installation „A,A“ von Jim Sanborn an der M.D. Anderson Library der University of Houston.

Quelle: [www.flickr.com/photos/laanba/2000406794/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/laanba/2000406794/in/photostream/)



Das gesamte Dossier und die einzelnen Beiträge stehen unter einer [Creative Commons Lizenz](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/legalcode). Sie dürfen verbreitet, vervielfältigt oder öffentlich zugänglich gemacht werden unter folgenden Bedingungen:

- Namensnennung – Sie müssen den Namen des Autors/der Autorin und des Rechteinhabers (Heinrich-Böll-Stiftung) sowie die URL des Werks (Direktlink) nennen.
- Keine kommerzielle Nutzung - Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.
- Keine Bearbeitung - Dieses Werk darf nicht bearbeitet, abgewandelt oder in anderer Weise verändert werden.

Abweichungen von diesen Bedingungen bedürfen der Genehmigung des Rechteinhabers.

Lesen Sie den ausführlichen Lizenzvertrag unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/legalcode>

Dieses Projekt wurde mit Unterstützung der Europäischen Kommission finanziert.

Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung tragen allein die Verfasser; die Kommission haftet nicht für die weitere Verwendung der darin enthaltenen Angaben.



Education and Culture DG

**'Europe for Citizens' Programme**

# Inhalt

|                                                                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| IMPRESSUM                                                                                                                            | 2  |
| Vorwort                                                                                                                              | 4  |
| I. Interkultur, Third Space & Hybridität                                                                                             | 5  |
| IMMACOLATA AMODEO<br>Betroffenheit und Rhizom, Literatur und Literaturwissenschaft                                                   | 6  |
| INTERVIEW MIT FRANCO BIONDI<br>„Literatur ist Gedächtnis“                                                                            | 9  |
| KARIN E. YEŞİLADA<br>AutorInnen jenseits des Dazwischen - Trends der jungen türkisch-deutschen Literatur                             | 12 |
| INTERVIEW MIT ZAFER ŞENOCAK<br>„Die klassische Migration gibt es nicht mehr“                                                         | 19 |
| AGLAIA BLIOUMI<br>Transatlantische Begrifflichkeiten<br>Anmerkungen zum interkulturellen Diskurs in Deutschland und den USA          | 24 |
| II. EntFremdung, Integrität & SelbstBeschreibung                                                                                     | 30 |
| YASEMIN DAYIOĞLU-YÜCEL<br>Identität und Integrität in der türkisch-deutschen Migrationsliteratur                                     | 31 |
| DEIKE WILHELM<br>Die Literatur von Sinti und Roma im deutschsprachigen Raum                                                          | 36 |
| KIEN NGHI HA<br>Postkoloniales Signifying - Der „Kanake“ als anti-rassistische Allegorie?                                            | 40 |
| INTERVIEW MIT SERDAR SOMUNCU<br>„Es geht mir nicht um Provokation, ich will Denkgrenzen auflösen“                                    | 48 |
| III. SprachRäume, Körperbilder & Liebe                                                                                               | 58 |
| THOMAS NORTHOFF<br>Wort-Graffiti. Texturen migrantischer Jugendlicher im deutschsprachigen Raum                                      | 59 |
| CARMINE CHIELLINO<br>Interkulturelle Liebe als Wahrnehmungsprozess.<br>Zur Entwicklung der interkulturellen Literatur in Deutschland | 65 |
| CLAIRE HORST<br>Raum- und Körperbilder in der Migrationsliteratur                                                                    | 76 |
| INTERVIEW MIT YOKO TAWADA<br>„Fremd sein ist eine Kunst“                                                                             | 81 |
| STEFANIE KRON<br>Afrikanische Diaspora und Literatur Schwarzer Frauen in Deutschland                                                 | 86 |

## Vorwort

Die Literatur von MigrantInnen und AutorInnen mit Migrationshintergrund ist heute fester Bestandteil deutscher Kultur. Seit der ersten Einwanderergeneration der 1950er Jahre finden die sprachlichen Neuerkundungen der in der Bundesrepublik angekommenen MigrantInnen sowie ihr interkulturelles Leben gleichermaßen ihren ästhetischen und literarischen Ausdruck in deutscher Sprache.

Anfangs als Nischenphänomen in der Literaturlandschaft Deutschlands betrachtet und zunächst als „Gastarbeiterliteratur“ kategorisiert, haben sich die AutorInnen mittlerweile durch drei Generationen literarischen Schaffens ihren Weg in die deutsche Kulturproduktion gebahnt und in die deutsche Literatur eingeschrieben. Seither scheint sich die Öffentlichkeit vor die schwierige Aufgabe gestellt zu sehen, diese Literatur - der „Anderen“, der sogenannten „nicht-deutschen“ AutorInnen - in das bestehende weitestgehend monokulturelle Selbstverständnis einzugliedern und ist bei der Auseinandersetzung mit diesem Phänomen auf der Suche nach der passenden Kategorie und bei ihren Benennungsversuchen nicht minder einfallsreich.

So hat sich im Laufe der Zeit eine Vielzahl äußerst unterschiedlicher und widersprüchlicher Bezeichnungen entwickelt, die von den AutorInnen nicht ganz ohne Kritik aufgenommen wurden. Die versuchten Typologisierungen bieten eine große Bandbreite von Formulierungen wie „Ausländerliteratur“, „Gast-“, „Immigranten-“, „Emigrations-“, „Migranten-“ oder „Migrati-

onsliteratur“, „Minderheitenliteratur“, „interkulturelle“, „multikulturelle“, „deutsche Gastliteratur“, „Literatur ohne festen Wohnsitz“, „Literatur der Fremde“, „deutsche Literatur von außen“, „Literatur mit dem Motiv der Migration“ oder „nicht nur deutsche“, um nur einige Beispiele zu nennen. Was hier offenkundig fehlt, ist der Begriff „Deutsche Literatur“.

Dieses Dossier will dem Versuch nachgehen, den Raum „zwischen den Zeilen“ zu entdecken. Den Raum, in dem die AutorInnen ihren ganz eigenen Ausdruck und Selbstbestimmungsort suchen und die Differenz von Eigenem und Fremdem oder die scheinbare Unüberwindbarkeit kultureller Grenzen zum Ausgangspunkt ihrer individuell künstlerischen Arbeit und somit zur Dekonstruktion, Neugestaltung oder Überwindung dieser machen.

Im Zentrum stehen dabei die Fragen, welcher Wandel im Selbstverständnis der AutorInnen stattgefunden hat und welche Formen kultureller Präsentation sie wählen. Dabei ist zu betrachten, wie der Kulturbegriff in diesem Kontext diskutiert wird und wie sich die AutorInnen ihren Platz zwischen den Sprachen, den gesellschaftlichen Zuschreibungen und den verschiedenen Aspekten des Fremdseins erkämpfen und gestalten. Hierbei werden neue Formen von Hybridität, sprachlicher Symbiose und Mischkulturen zu entdecken sein, die darüber hinaus zu einem erweiterten Verständnis der deutschen Literatur und Kultur beitragen können.

Olga Drossou.  
MID-Redaktion  
Heinrich-Böll-Stiftung

Sibel Kara  
Dossier-Redakteurin

## I. Interkultur, Third Space & Hybridität

Lange Zeit wurde die Literatur migrantischer SchriftstellerInnen als „nicht-deutsche“ Literatur und daher als Nischenliteratur verortet. Über die drei Generationen literarischen Schaffens migrantischer AutorInnen in Deutschland haben sich viele verschiedene Ausdrucksformen interkultureller Identitätskonzepte entwickelt. Interkulturelle Literatur ist weit mehr als lediglich eine Literatur im „Dazwischen“ der Kulturen. So hat sich insbesondere die Postkoloniale Theorie mit diesem Phänomen auseinandergesetzt und neue Herangehensweisen und Begrifflichkeiten entwickelt, die auch zunehmend die deutsche Diskussion im Umfeld der Migrationsforschung bestimmen. Der von Homi Bhabha entwickelte Begriff des Hybriden und des Third Space, des Dritten Raumes, ist mittlerweile ein in der deutschen Literatur- und Kulturwissenschaft immer wichtiger gewordenes Konzept.

- **Immacolata Amodeo** beleuchtet den in Verbindung mit der Ersten Generation migrantischer AutorInnen entstandenen Begriff der „Betroffenheit“. Sie weist vor dem Hintergrund institutioneller Marginalisierungs- und Exotisierungstendenzen auf die zunehmende öffentliche Wahrnehmung von migrantischen AutorInnen hin und stellt Aspekte des Rhizoms als alternatives Modell für das Verständnis von Kultur vor.
- **Franco Biondi**, einer der bekanntesten Autoren der sogenannten Ersten Generation, der „Gastarbeiterliteratur“, hat sich besonders durch seine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff der „Betroffen-

heit“ im interkulturellen Diskurs bemerkbar gemacht. Im Interview schildert er die Anfänge der Migrationsliteratur im Deutschland der 60er und 70er Jahre sowie den Beginn seiner poetischen Auseinandersetzung mit dem Alltagsleben als italienischer Fabrikarbeiter.

- **Karin Yeşilada** zeigt neue Kultur- und Identitätswürfe in der deutsch-türkischen Literatur von AutorInnen der sogenannten Zweiten Generation auf und geht dabei der Frage nach, inwieweit die klassische Situation von MigrantInnen, „zwischen den Stühlen“ zu sein, für „Ausländer mit deutschem Pass“ noch aktuell ist und wie dies von den AutorInnen ästhetisch umgesetzt oder aufgebrochen wird.
- **Zafer Şenocak** hat insbesondere durch sein 1986 erschienenes Plädoyer den Begriff der „Brückenliteratur“ geprägt. Im Interview diskutiert er die Frage, inwieweit die „doppelte Identität“ und Zweisprachigkeit sein Schreiben prägen und welche Rolle Biografie und Hybridität für die Topographie und Geschichte in seinem Werk spielen.
- **Aglaia Blioumi** analysiert inter- und multikulturelle Konzepte hegemonialer Diskurse und beleuchtet im Hinblick auf die auch hier immer populärer werden den Begriffe wie „Hybridität“ und „Third Space“ die Einflüsse der amerikanischen Kulturforschung auf die deutsche Diskussion sowie die Parallelen zur „Postkolonialen Literatur“ der Commonwealth-Länder und „Minority-Literatur“ in den USA.

## Betroffenheit und Rhizom, Literatur und Literaturwissenschaft

Die Herbsttagung 2008 der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* in Darmstadt stand unter dem Motto „Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland“. Die Akademie habe, wie es in der Pressemeldung hieß, „Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus anderen Sprachen und Kulturen“ eingeladen, die „in den letzten Jahrzehnten Einzug [...] in die deutschsprachige Literatur“ gehalten haben:

„Einige von ihnen haben das Deutsche als zweite oder dritte Sprache erlernt und sind zu Schriftstellern deutscher Sprache geworden, andere wiederum schreiben zweisprachig oder sie fanden zunächst in der Sprache des neuen Landes das Medium ihres literarischen Ausdrucks, bis sie Jahre später wieder begonnen haben, in ihrer Muttersprache zu schreiben.“

Die eingeladenen „namhaften Autorinnen und Autoren“ sollten vor den Mitgliedern der Akademie „ihre produktiven Erfahrungen mit der deutschen Sprache“ darstellen. Dass die *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* Gastgeber von AutorInnen wie José F.A. Oliver, Yoko Tawada und Zafer Şenocak wurde, ist der vorläufige Endpunkt einer Entwicklung der zunehmenden Beachtung der Literatur eingewanderter AutorInnen in der Bundesrepublik Deutschland während der letzten Jahrzehnte.

### Literatur der Betroffenheit und die Betroffenheit der Literaturwissenschaft

Das war bekanntlich nicht immer so. Die Literaturwissenschaft hat sich lange nur zögerlich und unter bestimmten Prämissen mit dieser Literatur auseinandergesetzt. Die Rede über die Literatur eingewanderter AutorInnen in der Bundesrepublik war lange durch den Begriff der Betroffenheit geprägt. Die Einführung der literaturwissenschaftlichen Kategorie Betroffenheit hatte eine bestimmte Funktion und eine gesellschaftliche Relevanz in der Bundesrepublik der siebziger und frühen achtziger Jahre. Man ging davon aus, dass Literaturen der Betroffenheit aus einem autobiographischen Impuls heraus entstanden und dass sie, ob sie nun von Frauen, von Gefangenen, von Homosexuellen oder von Jugendlichen geschrieben waren, auf die Darstellung der persönlichen Lebenssituation zielten. Während die-

ses Zeitraums wurde daher den Texten eingewanderter AutorInnen in der Bundesrepublik neben den Texten von Frauen, Homosexuellen, Gefangenen und anderen vermeintlichen Randgruppen der Einzug in die Institution Literatur gewährt. Dieser Einzug brachte allerdings unweigerlich die Einordnung in eine Sondersparte mit sich.

Auch einige Autoren, und zwar zunächst Franco Biondi und Rafik Schami, haben den Begriff Betroffenheit in ihrem 1981 veröffentlichten, vierhändig verfaßten Aufsatz „Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur“ aufgenommen. Sie verstanden unter Betroffenheit die unmittelbare Solidarität der eigenen Minderheit gegenüber. Diese Definition von Betroffenheit implizierte nicht automatisch den Verzicht auf ästhetische Qualität. Im Gegensatz zum ästhetischen Anspruch, den die Autoren selbst propagierten, näherte sich die literarische Öffentlichkeit den Texten mit einem Desinteresse an der ästhetischen Beschaffenheit oder mit einer fast grenzenlosen Großzügigkeit im ästhetischen Urteil.

Das Kriterium, das aus der Sicht der literarischen Öffentlichkeit Literaturen der Betroffenheit von anderen Texten unterscheiden konnte, war ausschließlich und qua definitionem die Betroffenheit. Demzufolge konnten und durften Betroffenheitstexte nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt werden. Die literarische Öffentlichkeit war also beim Umgang mit Literaturen der Betroffenheit wegen der eigenen Objektdefinition dazu gezwungen, bestimmte Herangehensweisen zu benutzen und auf andere zu verzichten.

### Positionen gegenüber einem schwer zu verortenden Phänomen

Der Begriff Literatur der Betroffenheit dient seit geraumer Zeit nur noch der literaturgeschichtlichen Orientierung innerhalb der neueren deutschen Literatur. Mit Hilfe zahlreicher weiterer Bezeichnungen - wie z.B. „Gastarbeiter“- , „Ausländer“- , „Gastliteratur“, „nicht nur deutsche“ Literatur, „deutsche Gastliteratur“, „Literatur der Fremde“ oder „deutsche Literatur von außen“ -, von denen viele nicht mehr in Gebrauch sind, konnte das literarische Phänomen, von dem hier die Rede ist, an einen kulturellen - und ästhetischen - Ort verlagert wer-

den, der sich außerhalb, jenseits oder neben dem Ort befindet, der für die sogenannten ‚Nationalliteraturen‘ vorgesehen ist, an einen ‚anderen‘ Ort also.

Es konnte aber auch als etwas Marginales, Minderes oder Exotisches, als etwas ‚Anderes‘ also, in die deutsche ‚Nationalliteratur‘ eingeschlossen werden. Wesentliche Elemente (Exotisierung, Stereotypisierung, Homogenisierung usw.) des kritischen Diskurses zur Literatur eingewanderter AutorInnen in der Bundesrepublik lassen sich in einen analogen Bezugsrahmen zu Tendenzen der internationalen (Post-)Kolonialliteratur setzen. Der wesentliche Unterschied zu den Ländern mit kolonialen und postkolonialen Traditionen scheint mir jedoch zu sein, dass die ‚deutsche Literatur‘ meist - wie auch der ‚deutsche Staatsbürger‘ - durch das *ius sanguinis*, also das Abstammungsprinzip, ihrer Produzenten definiert wurde.

### Von der Peripherie ins Zentrum

Spätestens seitdem der renommierte Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Preis 1991 an Emine Sevgi Özdamar ging - und acht Jahre später an die Ungarin Terézia Mora -, lässt sich beobachten, dass die in den deutschen Sprachraum eingewanderten AutorInnen nach und nach aus marginalen Nischen heraustreten. Stücke von Feridun Zaimoğlu, des Autors türkischer Herkunft, der die „Kanak Sprak“ als Literatursprache eingeführt hat, werden an prominenten europäischen Theaterorten gespielt: 2003 zur Wiedereröffnung der Münchner Kammerspiele (*Othello*; Text: Feridun Zaimoğlu in Kooperation mit Günther Senkel; 29. März 2003), 2007 bei den Salzburger Festspielen (das Marathonprojekt *Molière. Eine Passion*; Text: Feridun Zaimoğlu in Kooperation mit Günther Senkel), während der Spielzeit 2007/2008 am Wiener Burgtheater (*Schwarze Jungfrauen*; Text: Feridun Zaimoğlu in Kooperation mit Günther Senkel).

Zaimoğlus Bücher wurden inzwischen in neun Sprachen übersetzt. Im Jahre 2005 erhielt er das Stipendium der Villa Massimo in Rom, eine Auszeichnung die zuvor u.a. Uwe Johnson und Peter Rühmkorf erhalten hatten. Neben dem Adelbert von Chamisso-Preis 2005, der speziell für AutorInnen nicht-deutscher Herkunft, die auf Deutsch schreiben, vorgesehen ist, hat er den Grimmelshausen-Preis und viele andere bedeutende Auszeichnungen erhalten. Immer öfter werden diesen AutorInnen und ihren Werken statt der peripheren Orte innerhalb des literarischen Feldes, die ihnen in den achtziger Jahren noch zugeordnet wurden, zentrale,

kanonische oder kanonstiftende, ja bisweilen sogar prominente Positionen zugeordnet.

### Rhizom und Literatur

Vor dem Hintergrund einer solchen Öffnung der literarischen Institutionen und des Kanons ergibt sich die Notwendigkeit einer methodischen Erneuerung bzw. Ergänzung der literaturwissenschaftlichen Herangehensweise. Neben den ad hoc entstandenen Bezeichnungen wie „deutsche Gastliteratur“, die man als spezifisch deutsch ansehen kann, haben ungefähr seit Beginn der neunziger Jahre auch Konzepte Anwendung gefunden, die außerhalb Deutschlands entwickelt wurden. Dazu gehören einige Konzepte aus der US-amerikanischen Postkolonialismus-Debatte: Homi Bhabhas „Hybridität“ und „third space“, Gayatri Spivaks genderbezogenes Subalternitäts-Konzept, aber auch Konzepte, die eher dem Poststrukturalismus verpflichtet sind, wie etwa das von Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelte Konzept der „littérature mineure“, einer „kleinen Literatur“.

In der Anwendung wurden diese Konzepte oft griffiger gemacht, als sie ursprünglich gedacht waren. Insgesamt lässt sich über die Anwendung dieser neueren Konzepte sagen, dass das nationale Paradigma zwar durch andere Paradigmen ersetzt wurde, aber immer noch auf methodische Ansätze rekurriert wird, die in Anlehnung an die nationalen Kategorien entstanden sind. So wurde neben den Nationalliteraturen beispielsweise eine Sondersparte der hybriden Literaturen aufgemacht, was aber nach sich zieht, dass die dort einsortierte Literatur auf diese Eigenschaft festgelegt und gewissermaßen ausgegrenzt wird. Mit dem Festhalten an einer solchen Logik von Peripherie vs. Zentrum wird die Literaturwissenschaft jedoch nicht nur der ästhetischen Differenziertheit von Literatur kaum gerecht, sondern sie versäumt auch die Gelegenheit, sich neue Dimensionen zu erschließen.

Eine interessante Alternative in diesem Kontext bietet das Rhizommodell, welches ebenfalls auf Gilles Deleuze und Félix Guattari zurückzuführen ist. Dieses Rhizommodell setzt verschiedenartige und veränderliche Verflechtungen und Vernetzungen - und zwar unabhängig von Hierarchieverhältnissen - als Aggregations-elemente voraus. Es lässt sich auf den Kulturbegriff übertragen und für die Beschreibung des ästhetischen Erscheinungsbildes dieser Literatur fruchtbar machen. Das heißt, gerade die Mängel der Nationalphilologien - nämlich Unzulänglichkeit bei der Beschreibung dynami-

scher und heterogener Verhältnisse - sind Grundprinzipien des Rhizoms. Es ist „ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches [...] System“ und „einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert“ (Gilles Deleuze / Félix Guattari).

## **Literatur**

Zu weiterführenden Aspekten des rhizomatischen Erscheinungsbildes der Literatur eingewanderter AutorInnen und zahlreichen weiteren Perspektiven gibt es von Immacolata Amodeo:

Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland, Opladen 1996; (hg. mit C. Ortner-Buchberger).

Italien in Afrika - Afrika in Italien. Italo-afrikanische Literaturbeziehungen, Trier 2004.

Das Opernhafte. Eine Studie zum „gusto melodrammatico“ in Italien und Europa, Bielefeld 2007.

**Immacolata Amodeo** ist seit 2004 Professorin für Literatur an der Jacobs University Bremen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind deutsch- und italienischsprachige Literatur, Migrationsliteraturen sowie Medien- und Kulturtheorie.



## Interview mit Franco Biondi „Literatur ist Gedächtnis“

**Franco Biondi** ist in Italien aufgewachsen und kam 1965 mit der ersten Einwanderergeneration nach Deutschland. Er ist einer der bekanntesten Vertreter der sog. „Gastarbeiterliteratur“ und erhielt 1987 den renommierten Chamisso-Preis.

*In welcher Sprache haben Sie angefangen zu schreiben?*

**Biondi:** Ich habe - bis vor ein paar Jahren - immer geglaubt, ich hätte auf Italienisch angefangen zu schreiben. Bis ich dann schließlich bei der Durchsicht meiner Unterlagen festgestellt habe, dass ich Tagebucheinträgen aus den Jahren 1973/1974 habe, die allesamt auf Deutsch sind. Das heißt, ich habe auf Deutsch angefangen zu schreiben, aber im Prinzip lief das Schreiben auf Italienisch nebenher, weil ich damals viele Gedichte und Erzählungen auf Italienisch geschrieben habe. Aber auch auf Deutsch, für den Werkkreis Literatur der Arbeitswelt. Daher habe ich am Anfang eher Deutsch und dann auch Italienisch geschrieben. Die Veränderung, dass ich dann fast ausschließlich auf Deutsch geschrieben habe, kam Ende der 70er Jahre. Danach kamen nur gelegentlich Texte auf Italienisch.

*Können Sie sich daran erinnern, was überhaupt dazu führte, dass Sie anfangen, auf Deutsch zu schreiben. Hatte das etwas mit Ihrer Lebenssituation zu tun?*

**Biondi:** Ja. Das ist hauptsächlich in Verbindung mit meiner Lebenssituation zu sehen. Es gab mehrere Gründe, die mich dazu veranlasst haben. Zum einen war es so, dass ich damals Fabrikarbeiter war, und als Fabrikarbeiter habe ich auch viel Stress gehabt und eine Reihe von Situationen, wo ich das Gefühl hatte, es liegt alles in mir und es muss ausgesprochen, verschriftlicht werden. Aufgrund meiner Lebenssituation fiel es mir leichter, das, was ich erlebt hatte, auf Deutsch zu beschreiben als auf Italienisch. Das war der eine Grund. Der andere war: Ich hatte 1971 angefangen, die Mittlere Reife in der Abendschule zu machen, und das lief alles auf Deutsch. Dort hatte ich auch meine Liebe zur Literatur entdeckt. Ich wollte ausprobieren, wie ich eigentlich bin, wenn ich etwas auf Deutsch schreibe. Die AutorInnen italienischer Herkunft kannte ich damals nicht. Das kam alles später.

*Sie waren damals im Werkkreis Literatur der Arbeitswelt aktiv?*

**Biondi:** Das kam danach. Ich bin darauf gestoßen aufgrund meiner Entdeckung, dass ich eine Neigung habe, Texte zu verfassen. Dann habe ich den Kontakt zum Werkkreis Literatur der Arbeitswelt gesucht. Aber erst habe ich angefangen zu schreiben. Und bald habe ich auch Kontakt gesucht zu den italienischen Schreibenden. Damals gab es Antonio Pesciaoli, ALFA<sup>1</sup> usw. Das habe ich im „Corriere d'Italia“ entdeckt und so ist dann der Kontakt entstanden.

*Sie waren in den 70er Jahren ziemlich lange beim Werkkreis Literatur der Arbeitswelt. Was hat Sie dazu veranlasst, Ihre Aktivität dort zu beenden?*

**Biondi:** Ich war im Werkkreis Literatur der Arbeitswelt ziemlich schnell frustriert über die Vorstellung, was Literatur sein sollte. Sie haben dort eher nach operativen Texten gesucht und nicht so sehr auf Ästhetik geachtet. Sie haben auch verschrobene Vorstellungen von Emigranten gehabt. Sie haben sich den kämpfenden Emigranten vorgestellt und die Arbeiterklasse.

*War das dann im Anschluss, dass Sie PoLiKunst, den Polynationalen Literatur- und Kunstverein, mitgegründet haben?*

**Biondi:** Ja, das war aufgrund einer Erfahrung von Grenze beim Werkkreis Literatur der Arbeitswelt, dass ich mir gesagt habe, es muss doch auch KollegInnen geben, die eine andere Sprachherkunft haben, die eine andere Nationalität haben. Mich hat auch die Grenze der italienischen Gemeinde gestört, diese Nostalgie, das Heimweh und diese Verherrlichung von Italien. Ich habe das als Ghetto empfunden. Sowohl den Werkkreis Literatur der Arbeitswelt als auch die italienische Gemeinde. Und deswegen bin ich auf die Suche gegangen und habe dann 1979 Suleman Taufiq auf der Buchmesse getroffen und kennengelernt.

---

<sup>1</sup> ALFA: Abkürzung für Associazione Letteraria Facoltà Artistiche, eine von italienischen Arbeitsimmigranten gegründete Literaturgruppe. Franco Biondi war in den siebziger Jahren einer der kritischen Wortführer dieser Gruppe.

Zufällig?

**Biondi:** Ja, er stand vor einem Stand. Und ich habe gesehen, da war ein Buch mit drei Autoren: ein Rheinländer, ein Spanier und ein Araber, die gemeinsam in einem Buch erschienen sind. Ich habe das in die Hand genommen, und Suleman Taufiq war einer der Autoren, und so sind wir ins Gespräch gekommen. Darauf hin haben wir uns verständigt, in Kontakt zu bleiben und zu sehen, ob wir etwas zusammen in die Wege leiten könnten. Dadurch ist praktisch sowohl PoLiKunst als auch die Reihe „Südwind gastarbeiterdeutsch“ entstanden. Suleman Taufiq hat dann Rafik Schami in die Reihe mitgebracht und ich Jusuf Naoum. Aber wir beide, Suleman und ich, haben die Idee von einer Buchreihe und von einem Verein gehabt, und die haben wir dann auch zustande gebracht mit der Vorstellung, dass wir als Autoren und Künstler fremder Sprachherkunft ein Forum brauchten, um unsere Kunst und Literatur öffentlich zu machen, um Gesprächspartner in der Mehrheitsgesellschaft zu finden.

*Damals haben Sie auch den Begriff „Gastarbeiterliteratur“ eingeführt. Wie war das von Ihnen gemeint?*

**Biondi:** Damals waren wir sehr mit Affekten geladen. Ich auch. Und uns hat wütend gemacht, wie wir stigmatisiert wurden, wie wir immer wieder in eine besondere Ecke gesteckt wurden. Wir waren so gutgläubig und leichtsinnig und haben gedacht, wir könnten in der Lage sein, diese Begriffe „Gastarbeiter“, „Gastarbeiterliteratur“ ins Gegenteil zu wenden, als Möglichkeit, die Gesellschaft anzugreifen und zu zeigen ‚Wir sind da‘. So blauäugig wie wir waren, haben wir nicht gemerkt, dass wir ein neues Ghetto geschaffen haben. Erst im Nachhinein hat sich das gezeigt. Heute würde ich ihn nicht mehr benutzen.

*Literatur der Betroffenheit gehörte auch in diesen Kontext? War das so ähnlich gemeint? Hatte das auch etwas mit emotionaler Betroffenheit zu tun?*

**Biondi:** Das hatte auch mit emotionaler Betroffenheit zu tun und mit dem Glauben, dass es zwischen diesem emotionalen Teil und der Ästhetik eine Kongruenz, eine Integration geben kann. Denn die Diskussion, die ästhetische Diskussion, die wir damals geführt haben, war schon so, dass wir an die Ästhetik geglaubt haben. Auch wenn wir Texte von KollegInnen mitveröffentlicht haben, bei denen es sich eher um Zeugnisse handelte, ging es darum, dass wir wussten, das ist eigentlich keine richtige Literatur, sondern das sind eher Zeugnisse,

es sind Betroffenheitstexte, aber wir nehmen sie trotzdem auch auf, um das breite Spektrum zu zeigen.

*Und das ‘Gastarbeiterdeutsch’, diese besondere Sprache, die Sie auch benutzt haben, z.B. in der Gedichtsammlung „nicht nur gastarbeiterdeutsch“, das hatte auch eine ästhetische Funktion. Also ist das eine Kunstsprache, die Sie benutzt haben?*

**Biondi:** Ja, das ist eher eine Kunstsprache, die auch angelehnt war an meine Alltagserfahrungen.

*Sie haben viele Texte geschrieben, die in Italien spielen. Z.B. Ihr letzter Roman, Karussellkinder, spielt in Italien, wie viele Ihrer anderen Erzählungen. Wie ist das für Sie, wenn Sie auf Deutsch über etwas schreiben, was in Italien spielt, wenn Sie eine Geschichte schreiben, in der die Figuren eigentlich italienisch sprechen?*

**Biondi:** Das ist eine wunderschöne Frage. Ich glaube, die deutsche Sprache dient auch dazu, das, was man in der italienischen Sprache erlebt hat, in eine gewisse Distanz zu bringen. Und dadurch bekommt die deutsche Sprache eine Dimension, die es ermöglicht, diese Kindheit oder diese Erfahrungen aus Italien neu zu betrachten, zu erforschen. Aber das hat auch die Konsequenz, dass eine Reihe von Sprachwendungen im Italienischen nicht so gut passt.

*Sie haben einen Essay veröffentlicht mit dem Titel Die Fremde wohnt in der Sprache. Wären Sie mit diesem Satz noch einverstanden?*

**Biondi:** Ja, ja. Ich bin sehr sicher sogar, noch sicherer als früher. Ich würde aber heute diesen Aspekt stärker ausdifferenzieren. Ich würde sagen, ja, die Fremde wohnt in der Sprache, aber in der Sprache wohnt auch etwas Vertrautes. Dadurch, dass dieses Vertraute fremd geworden ist, wohnt die Fremde in der Sprache. Und die Fremde in der Sprache artikuliert sich so, dass ich davon ausgehe, dass auch Einheimische sich die Sprache erschließen müssen. Sie können niemals behaupten, sie beherrschen die Sprache, sondern sie werden eher von der Sprache beherrscht. Und sie müssen sich immer abmühen, eine bestimmte Entsprechung zwischen sich selbst und der Sprache zu finden. Es ist immer eine Annäherung. Denn was uns als Menschen bewegt, dafür gibt es oft keine adäquaten Bezeichnungen, immer nur Annäherungen. Z.B. wenn wir von „Kribbeln im Bauch“ reden, was sagen wir da?

*In einigen Romanen haben Sie viele neue Wörter erfunden, etwa in Die deutschen Küchen oder in Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft. Aber in Karussellkinder weniger, finde ich. Hatte das bestimmte Gründe? Interessiert Sie der Einsatz von neuen Wörtern nicht mehr?*

**Biondi:** Doch, doch. Die Wortschöpfungen haben immer auch dazu gedient, selbst vorzukommen in der Sprache, die mir nicht angehört hat, bzw. selbst vorzukommen in der Sprache, in der ich nicht ohne weiteres zu Hause war. Ich hatte das Gefühl, eine Reihe von Erfahrungen kommt in dieser Sprache nicht vor. Bei dem Roman *Karussellkinder* ist es so, dass eine Reihe von Erfahrungen dort eher universeller Art sind, die auch in einer einfacheren Sprache artikuliert werden können: Erfahrungen als Kind in einem italienischen Milieu.

Im Roman *In deutschen Küchen* geht es um die Erfahrungen eines Italieners, der sich in die deutsche Sprache hinein begibt, und in dem Roman *Die Unversöhnlichen* geht es um den Versuch des Protagonisten, in seine ihm fremd gewordene Kindheit, sein fremd gewordenes Leben hinein zu kommen. Wenn man den Roman genau liest, dann fängt er so an, dass Dario Binachi sich selbst gegenüber fremd fühlt. Damals habe ich das nicht gewusst. Heute kenne ich sogar die Begrifflichkeiten. Er hat Dissoziationen gehabt. strukturelle Dissoziationen. Wenn er sagt „Meine Hände machen das, und mein Körper tut jenes“. Er ist in seinem Bewusstsein getrennt von seinem Körper. Aber damals wußte ich das nicht so. Dario Binachi zeigt, dass er sich selbst fremd geworden ist. Und dadurch braucht er auch eine besondere Sprache, um dem beizukommen, was er darstellen will. Heute würde ich *Die Unversöhnlichen* neu schreiben, anders schreiben.

*Was würden Sie heute anders machen an dem Roman?*

**Biondi:** Ich würde ihn lesbarer machen. Weniger metaphernreich. Ich würde die gleiche Geschichte neu erzählen.

*Wie haben Ihre Verleger und Lektoren reagiert auf Ihre sprachlichen Neuschöpfungen?*

**Biondi:** Die eine Erfahrung war, dass bei dem Roman *In deutschen Küchen* der Verlag, der den Roman verlegen wollte, Heliopolis, viele Stellen verändert hat. Und bei dem zweiten Verlag, Brandes & Apsel, gab es ganz heftige Auseinandersetzungen um Begriffe, weil der Verleger immer wieder diese Auffassung vertreten hat: „Das sagt man nicht auf Deutsch, der deutsche Leser usw.“ Und ich sagte ihm: „Ja, natürlich der deutsche Leser liest es anders. Aber das ist das, was ich artikulieren will. Man kann sich das erschließen.“

*Von Ihren Texten spielen viele in früheren Zeiten, also beispielsweise Karussellkinder in den fünfziger Jahren, In deutschen Küchen ungefähr in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Ist das für Sie ein wichtiges Thema, mit Hilfe der Literatur auch eine Gedächtnisarbeit zu machen?*

**Biondi:** Es ist unabdingbar. Literatur ist Gedächtnis.

*Und woran arbeiten Sie gerade?*

**Biondi:** Ich arbeite an einem größeren Werk mit dem Titel *Eine Sekunde Nostalgie*.

*In welcher Sprache?*

**Biondi:** Deutsch. Deutsch ist nach wie vor meine Literatursprache und dabei werde ich auch bleiben.

Das Interview führte **Immacolata Amodeo**.

**Karin E. Yeşilada**

## **AutorInnen jenseits des Dazwischen - Trends der jungen türkisch-deutschen Literatur**

### **Transatlantische Verbindungen**

Die Amtseinführung des neuen Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika am 20. Januar 2009 wurde zu einem Symbol für Hoffnung und Erneuerung. Barack Hussein Obama, Sohn einer weißen Amerikanerin und eines Kenianers, ist der erste afroamerikanische Präsident der USA. Seine Person steht für den Erfolg von Minderheiten in einer multikulturellen Gesellschaft. Auch hierzulande gilt Obama als Vorbild für eine neue Einwanderergeneration, und manche wagen den Vergleich zu profilierten Politikern aus den Reihen der MigrantInnen, zu jemandem wie Cem Özdemir etwa, einem Deutschen türkischer Herkunft, einem Einwanderer der zweiten Generation.

„Wann kommt der deutsche Obama?“ heißt es nun allenthalben. Doch noch vor anderthalb Jahrzehnten war das völlig undenkbar (nur wenige Türken besaßen den deutschen Pass und damit aktives und passives Wahlrecht), weswegen der „Putsch in Bonn“ mit einem türkischen Kanzler der Bundesrepublik ein Szenario des türkisch-deutschen Kabarets blieb. Mittlerweile aber sind die Kinder der eingewanderten Gastarbeiter, die Deutsch-Türken zweiter Generation, in die Mitte der deutschen Gesellschaft aufgerückt. Fatih Akin holt für Deutschland Filmpreise und (beinahe) Oscar-Nominierungen, Feridun Zaimoğlu steht auf der Shortlist zum Deutschen Buchpreis, Zafer Şenocak tourt als deutscher Autor durch deutsch-amerikanische Think Tanks und Cem Özdemir wird nicht allein wegen seiner Bartkoteletten á la Elvis Presley als möglicher zukünftiger Anwärter auf das Kanzleramt gehandelt.

Die türkische Migration steht in Deutschland damit einmal mehr im Fokus des öffentlichen Interesses. Grund genug sich der Literatur zuzuwenden: Gibt es hier womöglich auch neue und vielversprechende Trends und Tendenzen? Oder stecken die jungen SchriftstellerInnen immer noch dort fest, wohin sie traditionell verortet werden, nämlich „zwischen Tradition und Moderne“?

### **Dazwischen oder nicht? Und wohin sonst?**

Dass diese Literaturströmung einer besonderen kulturellen Zuschreibung unterliegt, hatte ich an ähnlicher

Stelle bereits diskutiert.<sup>1</sup> Die Versuchung, türkisch-deutsche AutorInnen innerhalb einer bipolaren Konstruktion aus zwei disparaten, kulturellen Blöcken weder hierhin noch dorthin, sondern genau „dazwischen“ anzusiedeln, scheint besonders groß. Die Formulierung vom „Dazwischen“ ist zu einem Topos der Medien geworden - am beliebtesten in der Formulierung „zwischen Tradition und Moderne“, häufig auch in der Variante „Kopftuch“ statt „Tradition“, meist jedoch in Kongruenz zu Samuel Huntingtons Konzeption von der Dominanz westlicher Kultur über den Osten/Orient.

Dieses Konzept blieb bis zuletzt sehr umstritten - gerade erst hat der neue Präsident der Vereinigten Staaten mit solchen „falschen Überzeugungen“ aufgeräumt -, und auch in der Literaturwissenschaft werden solche Denkmuster im Zuge postkolonialer Debatten hinterfragt.<sup>2</sup> Dass die Literatur türkisch-deutscher AutorInnen aufgrund dieser ästhetischen Disposition und der Vielfalt neuer Themen eine differenzierende Lesart jenseits monolithischer Kulturparameter erforderlich macht, hat Leslie A. Adelson in einem theoretischen „Manifest gegen das Dazwischen“ postuliert.<sup>3</sup> Wie aber reagieren die Literaten selbst auf solche Zuschreibungen?

„Dazwischen bin ich nicht“, bekundet Zafer Şenocak in einem seiner Gedichtessays: Dort verortet sich das lyrisch Ich außerhalb der bekannten Lager und Häuser in ein poetisches chiffriertes Gebiet, das sich „Jenseits

<sup>1</sup> Siehe meinen Beitrag: [Deutsch? Türkisch? Deutsch-türkisch? Wie türkisch ist die deutsch-türkische Literatur?](#) für die Themenwebsite Migration - Integration - Diversity der Heinrich Böll-Stiftung.

<sup>2</sup> Zuletzt etwa Tom Cheesmann: *Novels of Turkish Settlement. Cosmopolite Fictions*. Rochester, NY (Camden House) 2007; Leslie A. Adelson: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Towards A New Critical Grammar of Migration*. New York (Palgrave Macmillan) 2005; Yasemin Dayioğlu-Yücel: Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit. Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community vaybee! Göttingen (Universitätsdrucke) 2005.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Leslie A. Adelson: *Against Between: A Manifesto*. In: Dadi, Ifthikhar / Hassan, Salah (Hrsg.): *Unpacking Europe. Towards a Critical Reading*. Rotterdam 2001, S. 244-255. Deutsche gekürzte Fassung in: Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik*, Heft IX/06 (Literatur und Migration), S. 36-47.

der Landessprache“ nennt (so der Titel des gleichnamigen Gedichtessays aus dem Band „Zungenentfernung“). Şenocaks Essaybände, in denen es nicht nur, aber auch um Literatur geht, tragen die nicht festzulegende, verstörende Topographie stets als Programm im Titel.<sup>4</sup> „Atlas des tropischen Deutschland“ (1992) etwa bezeichnet (in Anspielung auf Elias Canetti) das unter dem Einfluss interkultureller Berührung sich verändernde Land. Die Essays sind eine Zuwortmeldung des türkisch-deutschen Autors im seinerzeit frisch wiedervereinigten neuen Deutschland, wo die Debatte darum, was und wer deutsch sei (bzw. wer nicht), gerade neu entflammte.

„Zungenentfernung“ (2001), der dritte Essayband, versteht sich als „Bericht aus der Quarantänestation“, wobei offen bleibt, welche Sprache/Zunge<sup>5</sup> hier entfernt werden muss, um den „Erkrankten“ aus der interkulturellen Quarantänestation zu entlassen. In seinen literarischen Essays entwickelt Şenocak eine „negative Hermeneutik“ und stellt sich skeptisch gegen die Gewissheiten öffentlicher Zuschreibung.

Und auch mit den jüngsten Essays bezieht Şenocak Stellung gegen die eng am Koran-Wort ausgerichtete islamische Orthodoxie: Vornehmlich um das Thema Islam und Literatur kreisend, begeben sie sich qua Titel in „Das Land hinter den Buchstaben“. Mit der topographischen Subversion verbindet sich das ästhetische Programm des Third Space, des Dritten Raumes nach Homi K. Bhabha, der eine intensive Auseinandersetzung mit der poetischen Wirkungskraft von Sprache erforderlich macht.

### Poetische Wandlungen und Irreführung als ästhetisches Programm

Dabei haben sich Dichter gerade der zweiten türkischen Einwanderergeneration, zu denen auch der 1961 geborene Şenocak zählt, in ihren frühen Texten durchaus mit ihrer Situation „zwischen den Stühlen“ einer deutschen Einwanderungs- und einer türkischen Heimatkul-

tur auseinandergesetzt. Nevfel Cumart etwa, 1964 als Kind türkischer Gastarbeiter in Lingenfeld geboren, schrieb in den 1980er Jahren Gedichte, in denen die „Bürde zweier Welten“ zur Bürde des literarischen Schreibens, des eigenen Standorts wird, wie etwa im Gedicht „zweite generation“ von 1986:<sup>6</sup>

zweite generation

*auf unseren  
schultern  
die bürde  
zweier welten*

*unser geist  
ein schmelztiegel  
im flammenmeer  
tausendjähriger kulturen*

*sind wir  
freunde der sonne  
und der nacht*

Das Bekenntnis zur zweifachen Identität umspannt dabei einerseits zwar (nur) zwei Welten, andererseits implizieren die „tausendjährigen Kulturen“ jedoch eine Diversität jenseits bipolarer Dimensionen: Der „Schmelztiegel“ steht für die hybride Vermischung kultureller Verschiedenartigkeit. Das zeigt sich nicht zuletzt auf der strukturellen Ebene des Gedichts, das an Nâzım Hikmets berühmten Treppenversen geschult ist (zu denen Hikmet selbst wiederum aus seiner Berührung mit dem russischen Dichter Majakowski inspiriert worden ist).

Knapp ein Jahrzehnt später führt Cumart seine LeserInnen spielerisch in die Irre: Sein 1995 entstandenes Gedicht heißt dem Titel nach zwar „Dazwischen“, doch es eröffnet nicht die gewohnten zwei, sondern gleich eine Vielzahl kultureller bzw. nationaler Bezüge: „meine frau griechin / mein trauzeuge amerikaner / meine mutter türkin / mein freund jemenit / meine patentochter deutsche / mein nachbar algerier / mein professor österreichischer / mein arzt iraker“ (Vers 1-8). Die eigene Verortung, „und / irgendwo / dazwischen / ich“ (V. 9-12), unterläuft die dichotomische Struktur des deutsch-türkischen Dazwischens, indem die primäre lokale Komponente des Adverbs („da“) als eine Vielzahl unterschiedlicher, sich über drei Kontinente erstreckende Topographien aufschlüsselt. Die eigentliche Pointe folgt

<sup>4</sup> Die hier genannten Essaybände von Zafer Şenocak erschienen alle beim Babel Verlag (bis 1994 Berlin, danach München).

<sup>5</sup> Auf Türkisch bedeutet „dil“ Sprache und Zunge zugleich. In Emine Sevgi Özdamars berühmter Erzählung „Mutterzunge“ (aus dem gleichnamigen Erzählband, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1993), die um das Thema Sprach- und Identitätsverlust kreist, heißt es zu Beginn der Erzählung: „In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache. Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin.“ (S. 7)

<sup>6</sup> Das Gedicht stammt aus dem Band „Ein Schmelztiegel im Flammenmeer“ (Dağyeli Verlag 1988), S. 7. Nevfel Cumarts Gedichte erscheinen seit 1990 regelmäßig im [Grupello Verlag](#) sowie auf [Cumarts Website](#).

aber mit den beiden Schlussversen (V. 13-14): „Auf diesem Staubkorn / genannt Erde“ - der Zoom aus der universalen Perspektive führt jegliche Opposition monolithischer Blöcke ad absurdum.<sup>7</sup>

Irreführung scheint konstitutiver Bestandteil im ästhetischen Programm der zweiten Generation türkisch-deutscher AutorInnen zu sein. „Mein Schreibtisch ist der kleinste Irrgarten der Welt“, schreibt etwa Zafer Şenocak in einer der lyrischen Miniaturen, die er den Kapiteln seiner Erzählung „Die Prärie“ (1997) voranstellt. Darin geht es um eine Figur namens Sascha, einen Deutsch-Türken, der aus dem wiedervereinigten Deutschland und seinen Zuschreibungen (sein Chefredakteur verpflichtet ihn ausschließlich auf Türkei-Themen) in die amerikanische Prärie flüchtet. Aus diesem literarischen Rückzug wird ein gänzlich verschwinden der Hauptfigur ganz postmodern nach Pirandello'scher Manier<sup>8</sup>, und zum Schluss erst taucht Sascha als vermeintlicher Übersetzer eines amerikanischen Dichters in doppelter Spiegelung wieder auf. Hier wie auch in seinen literarischen Essays lautet die Botschaft, dass die Dichtung das eigentliche Territorium ist, auf dem sich der Autor bewegt.<sup>9</sup>

Die 1960 geborene Zehra Çirak wiederum entwirft in ihrem Gedicht „Lustspiel“ in ähnlicher Weise das Bild der „Dramatürkin“, die sich ganz anders inszeniert, als es der Regisseur von ihr erwartet: „Manchmal bin ich / meine eigene Dramatürkin / und sitz mir angestellt im Nacken / mein Vorhang sich öffnet / und ich springe / auf den Boden der Schubladenkraft (...)“ (V. 1-6). Hier unterläuft ein weibliches lyrisches Ich die üblichen Zuschreibungen, jenes stereotypisierende Schubladendenken, dessen machtvoll Wirkung im Neologismus „Schubladenkraft“ zum Ausdruck gebracht wird, ebenso selbstbewusst wie nachdenklich: „ich verbeuge mich / und hatte gut Lachen / im Halse versteckt“.

<sup>7</sup> Das Gedicht erschien erstmals im Band „Zwei Welten“ (sic!), Düsseldorf 1996, S. 19, später auch in nachfolgenden Gedichtbänden.

<sup>8</sup> Im weltbekannten Drama des italienischen Nobelpreisträgers Luigi Pirandello (1867-1936) verläuft die Suche jedoch umgekehrt, wie der Titel verrät, Sechs Personen suchen einen Autor.

<sup>9</sup> James Jordan spricht in Bezug auf Şenocaks frühe Prosa, zu der auch „Die Prärie“ zu zählen wäre, von „fragmentierten kulturellen Identitäten“. James Jordan: Zafer Şenocak's Essays and Early Prose Fiction: from Collective Multiculturalism to Fragmented Cultural Identities. In: Cheesman, Tom / Yeşilada, Karin (Hrsg.): Zafer Şenocak. Cardiff 2003, S. 91-105.

Literarische Diskurse türkisch-deutscher AutorInnen, so zeigt sich, unterlaufen die bestehenden gesellschaftlichen und medialen Diskurse über Türken mit Ironie und Kreativität.

### Identitätsthematik als Verkaufsstrategie?

Zehra Çirak wurde für ihren Gedichtband „Leibesübungen“ (2000), aus dem das oben zitierte Gedicht „Lustspiel“ stammt (S. 36), mit dem renommierten Adelbert-von-Chamisso-Preis geehrt. Dennoch konnte diese Würdigung nicht verhindern, dass ihr Verlag sich kurze Zeit später seiner Lyrik-Reihe entledigte und damit auch seiner preisgekrönten Autorin.<sup>10</sup> Stattdessen setzte Kiepenheuer & Witsch in Köln bald auf eine ganz andere Sparte türkisch-deutscher bzw. orientalischer Frauenliteratur. Diese beschäftigt sich hauptsächlich mit Zwangsverheiratung und Ehrenmord, mit jenem Teil türkischer Lebenswelten, die regelmäßig in die Schlagzeilen deutscher Medien geraten.

Frontfrau für dieses literarische (oder eher trivialliterarische, populärwissenschaftliche, oder nach Meinung einiger Kritiker auch nur pseudowissenschaftliche) Genre ist Necla Keleks „Fremde Braut“, ein Buch, das stets zuoberst auf Büchertischen zu finden ist, auf denen sich ansonsten zahlreiche Publikationen unterdrückter türkischer, arabischer, mithin muslimischer Mädchen und Frauen finden, die, häufig unter Mithilfe journalistischer Ghostwriterinnen, ihre haarsträubenden Erlebnisse aufarbeiten.<sup>11</sup> Diese Bücher sind Bestseller; Çiraks ironische Subversionen fallen da regelrecht unter den Tisch.

Die Strategien des Marktes zielen auf den Mainstream des Lesergeschmacks, der offensichtlich nach dramatischen Geschichten aus der Parallelwelt lechzt - bedient oder prägt der Markt da eigentlich sein Publikum? Und wer entscheidet eigentlich, den neuen Gedichtband von Çirak, Cumart oder Şenocak *nicht* zu rezensieren, wohl aber die nächste Geschichte einer weiteren unterdrückten Frau? Die vermeintlich „gesellschaftliche Relevanz“ (nicht-)literarischer Texte entscheidet sich oft genug am Redaktionstisch.

<sup>10</sup> Zehra Çirak wechselte daraufhin zum Berliner [Verlag Hans Schiler](#), wo 2008 ihr jüngster Band „In Bewegung“ herauskam. Zusammen mit ihrem Mann, dem bildenden Künstler Jürgen Walter, macht Çirak audiovisuelle Performances und Slideshows, zu denen sie ihre Gedichte liest.

<sup>11</sup> Siehe dazu meinen vorangegangenen Artikel (bes. Abschnitt 5), wie in Anmerkung 1 zitiert.



Die Bilder im Kopf über „türkische Migranten“ sind dabei scheinbar bereits vorgegeben.<sup>12</sup> Ironische Brechungen oder poetische Sprachspiele schaffen es daher nur selten bis in die Medien. Diskurse werden zurzeit, so macht es den Anschein, eher laut als leise, eher apodiktisch als skeptisch geführt. Şenocaks Essays zur Islam-Thematik sind dagegen ein einziger Appell für mehr Nachdenklichkeit. Eine solche Botschaft ließ sich übrigens auch aus der Antrittsrede des frisch vereidigten amerikanischen Präsidenten heraushören.

### Neue Räume: Weiblichkeitsentwürfe am Ess-tisch

Weniger nachdenklich, dafür mit selbstbewusster Verve inszeniert sich die neue Chick-Lit alla turca, jene Literatur, in der türkisch-deutsche Journalistinnen über sich und ihr türkisch-deutsches Leben jenseits von Zwangsverheiratung und Islam erzählen, sozusagen als Gegenentwurf zur oben erwähnten Ehrenmord-Literatur. Stil und Genre dieses seit einigen Jahren vorherrschenden und verkaufstechnisch sehr erfolgreichen Trends legen die Nähe zum amerikanischen Vorbild der Chick-Lit nahe: Autorinnen wie Hatice Akyün („Einmal Hans mit scharfer Soße“, 2005) oder Sibel Susann Teoman („Türkischer Mokka mit Schuss“, 2007)<sup>13</sup> arbeiten bewusst mit den Insignien der modernen urbanen Frau: Sexy Outfit, eine selbstbestimmte, weil auf eigenem Einkommen gegründete Single-Existenz, ein reges Sozialleben, freie Partnerwahl.

Diese jungen Deutsch-Türkinnen-Figuren mitsamt ihren Verfasserinnen stehen ganz dezidiert gegen Projektionen aus der anderen Ecke des Buchmarkts, der türkische Frauen mit abgekürztem Nachnamen stets als geschundene Opfer patriarchalischer Strukturen präsentiert. Die neuen Chicks müssen ihre weibliche Integrität zwar ebenfalls gegenüber ihrer türkisch-muslimischen Herkunftsfamilie verteidigen, vor allem dann, wenn sie sich für den christlichen Deutschen als Ehe-

partner entscheiden (was alle Chicks tun). Solche Konflikte enden in ihren Romanen jedoch stets im Happy End, d. h. mit der von beiden Familien abgesegneten Hochzeit.<sup>14</sup>

In Bezug auf den weiblichen Raum<sup>15</sup> haben beide Genres der neuen türkisch-deutschen Frauenliteratur allerdings eines gemeinsam: Sie verorten die Türkin jeweils in den häuslichen Bereich, d.h. der häusliche Raum wird zum zentralen Ort der Erzählung, und zwar sowohl bei den von der eigenen Familie und besonders den männlichen Familienmitgliedern unterdrückten „fremden Bräuten“ (die mit aller Macht ans Haus gebunden werden), als auch bei ihren Gegenfiguren, den türkischen „Chicks“. Diese inszenieren sich zwar selbst als neue Vorzeige-Türkinnen mit Kuschelfaktor, wählen dafür aber ausgerechnet wieder den häuslichen Bereich. Da geht es dann ums Börekmachen und Heiraten, da werden Augenbrauen gezupft und Stöckelschuhe im Regal sortiert.

Nahezu alle Buchtitel haben etwas mit dem Essen zu tun, Mokka mit Schuss, scharfe Soße und Döner locken die LeserInnen, Sinne werden gereizt, Rezepte präsentiert - mithin wird eine Weiblichkeit inszeniert, die den Minirock, nicht mit dem Kopftuch, dafür mit der Küchenschürze verbindet. Der private Raum wird dabei zum Hauptaktionsbereich, und häufig wird dies bereits im Einleitungskapitel durch die Einladung in die eigene narrative gute Stube ausgedrückt („Hereinspaziert“).

So betritt die deutsche Leserschaft also erstmals die bis dahin hermetisch abgeriegelte türkische Parallelwelt, wo sich dann türkisch-deutscher Biedermeier entfaltet. Wenn Iris Alanyalı die großmütterliche Wohnung, in der sie als Kind gespielt hat, zum „Serail von Maichingen“ erhebt, wenn Hatice Akyün die LeserInnen zum Baden mit Milch und Honig und in den „Hamam“ mitnimmt, dann bekommt der häusliche Raum zusätzlich noch einen Touch orientalischer Exotik. Vor dem Hintergrund Jahrhunderte alter Orient-Phantasien über das Innere des Harems und die ver(oder ent-)schleierte Orientalin entfalten solche Bilder einen ganz anderen Subtext:

<sup>12</sup> Siehe dazu auch Hilal Sezgin's kritische Einschätzung der Rolle von MigrantInnen in den Medien in einem [Schwerpunkt-Dossier in Die Zeit](#) Nr. 45 vom 31. Oktober 2007 (S. 55-56): „Normal ist das nicht. Im deutschen Fernsehen kommen MigrantInnen nur als Problemfälle oder Witzfiguren vor. Jetzt bemühen sich die TV-Sender um ein realistischeres Bild der Gesellschaft.“

<sup>13</sup> Hatice Akyün: "Einmal Hans mit scharfer Soße. Leben in zwei Welten". München (Goldmann) 2005. Der Fortsetzungsroman "Ali zum Dessert. Leben in einer neuen Welt" erschien 2008. Sibel Susann Teoman: "Türkischer Mokka mit Schuss". Roman. München / Zürich (Piper) 2007. Die Fortsetzungserzählung "Flitterwochen auf Türkisch" erschien ein Jahr später.

<sup>14</sup> Asli Sevidims heitere Milieugeschichte "Candlelight Döner" (Berlin, Ullstein 2005) ist ein gutes Beispiel dafür. Siehe in dem Kontext auch Dayioğlu-Yücel's Studie zu Identitätsarbeit und Integritätsverhandlung (Anm. 2) sowie ihren Beitrag in diesem Dossier.

<sup>15</sup> Siehe hierfür Claire Horst: Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur. Irena Brežná - Emine Sevgi Özdamar - Libuse Moníková. Berlin (Schiler) 2007. Siehe auch den Beitrag von Claire Horst in diesem Dossier

Vermischt sich hier der amerikanische Diskurs mit dem orientalistischen? Werden hier Klischees unterlaufen oder reproduziert?

So nahe die Chick-Lit am inszenierten Glamour von „Sex and the City“ dran sein mag, so weit ist sie jedoch von der intellektuellen Tiefe, wie sie etwa bei Marica Bodrožić, bei Andrea Karimé oder bei Sudabeh Mohafez zu finden ist - um nur einige Autorinnen der gleichen Generation zu nennen, die weibliche Identität und Migrationsgeschichte(n) ebenso unterhaltsam, literarisch jedoch weitaus anspruchsvoller gestalten.<sup>16</sup> Macht bei der Chick-Lit alla turca womöglich die Ethnizität den entscheidenden Unterschied in den Gender-Erzählungen? Manifestiert sich (türkische) Ethnizität hier in spezifischen Diskursen über die „Orientalin“, gegen die türkische Chicks anschreiben? Wäre die türkisch-deutsche Chic-Lit somit als literarische Subversion gesellschaftlicher Diskurse zu werten? Die Diskussion dazu steht noch aus.<sup>17</sup>

### Neue (alte) Figuren: „Ausländer mit deutschem Pass“

In Hatice Akyüns Erfolgsroman stellt sich die gleichnamige Ich-Erzählerin zu Beginn als „Türkin mit deutschem Pass“ vor - handelt es sich hierbei um eine neue Spezies der Migrationsliteratur? Semantisch betrachtet ist die Besitzerin eines deutschen Passes als Deutsche zu bezeichnen, allenfalls noch als „Deutsche türkischer Herkunft“. Obgleich selten von einer „Schwedin mit deutschem Pass“ die Rede ist, so geistert die von Akyün verwendete absurde Formulierung der „Türkin mit deutschem Pass“ doch mit unschöner Regelmäßigkeit durch die Medien. Diskussionen um Einbürgerung und Doppelstaatlichkeit betreffen die türkische Minderheit in Deutschland in besonderer Weise, denn Unterschriften-Aktionen gegen die doppelte Staatsbürger-

schaft wie seinerzeit im hessischen Wahlkampf 2004 richten sich ja nicht etwa gegen dänisch-deutsche, sondern ganz explizit gegen türkisch-deutsche Passinhaber.<sup>18</sup>

Entsprechend ist dieses Thema in der kulturellen Produktion sehr präsent. Schon in den 1980er Jahren spielten Sinasi Dikmen und Muhsin Omurca in ihrem Stück „Putsch in Bonn“ eine komplette Einbürgerungsprozedur eines türkischen Gastarbeiters durch, der es bis durch den Sprachtest schaffte, dann aber vor lauter Freude über die Einbürgerungsbewilligung vergisst, eine Busfahrkarte zu lösen, erwischt wird, und wegen Schwarzfahrens den deutschen Pass verliert.<sup>19</sup> Was klingt wie die türkische Variante des Hauptmanns von Köpenick spiegelt die realen Verhältnisse, d. h. den besonderen Ausländerstatus als Nicht-EU-Bürger der Türken in Deutschland wieder. Schon allein deswegen weist die türkisch-deutsche Migrationsliteratur andere Spannungsmomente auf als womöglich die schwedisch-deutsche Migrationsliteratur.

Der ultimative Roman zum Thema wurde daher nicht zufällig von einem türkisch-deutschen Satiriker, nämlich dem 1960 geborenen Osman Engin, geschrieben. In „Kanaken-Ghandi“ erlebt der auktoriale deutschlandtürkische Ich-Erzähler Osman seinen eigenen Albtraum, als er eines Tages aufgrund einer Verwechslung ins Ausländeramt zitiert wird, wo man ihm mitteilt, dass sein Antrag auf Asyl abgelehnt wurde und er demnächst in sein vermeintliches Heimatland Indien abgeschoben werden soll.<sup>20</sup> Die nachfolgenden turbulenten Verwicklungen bewegen sich zwischen (oftmals plattem) Slapstick und hinter sinnigen Anspielungen, in de-

<sup>16</sup> Vgl. Marica Bodrožić: *Tito ist tot*. Erzählungen. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2002; *Der Windsammler*. Erzählungen, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2007; Andrea Karimé: *Alamat*. Wegzeichen. Arabisch-deutsche Erzählungen. Tübingen 2006; Sudabeh Mohafez: *Wüstenhimmel Sternenland*. Erzählungen. Zürich (Arche) 2004; *Gespräch in Meeresnähe*. Roman. Zürich (Arche) 2005. Diese Liste könnte ohne Weiteres erweitert werden, zu denken wäre dabei an Lena Gorelik, Zsuzsa Bánk oder Yoko Tawada.

<sup>17</sup> Ein erster Beitrag zur türkisch-deutschen "Chick-Lit alla turca" findet sich in der demnächst erscheinenden Publikation von Helmut Schmitz (Hrsg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam / New York (Rodopi) vorauss. 2009 unter dem Titel *Nette Türrinnen von nebenan - Die neue deutsch-türkische Harmlosigkeit als literarischer Trend*.

<sup>18</sup> Siehe dazu die Dokumentation der Konferenz [Einwanderungsland Deutschland - Interkulturelle Demokratie und Citizenship](#) (2002) der Heinrich Böll Stiftung.

<sup>19</sup> Zu Sinasi Dikmen siehe den Werkartikel im [Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur](#) (87. Nlg. 10/07, S. 1-8, A-F).

<sup>20</sup> Osman Engin: *Kanaken-Ghandi*. Satirischer Roman. Berlin (Elefantenpress) 1998. Siehe auch die [Website des Autors](#). Siehe außerdem Tom Cheesmans Interpretation des Romans vor dem Hintergrund historischer Tatsachen in T. Cheesman: *Novels of Turkish Settlement*, 2007 (siehe Anm. 2), S. 139-144. Für Osman Engins zahlreiche Publikationen siehe seine Website und die Titel [im Deutschen Taschenbuch Verlag](#). Zu nennen wäre hier auch der marokkanisch-deutsche Autor Fawzi Boubia, der in seinem Roman *Heidelberg - Marrakesch einfach* (Mainz, Verlag Donata Kinzelbach 1996) die Geschichte einer abgelehnten Einbürgerung andersherum aufzieht: Just am Tag, als der marokkanische Ich-Erzähler seinen deutschen Pass erhält, ereignet sich der Brandanschlag in Solingen, woraufhin der Ich-Erzähler beschließt, den Pass zurückzugeben und nach Marrakesch zurückzugehen.



nen sich die Kritik deutscher Zustände verbirgt. Immer wieder geht es um den Problembereich Integration und Ausländerrecht in der türkisch-deutschen Satire, wo Figuren wie der „Integrationsexperte“ oder der „Sperrmüll-Efendi“, der „oberintegrierte Türke“ und der „Kanak-Ghandi“ auftreten.<sup>21</sup>

Türkisch-deutsche Satire gibt es seit den 1980er Jahren, als Sinasi Dikmen aus der ersten und Osman Engin aus der zweiten Generation deutsche und türkische Satiretradition zu einem neuen Genre der deutschsprachigen Literatur schmiedeten. Im Zuge der türkischen Ethno-Comedy im Fernsehen erleben Satire und Kabarett derzeit wieder einen neuen Boom, allerdings geht damit auch die Verflachung der politischen Satire zur seichteren Comedy einher.

Während man mit Kaya Yanar oder Fatih Çevikkollu über deutsch-türkische und andere Stereotypen lachen kann, bleibt einem beim politischen Kabarett von Django Asül oder Serdar Somuncu das Lachen eher im Halse stecken. Interessant ist, dass Osman Engin mit seinem neuesten Band *Lieber Onkel Ömer. Briefe aus Alamanya* (München, dtv 2008) wieder zurück zu den Anfängen geht: Der Brief des türkischen Gastarbeiters an seine Daheimgebliebenen in der Türkei ist ein eigenes literarisches Genre der ersten Stunde türkisch-deutscher Literatur.<sup>22</sup> Möglicherweise ist Engins epistemologischer Rekurs als erneute Bilanz nach fast einem halben Jahrhundert türkischer Einwanderung zu verstehen.

### Neue Kultur- und Raumkonzepte in der jungen türkisch-deutschen Literatur

Fatih Akins Filme spielen regelmäßig in Deutschland und der Türkei: Das Hin- und Herwechseln zwischen

Hamburg und Istanbul gehört zur kosmopolitischen Identität seiner Figuren wie selbstverständlich dazu. Auch die literarischen Figuren der türkisch-deutschen Literatur repräsentieren diesen kosmopolitischen Lebensentwurf. Zafer Şenocaks Figur Sascha Muhteschem ist in Berlin, den USA und Istanbul unterwegs, Selim Özdoğan erhebt den Roadroman zum narrativen Prinzip seiner frühen Prosa; Yadé Kara schickt ihren Ich-Erzähler Hasan von Berlin nach Istanbul und neuerdings nach London. Dass hier häufig Metropolen zum Ort der Erzählung werden, scheint dabei kein Zufall zu sein.

Gerade deshalb fallen die Romane junger deutsch-türkischer Autorinnen der Chick-Lit in besonderer Weise aus dem Rahmen, wird hier doch der private Raum zur kulturellen Topographie weiblicher Identitätsentwürfe. Neben solchen Raumkonstellationen wäre es auch interessant, einen Blick auf die Zeitkonstellationen zu werfen, besonders im Hinblick auf die literarische Gestaltung historischer Zeitläufe wie etwa der türkischen Migration oder der deutschen Wiedervereinigung – ein ganz eigenes Kapitel.

Fest steht, dass die türkisch-deutsche Literatur nach fast einem halben Jahrhundert ihres Bestehens gerade in der zweiten schreibenden Generation einige bemerkenswerte Tendenzen ausgebildet hat. Tom Cheesman weist in dem Zusammenhang jedoch darauf hin, dass nicht jeder literarische Trend unbedingt eine generationstypische Errungenschaft zu sein braucht, was mit Blick auf Osman Engins neu(aufgelegte) Gastarbeiterbriefe aus Alamanya durchaus plausibel erscheint. Andererseits sind literarische Phänomene wie das der Chick-Lit alla turca oder (die hier unerwähnt gebliebene) Kanak-Literatur nicht nur entstehungs-, sondern vor allem auch rezeptionsspezifisch literarische Trends der zweiten schreibenden Generation.

Zu denken wäre darüber hinaus auch an Onlinecommunities und Blogs. Türkisch-deutsche Literatur hat damit einen in Adelsons Sinne zu verstehenden „Turkish Turn“ in der deutschen Literatur hervorgebracht, der neue Lese- und Interpretationsmodelle erforderlich macht.<sup>23</sup> Für Tom Cheesman bedeutet die nunmehr fast fünfzigjährige Geschichte der türkisch-deutschen Literatur eine zunehmende Etablierung dieser Literatur in Deutschland, die nicht als Migrationslite-

<sup>21</sup> Vgl. Sinasi Dikmen: *Hurra, ich lebe in Deutschland!* Mit e. Vorwort v. Dieter Hildebrandt. München / Zürich (Piper) 1995. Seit der Auflösung des Knobi-Bonbon-Kabarett treten [Dikmen](#) und [Omurca](#) jeweils mit Soloprogrammen auf (dort auch einiges zum Knobi-Bonbon Kabarett). Zur Entwicklung des türkisch-deutschen Kabarett siehe Mark Terkessidis: Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren. In: Chiellino, Carmine (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart (Metzler) 2000, S. 294-301. Zu neueren Entwicklungen türkischer Comedy siehe den Abschnitt 2. 'Turkish light' - A New Genre in meinem Aufsatz [Turkish-German Screen Power - The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film](#) in *gfl-journal* No. 1/2008, S. 73-99. Dort weitere Links und Literaturhinweise.

<sup>22</sup> Siehe dazu meinen Beitrag Türkischdeutsche Literatur. In: Tayfun Demir (Hrsg.): *Türkischdeutsche Literatur. Chronik literarischer Wanderungen*. Duisburg (Dialog Edition) 2008, S. 11-15.

<sup>23</sup> Adelson wie in Anm. 2. Siehe dazu auch die Beiträge von Carmine Chiellino und Immacolata Amedeo in diesem Dossier.

ratur, sondern als eine kosmopolitische Fiktion der Sesshaftigkeit, des Niederlassens zu begreifen ist.

Unabhängig von Trends und Strömungen steht der literarische Text als solcher letztendlich für sich. Wie etwa

das folgende aus dem neuen Gedichtband *Landstimmung* von Berkan Karpat und Zafer Şenocak:<sup>24</sup>

*„der globus rollt in die kinderstube  
länder ohne milch“.*

**Dr. Karin E. Yeşilada** arbeitet als freie Journalistin und Literaturkritikerin in Printmedien und Funk. Sie studierte u.a. Germanistik und promovierte über die deutsch-türkische Migrationslyrik.

---

<sup>24</sup> Berkan Karpat / Zafer Şenocak: *Landstimmung*. Neue Gedichte. München (Babel Verlag) 2008, S. 12.

## Interview mit Zafer Şenocak

### „Die klassische Migration gibt es nicht mehr“

Zafer Şenocak wurde 1961 in Ankara als Sohn eines Journalisten und Verlegers und einer Lehrerin geboren. Er wuchs in Istanbul auf und kam im Alter von neun Jahren mit seinen Eltern nach München, wo er später Politik, Geschichte und Philosophie studierte. Seit 1989 lebt er als freier Schriftsteller in Berlin. Er veröffentlichte mehrere Gedichtbände, Erzählungen und Romane in deutscher und türkischer Sprache. Seine Bücher erscheinen im Babel Verlag und im Dağyeli Verlag.

*Sind Sie ein „türkischer Autor“? Welche Rolle spielt das Deutschsein oder Türkischsein für Ihr Schreiben?*

**Şenocak:** Identität spielt überhaupt keine Rolle für mein Schreiben, für das Schreiben überhaupt. Ein Autor schreibt aus seiner Biografie heraus, und je nachdem, wie diese Biografie geformt ist, ist auch sein Schreiben geprägt. In meinem Fall gibt es in meiner Biografie natürlich deutsche und türkische Kindheitsspuren, die sich in meinem Schreiben reflektieren. Aber auch meine ausgedehnten USA-Aufenthalte und die Diskussionen, die ich dort hatte, haben mein Schreiben mitgeprägt. In meinem Fall ist die Sprache doppelt angelegt, denn ich schreibe sowohl auf Deutsch als auch auf Türkisch. Daher bin ich beides, ein deutschsprachiger und ein türkischsprachiger Autor.

*Unterscheiden sich der deutschsprachige und der türkischsprachige Autor?*

**Şenocak:** Eigentlich nicht. Leser meiner Bücher, die in beiden Sprachen zuhause sind, sagen mir, dass sie keine Unterschiede wahrnehmen, dass sich mein Stil gleich bleibt. Ich bin der gleiche Schriftsteller in beiden Sprachen. Thematisch mag es da vielleicht einige Unterschiede geben. So habe ich auf Türkisch keine Großstadtgedichte geschrieben, sondern nur auf Deutsch. Es gibt auf Türkisch eine andere Kindheits-Erinnerungsebene als auf Deutsch, weil es unterschiedliche Erinnerungen gibt. In der Prosa jedoch bleibt sich das thematisch gleich. Meine Themen sind ja Biografien als solche, bruchstückhafte Biografien, die verschiedene Lebensmomente widerspiegeln, die aus mehreren widersprüchlichen Teilen zusammengesetzt sind. Und ich versuche, diese bruchstückhaften Biografien in einer Puzzle-artigen literarischen Form umzusetzen, wie das

etwa in *Gefährliche Verwandtschaft* geschehen ist, oder auch in den Erzählungen in *Der Mann im Unterhemd*. Jedes Buch hat dabei aber seinen eigenen Rhythmus, seine eigenen Figuren, seine eigene Sprache. Dabei ist es völlig unabhängig, in welcher Sprache das geschrieben ist.

*In Ihrem Essay Zwischen Koran und Sexpistols beschreiben Sie die Bedeutung der literarischen Übersetzung von Yunus Emre für Ihr Schreiben in den 1980er Jahren. Gilt das auch noch für Ihr heutiges Schreiben?*

**Şenocak:** Die Beschäftigung mit der türkischen Poesie, speziell mit der islamischen Mystik war damals eine Erdung für mich. Die Arbeit an der Emre Übersetzung gab mir einen Rückhalt aus der Kindheitskultur. Das war zu Beginn meines Schreibens sicherlich sehr von Belang; es gibt ja auch deutliche Einflüsse osmanischer Poesie in meiner Lyrik. Heute mag das unbewusst auch weiterhin wirken. Es gibt ja weiterhin noch oder immer wieder Spuren islamischer Mystik in meiner Poesie. Die kritische Beschäftigung mit der islamischen Religion spielt ja auch in meiner essayistischen Arbeit eine wichtige Rolle. Mich interessiert vor allem die ästhetische Dimension der islamischen Religion, die wegen der Politisierung in den letzten Jahren sehr in den Hintergrund geraten ist. Religion, die ihre ästhetische Dimension verloren hat, verliert immer ihren menschlichen Kern. Ohne diesen menschlichen Kern hat Gott keinen Ansprechpartner mehr. Es bleiben nur Rituale und Dogmen ohne Seele übrig.

*Wie würden Sie in dem Zusammenhang den Begriff der Hybridität, der häufig in Bezug auf Ihre Texte verwendet wird, für sich definieren?*

**Şenocak:** Das ist für mich keine Kategorie, denn es ist eine wissenschaftliche Betrachtungsweise, die ich nicht habe, da ich meine Texte selbst nicht wissenschaftlich reflektiere. Mein Schreiben passiert fieberschubähnlich, das sind Phasen des intensiven Schreibens, in denen ich nicht über irgendwelche Kategorien reflektiere. Vielmehr ist es ein Hineinversetzen in die Figuren, aus dem heraus ich schreibe, die Geschichte entwickle. Nun habe ich beim Abfassen des Romans *Deutsche Erziehung* (türk. Titel: *Alman Terbiyesi*), in dem ein osmanischer Offizier Hauptfigur ist, nicht etwa Uniform

getragen, aber ich habe ausführlich über die Zeit, in der dieser Roman spielt, recherchiert, Biografien historischer Zeitgenossen gelesen, und dabei eine Figur geschaffen, mit der ich fühle, aus der heraus ich diese Geschichte erzählen will. Meine Figuren sind immer wieder Immigranten in Istanbul, Leute, die es irgendwie dorthin verschlagen hat, die dort eine Geschichte haben und dorthin eine Geschichte mitbringen, wie etwa dieser Offizier. Es sind aber Figuren jenseits der Arbeitsmigration, die in meinem Schreiben kaum eine Rolle spielt, da ich ja selbst kein Teil der Arbeitsmigration bin: Mein Vater kam als Journalist und Verleger nach München.

Mich interessiert das Bruchstückhafte der Biografien: Wie kommt es, dass ein Mensch von Berlin nach Istanbul geht, was hat er dort erlebt, was hat ihn dazu gebracht? Die Übertragung dieser bruchstückhaften Biografien in die literarische Form geschieht bei mir entgegen dem derzeitigen Trend, der zurück zum großen Erzählen in einem Wurf geht, der eigentlich ein regressiver Trend ist. Eine Schreibweise, die an den Realismus des 19. Jahrhunderts angelehnt ist, kann unser Leben, die Zusammenhänge in denen wir stecken, nicht abbilden. Mein Schreiben hat dagegen eher Reminiszzenzen an die Moderne, in dem Sinne, dass es die Zersplitterung des modernen Menschen thematisiert und dafür entsprechende Formen sucht.

*Über den Mythos Ihres eigenen Schreibens sagten Sie einmal, er entstünde „am Hauptbahnhof des Eros“<sup>1</sup> - welche Rolle spielen Religion und Sexualität in Ihrem Schreiben?*

Religion und Sexualität kreuzen sich in dem Begriff der Hingabe, die beide Bereiche zusammenbringt. Besonders in der islamischen Mystik wird die Hingabe zu Gott erotisiert, das ist ein sehr spannendes Thema. Diesen Bezug herauszuarbeiten, war für mein Schreiben von Bedeutung: Was ist das für eine Hingabe? Wie äußert sie sich? Wo sind die Grenzen zwischen Sexualität und mystischer Gottesnähe? Dabei geht es nicht etwa um so eine Art „Blümchenhingabe“, keine naive Gottesliebe, sondern darin steckt auch sehr viel Gewalt, darin kommt ein Machtverhältnis zum Ausdruck. Das hat

mich interessiert. Sexualität spiegelt Gewalt, und letztendlich geht es um die Macht Gottes auf der Erde, und wie sie überwunden wird in der Mystik, bei der es ja um die Aufgabe des Ich in dem Geliebten geht. Das ist also ein Gegenmodell zur Gesetzesreligion, aber auch zu einem ausschließlich auf Rationalität bezogenen Menschenbild.

In *Der Erottomane* etwa geht es auch um den sadomasochistischen Charakter der Religion. Das ist aber nicht allein auf den Islam beschränkt, sondern auch im Christentum zu finden. Man nehme nur mal Oberbayern und die ganzen Heiligen- und Christusdarstellungen in den barocken Kirchen zum Beispiel: Diese Heilanddarstellungen am Kreuz haben mich als Kind sehr geprägt. Diese blutriefenden Nägel im Körper haben mich als Kind in Angst und Schrecken versetzt! Diese Schaulust, aber insgesamt diese Art der Darstellung ist aus islamischer Sicht völlig undenkbar. Das hat mich sehr geprägt, und besonders diese Widersprüche haben mein Schreiben seit jeher inspiriert.

*Einige Figuren in Ihrem Werk sind zwischengeschlechtlich; welche Bedeutung hat der Hermaphroditismus in diesem Kontext?*

**Şenocak:** Diese zwischengeschlechtlichen Figuren lassen sich sicherlich wieder im Kontext der Hybridität deuten. Besonders in *Der Erottomane* ging es mir dabei darum, festgesetzte Grenzen aufzulösen, also auch Gegensatzpaare wie Mehrheit - Minderheit, Norm - Abnorm, männliche und weibliche Identität zu verschieben. Es geht da um Entgrenzung schlechthin: Wie sind die Geschlechter jenseits ihrer Grenzen zu verstehen? Auch da geht es wieder um bruchstückhafte Identitäten, ohne das jedoch in den sozio-politischen Dimensionen zu sehen. Diese Identitäten sind nach innen versetzt, wie überhaupt Sexualität als innerbiografische Angelegenheit zu sehen ist. Man kann Migration auch entlang einer inneren Biografie deuten, entlang von Sexualität, von inneren Anschauungen, von Sehnsucht, Träumen. Darum geht es häufig in meinen Texten.

*Istanbul und Berlin spielen in Ihrer Metropolen-Literatur (die Poeme und die Romane) eine große Rolle, aber auch die USA. Welche Bedeutung haben die Topographien in Ihrer Literatur?*

**Şenocak:** Die USA, also Nordamerika, sind in *Die Prärie* eher symbolhaft als Fluchtpunkt gestaltet, da geht es ja weniger um Orte wie New York. *Die Prärie* ist in den 1990ern entstanden und ähnelt etwas dem, was Italien

<sup>1</sup> Mein Schreibmythos war geboren. Er entstand an der Bruchstelle zwischen Ratio und Mystik, am Hauptbahnhof des Eros, wo Kommen und Gehen das Lebenselixier aller ist, die schon lange nicht mehr auf die Ankunft der Engel warten." Zafer Şenocak: Welcher Mythos schreibt mich? In: Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation. München (Babel) 2001, S. 97-103; Zitat S. 101. 1

für die 1968er war. Insgesamt sind Großstädte wie Berlin und Istanbul für mich hochinteressante Laboratorien, Orte, an denen etwas passiert, wo eine ständige Transformation im Gange ist. Das Laborartige von Berlin hat mich schon immer sehr gereizt, das habe ich auch in meinem längeren Essay *Die Hauptstadt des Fragments* beschrieben: Eine Stadt, in der sich Vergangenheit und Gegenwart so widersprüchlich miteinander verbinden, die nach dem Fall der Mauer zum Kreuzungspunkt zwischen Ost und West wurde, aber auch zur neuen alten deutschen Hauptstadt. Istanbul wiederum ist eine sehr symbolhafte Stadt, auf zwei Kontinenten gelegen, mit ihren historischen Ablagerungen, den Kulturen der Römer, Griechen, Türken. Istanbul ist im Sinne des Wortes eine Weltstadt, ein Kreuzungspunkt der Welt.

Solche Topographien reflektieren meine eigene weltanschauliche Annäherung an diese Orte, wobei die Annäherung an Istanbul als Metropole und Weltstadt erst im Erwachsenenalter kam. Als Kind, das dort einige Jahre gelebt hatte, war ich eher vom Meer geprägt, von den Schiffen - von der Kindheitsstadt Istanbul also, und nicht von der Großstadt.

*Neuere Texte von Ihnen gehen jedoch weiter nach Osten: Schon in Der Erottomane geht es imaginativ die Seidenstraße entlang. Ist das eine geographische oder eine historische Topographie?*

**Şenocak:** Eine interessante Betrachtungsweise, über die ich noch gar nicht nachgedacht habe! In *Der Erottomane* ist das sicherlich eher eine innere Topographie, denn da geht es ja um Reisen, die nur in der Phantasie stattfinden. Es werden ja recht seltsame Reisen dort erwähnt, die gar keine Reisen sind, sondern nur Phantasien einer Reise. Die Orte dort sind sprichwörtlich ver-rückt, aufgelöst. Besonders in der Episode mit dem Antiquar wird deutlich, dass es hier nicht um den Ort selbst geht, sondern um Begriffe wie Ort und Zeit: Hier ist die Zeit in Unordnung geraten. Auch da geht es wieder um die Beschäftigung mit einer in Unordnung gekommenen Welt, mit einem Phänomen der Moderne schlechthin. In dieser in Unordnung geratenen Welt verlieren die klassischen Konstanten wie zum Beispiel „Heimat“ ihre Bedeutung, obwohl sie weiterhin noch wirken. Ich schreibe durchaus über Heimat, verwende den Begriff. Und doch sind diese klassischen Konstanten in der Welt, wie sie jetzt funktioniert, nicht mehr wichtig. Das führt zu einer Verunsicherung, zu einer Verrückung. Um genau diese Diskrepanz geht es mir, weil sie Spannung erzeugt, und mein Schreiben bezieht das ein.

*Das erinnert auch an die Trümmerlandschaft in Jenseits der Landessprache, nicht? Spielt Geschichte in Ihren Texten eine Rolle?*

**Şenocak:** Oh ja! Das hat auch mit dem Mauerfall zu tun: Die Welt ist größer geworden, jenseits der Mauer. Westdeutschland ist nicht mehr auf sich bezogen, sondern hat eine große geopolitische Veränderung erfahren, und neue Bezüge zu den Regionen im Osten aufgebaut. Das reflektiert sich in den Texten seit den 1990er Jahren natürlich sehr stark. Der zusammen mit Berkan Karpat geschriebene *Futuristen-Epilog* wiederum versammelt große Figuren der Geschichte, Nâzım Hikmet, Atatürk, Rumi, wie in einer großen Erbschau: Welche Figuren der Geschichte haben uns geprägt, welche haben unsere Vergangenheit bestimmt? Übrigens bündelt *Der Mann im Unterhemd* alle diese Themen, da ist schon sehr viel von dem angelegt, was sich in den späteren Romanen wiederfindet.

*Welches Verhältnis haben die Figuren zur Geschichte?*

**Şenocak:** Speziell natürlich zur deutschen und türkischen Geschichte, die einen Schwerpunkt bei mir bildet. Meine jüngst entstandenen türkischen Romane sind die Fortsetzung der Linie, die in *Gefährliche Verwandtschaft* angefangen hat. Da geht es ja um zwei Zeitabschnitte zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg, anhand zweier unterschiedlicher Familiengeschichten, nämlich einer deutsch-jüdischen und einer türkischen. Wobei die türkische Familiengeschichte, das heißt die Verstrickung des Großvaters in die Deportation und Ermordung der Armenier im Dunkeln bleiben. Das alles geschieht in einem Rückblick aus dem Berlin der 1990er Jahre. In *Alman Terbiyesi* geht es um einen jungen osmanischen Offizier, der vom Balkan stammt und um 1900 herum nach Deutschland geht, um sich dort zum Offizier ausbilden zu lassen, dann in Berlin hängen bleibt. Dort übernimmt er die nationalistischen Ideen der Zeit: Er wird also zum deutschen Nationalisten, bleibt aber zugleich ein türkischer Nationalist, und das widerspricht sich gar nicht für ihn. Während des Zweiten Weltkriegs ist er dann in Istanbul und schreibt dort seine Memoiren während des deutschen Russlandfeldzugs (das Buch behandelt die Zeit vom Barbarossa-Feldzug bis zur Schlacht um Stalingrad, also 1941-1943) vertritt er deutsche und türkische Interessen. Das Buch entsteht aus seinem Tagebuch heraus und beschreibt, wie um ihn herum die Welt zerbricht. Anders als die sehr fragmentarische *Gefährliche Verwandtschaft* hat *Alman Terbiyesi* lange, geschlossene erzäh-

lerische Passagen; die Erzählform ist hier durch das Tagebuch bestimmt.

*Alman Terbiyesi erschien zuerst auf Türkisch 2007 in der Türkei. Wie wurde der Roman dort aufgenommen?*

**Şenocak:** Der Roman gilt dort als das, was er ist, nämlich ein Buch zwischen Kriegen und Welten, eine zeit-historische Erzählung also. Er wurde recht breit rezipiert und positiv aufgenommen.

*Gibt es Unterschiede in der Rezeption Ihrer Literatur in Deutschland und in der Türkei?*

**Şenocak:** Das ist ein Unterschied wie Tag und Nacht! In der Türkei bin ich einfach nur ein Autor, der Bücher schreibt, ein Autor also, der seinen Job macht. Dem-entsprechend werden die Bücher aufgenommen und bewertet: Wie ist der Stil? Wie funktioniert die Ge-schichte?, Ist es eine gute Geschichte?, usw. Da kann auch mal ein schlechtes Buch dabei sein, aber die Kritik an den Büchern betrifft immer nur den Autor, ganz ohne jegliches Label. In Deutschland bin ich dagegen der türkische Autor, „der auf Deutsch schreibt“. Nur stimmt das Bild ja nicht mehr, denn ich schreibe auch auf Tür-kisch. Schon vor einiger Zeit erschien türkische Lyrik von mir, jetzt sind zwei Romane dazugekommen. Das Bild der deutschen Kritik von mir ist unvollständig. Ich schreibe auf Deutsch und auf Türkisch.

Einerseits ist es ja durchaus löblich, wenn die einge-wanderte Literatur wahrgenommen wird, wie es etwa die Akademie für deutsche Sprache und Dichtung im Herbst auf ihrer Tagung formulierte: „[Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur](#)“ hieß es da. Andererseits ist der Blick zu sehr verengt; Deutschland und die deutsche Kultur sind nicht nur die einzige Welt. Es gibt auch eine andere Welt. Die Vorstellung vom „Einziehen in die Sprache“ suggeriert eine Homogeni-tät, die es so gar nicht gibt. Stattdessen gibt es Unter-schiede, Fragmente, Zersplitterungen, Diversität. Das ist eine Kernthematik meines Schreibens. Mein Schrei-ben richtet sich bewusst gegen die Vorstellung, alles sei konform und gleich.

Dabei hat die deutsche Sprache durchaus eine große Bedeutung für mein Schreiben: Ich liebe diese Sprache und schreibe auch in ihr, lebe in ihr. Aber ich schreibe eben auch auf Türkisch. Auch das ist eine literarische Sprache für mich, in der ich Bilder finde, Geschichten erzähle. Entsprechend gibt es kein Hier oder Dort für mich, auch in der Sprache nicht, das wechselt je nach

Umständen. Genauso wenig gibt es ein Hier oder Dort für die heutige Welt: Es gibt nicht mehr die klassische Migration, denn heute ist man hier und dort, an ver-schiedenen Orten, manchmal gleichzeitig, man ist in Bewegung, ist auf Achse. Und das ist nicht nur ein Ju-gendphänomen, nein, so leben auch die Rentner. Man denke nur an die Tausenden von Rentnern, die zwi-schen Deutschland und der Türkei unterwegs sind, auf Achse sind. Diese Bewegung zu beschreiben, ist die literarische Herausforderung für einen Autor.

Das Interview führte **Karin Yeşilada**.

Auf folgende Essays wird im Interview Bezug ge-nommen:

Zwischen Koran und Sexpistols. In: „Das Land hinter den Buchstaben“, 2006, S. 29-33.

Welcher Mythos schreibt mich? In: „Zungenentfer-nung“, 2001, S. 97-103.

Jenseits der Landessprache. In: „Zungenentfer-nung“, 2001, S. 87-90.

### Werke des Autors (Auswahl)

Wo nicht anders angegeben, erscheinen Zafer Şenocaks Bücher beim Babel Verlag (bis 1994 Ber-lin, dann München. Ausführliche Werkangaben unter Yeşilada in KLG 2006, S. A)

Atlas des tropischen Deutschland. Essays. Berlin 1992.

Fernwehanstalten. Gedichte. Berlin 1994.

War Hitler Araber? Irreführungen an den Rand Eu-ropas. Berlin 1994.

Der Mann im Unterhemd. Erzählungen. Berlin 1995.

Die Prärie. Hamburg (Rotbuch) 1997.

Gefährliche Verwandtschaft. Roman. München 1998. (Neuaufgabe broschiert 2009)

Der Erottomane. Ein Findelbuch. München 1999.

Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestati-on. Essays. München 2001.

Kara Kutu. Şiirler. Istanbul (Yapi Kredi) 2004.

Übergang. Gedichte 1980-2005. München 2005.

das land hinter den buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch. Essays. München 2006.

Alman Terbiyesi. Roman. Istanbul (Alef Yayınevi) 2007 (Deutsche Übersetzung voraussichtlich 2010 unter dem Titel Deutsche Erziehung bei Dağyeli, Berlin).

Yolculuk Nereye? Istanbul (Alef Yayınevi) 2007.

Köşk. Istanbul (Alef Yayınevi) 2008 (Deutsche Über-setzung unter dem Titel Pavillon voraussichtlich Juni 2009 bei Dağyeli, Berlin) Futuristen-Epilog. Poeme. Zusammen mit Berkan Karpat München 2008.

Landstimmung. Neue Gedichte. Zusammen mit Berkan Karpat München 2008.

### **Literatur zum Autor**

Yeşilada, Karin: Zafer Şenocak. Autorenartikel in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). 84. Nlg. 10/06, 1-15, A-G

Hofmann, Michael: Die Vielfalt des Hybriden: Zafer Şenocak als Lyriker, Essayist und Romancier. In: M. H.: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn (W. Fink) 2006, S. 200-213.

Cheesman, Tom / Yeşilada, K. (Hg.): Zafer Şenocak. Cardiff (University of Wales Press) 2003 (Contemporary German Writers Series). (Studienband)



## **Transatlantische Begrifflichkeiten. Anmerkungen zum interkulturellen Diskurs in Deutschland und den USA**

„Es geht nicht darum, ob wir kulturelle Hybridität für erstrebenswert halten oder nicht, sondern einzig darum, wie wir mit ihr umgehen.“ (Bronfen 1997, 28).

So die Aussage Elisabeth Bronfens über den modernen multikulturellen Diskurs. Multikulturalität, Interkulturalität, hybride Identitäten und ähnliche Bezeichnungen sind im Zeitalter der Globalisierung und der stetigen Migrationsbewegungen keine Modeerscheinungen, sondern Begriffseinheiten, die auf bestehende Realitäten reagieren. Begriffseinheiten aber sind Konstrukte, die je nach besonderen soziopolitischen Rahmenbedingungen unterschiedliche Sinngebungen erfahren. Das bedeutet, dass Migration nicht gleich Migration ist, denn der multikulturelle Diskurs entspringt einem unterschiedlichen Biotop entsprechend den differenten soziokulturellen Rezeptionsbedingungen. Analog dazu verhält sich eine Reihe eng mit der Multikulturalität verbundener Begriffe, wie eben jener der Interkulturalität und der Hybridität.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich einen generellen Einblick in die bisherige Verortungsdiskussion der Begriffe in Deutschland samt einigen Abstechern in die Diskussion in den USA gewähren und dabei den Eingang der Begriffe in der Diskussion um die ‚Migrationsliteratur‘ problematisieren.

### **‚Migrationsliteratur‘: Der ewige Ali im deutschen Wissenschaftsbetrieb**

Die Literatur, die in der Folge der Anwerbung ausländischer Arbeitskräfte in der Bundesrepublik entstanden ist, hat im Laufe der Zeit eine lange Kette der Bezeichnungsvorschläge durchlaufen müssen. Es scheint jedoch, dass der ‚Migrant‘ und sämtliche mit ihm verbundene Komposita wie eben der ‚Migrationsliteratur‘ rote Fahne in der Germanistik sind, da die Begriffe in Anlehnung an ‚Gastarbeiter‘ und ‚Gastarbeiterliteratur‘ pejorative Konnotationen hervorrufen. Waren es in den vorigen Jahrzehnten die ‚Gastarbeiterliteratur‘ oder ‚Ausländerliteratur‘ gegen diese argumentiert wurde, ist nun an der Reihe die ‚Migrationsliteratur‘, die „auf die bekenntnishaften Anfänge der ersten Migrantengeneration festgelegt wird“ (Esselborn 2007: 242). Tatsächlich wurde in literaturwissenschaftlichen Arbeiten der achtziger Jahre diese Literatur als Spiegelbild der Gastar-

beiter-Problematik gelesen und für sozialpädagogische Zwecke instrumentalisiert (vgl. Amodeo 1996: 36). Doch bedeutet dies lange nicht, dass der ‚Migrant‘ mit dem ‚Gastarbeiter‘ zu identifizieren ist. Letzterer Begriff entsprang einer realen soziohistorischen Gegebenheit, der erste dagegen erfährt weitgefassete Sinnkonturen im Zuge eines globalisierten Weltverständnisses.

So ist ‚Migration‘ nach Hamburger in der Alltagssprache kaum vertreten, dagegen komme der Begriff in den Medien häufiger vor. Es handelt sich demzufolge um eine allgemeine Sammelbezeichnung, die vergegenwärtigt, dass die betreffenden Personen für einen längeren oder kürzeren Zeitraum einen früheren Wohnort verlassen haben und gegenwärtig in einem anderen Land als ihrem Herkunftsort leben. Der Begriff verweist allenfalls auf eine eingetretene Bewegung über nationale Grenzen hinweg und zeigt zugleich, dass Migranten aus der Perspektive der Einheimischen wahrgenommen werden, da sie den Migranten letztlich diese Position zuweisen (Hamburger 1997: 31)

Dieser Gedanke besagt, weitergesponnen, dass das Wort ‚Ausländer‘, das in der bundesrepublikanischen Gesellschaft pejorative Konturen aufweist, nicht deskriptiv gemeint ist, sondern verächtlich und ausgrenzend, da es im Alltagsgebrauch synonym unter anderem für Kriminalität, Drogenhandel, Sexualverbrechen und Missbrauch sozialer Leistungen steht (vgl. Runge, Irene Zitat nach Beck-Gernsheim, 1999: 119). Der Konstruktionscharakter der Bedeutungen ‚Migranten‘ oder ‚Ausländer‘ zeigt sich deutlich an der Position, die der betreffenden Person auf der ‚Wohlstands-Skala‘ zugesprochen wird. Nach Beck-Gernsheim laute die entscheidende Maßregel: „Je ärmer eine Person, desto eher wird sie als ‚Ausländer‘ angesehen“ (ebd.: 118). Es steht außer Frage, dass solche Einstellungen die multikulturelle Konstitution einer Gesellschaft darstellen, da innerhalb dieser Gesellschaft die verschiedenen ethnischen Entitäten nebeneinander existieren und als solche kenntlich gemacht werden.

## Raumpraktiken und räumlich imaginierte Geographie

Im Feld der kultur- und literaturwissenschaftlichen postmodernen Debatten ist eine dekonstruktivistische Auseinandersetzung mit Migration zu verzeichnen, wobei eine Reihe von Bedeutungseinheiten wie ‚Raum‘, ‚Grenze‘, ‚Integration‘, ‚Nation‘ in einer nicht essentialistischen und damit labilen Bedeutungszuweisung auftaucht. Postmoderne Konzeptionen zum Raum betrachten diesen nicht mehr als gegeben, sondern er wird im jeweiligen hegemonialen Diskurs produziert, hergestellt, benannt und kodiert.

Aus den Benennungen, den Kodierungen sind gewohnte Raumpraktiken und die räumlich imaginierte Geographie zu erschließen. „Hier zeigen sich Macht und Herrschaft, da sich im hegemonialen Diskurs nicht alle im Raum vorhandenen Praktiken abbilden, sondern nur die der Macht und Herrschaft nahen, kompatiblen, nutzbringenden“ (ebd.,: 515). In einem dekonstruktivistischen Verständnis von Migration muss Migration demzufolge als Zirkulation zwischen Räumen verstanden werden (Baltes-Löhr: 1998: 86). Es gibt kein Inland und Ausland, und der ‚Wandernde‘ muss sich nicht für die eine oder andere Heimat entscheiden, muss sich nicht national positionieren, kann sich stattdessen heimisch sowohl im Hier als auch im Dort fühlen. Sprachwissenschaftlich entspräche dies der Anerkennung des Bi- oder sogar Trilingualismus und kultur-anthropologisch der Anerkennung eines hybriden Subjekts (Bhabha 1997: 149ff.). Folglich wird das dichotomische Verständnis ‚Einwanderungsland/Auswanderungsland‘ oder ‚Ankunfts-/Herkunftsland‘ relativiert.

Die eindeutige Zuordnung eines Menschen zur Kategorie Migrant/Nicht-Migrant wird in diesem Sinne in Frage gestellt und der ‚Wandernde‘ muss sich nicht mehr einem Hier oder Dort zuordnen bzw. zugehörig fühlen, sondern kann sich im Dazwischen befinden und definieren (Baltes-Löhr 1998: 86ff.) Der Migrant wird somit zum „Nomadisierenden“, der sich keinem dualistisch-dichotom konzipierten Raum zuordnen lässt (vgl. Baltes-Löhr 2000: 519). Elisabeth Beck-Gernsheim bringt dies anschaulich auf den Punkt:

*„Längst gibt es erhebliche Gruppen von Menschen, für die das eingeforderte Entweder/Oder – sei Deutscher oder sei Türke, sei Deutscher oder sei Grieche – schlicht dem widerspricht, was den Kern ihrer Erfahrung und ihres Lebensgefühls ausmacht. Das tägliche Leben dieser Einwanderer [...] ist eingebettet in vielfache und dauerhafte Beziehungsnetze über in-*

*ternationale Grenzen hinweg, und ihre öffentliche Identität umfasst die Beziehung zu mehr als einem Nationalstaat. Dabei ist ihre Herkunftsverbundenheit als Ergänzung, nicht als Widerspruch zu ihrer Niederlassung im ‚Gastland‘ zu begreifen. [...] Hier vermengen sich Anatolien und Stuttgart, Sizilien und Nürnberg, und in der Folge finden wir was? Schwäbische Türken und italienische Bayern, die sich [...] in den transnationalen Räumen ihres Daseins bewegen.“ (Elisabeth Beck-Gernsheim 1999: 174)*

## Brausende interkulturelle Dynamik

Die Lebensprozesse in den neuen, gewählten oder zwangsläufig aufgesuchten Ländern führen notgedrungen zu interkulturellen Daseinsformen. Nicht die Multikulturalität, d.h. das Nebeneinander der Kulturen, oder die Transkulturalität, d.h. die Übernahme von fremden Kulturelementen, die jedoch nicht zum Kulturwandel führt, sondern erst die Interkulturalität beschreibt die grenzüberschreitenden kulturellen Beziehungen zwischen den Kulturen und kann „selbst das Resultat von Überlagerungen, Diffusionen und Konflikten darstellen. Wichtig ist, dass mit der Überwindung des Dualismus von Eigenem und Fremdem Kultur nicht mehr als Ist-Zustand, sondern als Dynamik aufgefasst wird. Das ‚inter‘ eröffnet nicht nur neue Wahrnehmungsmöglichkeiten, indem es das Augenmerk auf den Zwischenraum ‚zwischen‘ den Kulturen richtet, sondern verweist zugleich auf eine besondere Form von Beziehungen und Interaktionen, die innerhalb einer Kultur zu finden sind (Blioumi 2002: 29).

Ein Aspekt, der für das Verständnis des Interkulturalitätsbegriffs nicht unerheblich erscheint, ist die Tatsache, dass es sich um eine moderne Kategorie handelt, die erst nach der Bildung der Nationen und der Inkraftsetzung eines nationalen Denkens zutage tritt. Nach Campanile folgte historisch im 20. Jahrhundert auf die Homogenisierung der Kulturen durch die Nationalstaaten eine Partikularisierung, „bei der vor allem mit Beginn der nachkolonialen Epoche eine zunehmende Differenzierung (Ent-Homogenisierung) der europäischen Kulturen im Mittelpunkt [stand]“. (Campanille 1999, 338). Dabei ist zu betonen, dass unter nationalem Denken ein monokulturelles Selbstverständnis zu verstehen ist, das zum einen eine Nation mit einer Sprache und einer Kultur identifiziert, zum anderen auf dem Gedanken der Abstammungsgesellschaft fußt und Kultur zu einem diffusen Begriff erhebt, der politisch nicht erfasst werden kann. In Begriffen wie ‚Volksnation‘, ‚Kulturnation‘ oder ‚Leitkultur‘ kann dieses Denken exemplifiziert werden. Man kann also von Interkulturalität erst im Kontext der Nationalstaaten sprechen. In diesem Licht sind

die von der Interkulturalität beschriebenen kulturellen Vermischungen, Grenzüberschreitungen und die Überwindung des nationalen Denkens zu verstehen.

So verwundert es, dass im Feld der Germanistik dem Begriff des ‚Migranten‘ und folglich der ‚Migrationsliteratur‘ eine Sinnöffnung abgesprochen wird (Esselborn 2007, 261). Ähnlich ist nicht nachzuvollziehen, warum als Alternative eine „Literatur ohne festen Wohnsitz“ favorisiert wird, obgleich anerkannt wird, dass Migration ein Überbegriff ist, der die verschiedensten Formen der Bewegung im Raum zum Ausdruck bringt (Theilen 2007, 319). Es scheint, dass im deutschsprachigen Raum noch zu heftig das pejorative Trauma des Gastarbeiters und damit des Migranten nachwirkt und deswegen ‚Migrationsliteratur‘ dem zum Opfer fällt. Nicht zu übersehen ist, dass jeglicher alternativer Vorschlag für diese Literatur in Abgrenzung zur Migrationsliteratur passiert, sei es die Rede von einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“ oder einer „interkulturellen neuen Weltliteratur“ (Esselborn), wobei aber der Begriff des Interkulturellen im Dunkeln bleibt.

### **Kategorientransfer aus den USA zum Wohle der ‚deutschen‘ Wissenschaft**

Wichtige Impulsgeber für die Erforschung der Migrationsliteratur sind in den letzten Jahren zweifelsohne Ansätze aus der postkolonialen Theorie. Der Postkolonialismus setzt auf modifizierte Weise den antikolonialen Diskurs früherer Jahrzehnte fort und wird vornehmlich an amerikanischen Universitäten von Akademikern aus den ehemaligen Kolonialländern entwickelt (vgl. Lützeler 2005, 23). Dies ist eine interessante Parallele zur literarischen Migrationsforschung in Deutschland, da einen wichtigen Beitrag zur systematischen literaturwissenschaftlichen Verortung und Analyse dieser Literatur Amodeo Immacolata mit dem Rhizomatischen-Modell und Carmine Chiellino mit dem Handbuch *Interkulturelle Literatur in Deutschland* und dem Konzept der Sprachlatenz sowie andere Forscher geleistet haben. Man könnte diese Ähnlichkeit als Indiz für eine gewisse ethnozentrische Einstellung halten, da autochthone Literaturwissenschaft über den eigenen Tellerrand, nämlich einer kanonisierten Literatur ungern hinauszublicken scheint.

Ein kurzer Blick auf das Konzept des Postkolonialen besagt, dass es sich um denjenigen Diskurs handelt, der in einem engen historischen und einem weitgefassten theoretisch-methodologischen Sinn aufzufassen ist. Geschichtlich rekurriert der Begriff auf die Literatur und

kulturelle Praxis bis zum Ende der modernen Kolonial-epoche also dem Ende des Apartheid Systems Ende der neunziger Jahre. Weitgefasster zeigt das Konzept „the totality of practices, in all their rich diversity, which characterize the societies of the post-colonial world from the moment of colonization until the present day“ (Ashcroft, Griffiths & Tiffin zitiert nach Riesz 2007, 402).

Eine interessante Parallele zur literarischen Migrationsforschung in Deutschland sind auch die Schwierigkeiten bei der Bezeichnung dieser neuen englischsprachigen Literatur. Der noch in den sechziger und siebziger Jahren gängige Begriff der *Commonwealth Literatur*, wurde von vielen Autoren angegriffen, unter anderem von Salman Rushdie als ein „exklusives Ghetto“ bezeichnet (Sturm-Trigonakis 2007, 61). Man erinnere sich hier an die Ghettoisierung, die die ‚Gastarbeiterliteratur‘ als marginale Literatur innerhalb des deutschen Literaturbetriebs hervorrief. Gegen die in den USA bevorzugte Bezeichnung *minority discourses* wenden die Autoren ein, dass es sich meist um „unakzeptable Klassifizierungsschubladen westlicher Provenienz“ handle (ebd. 62).

Ähnlicherweise prangern Autoren in Deutschland ein verengendes Schubladendenken an, das ihre literarische Produktion unter einem gemeinsamen Nenner bringt und bestimmte Rezeptionserwartungen in Gang setzt (Blioumi 2000, 597). Die ‚Ausländerliteratur‘ zum Beispiel müsse eine Literatur sein, die von Ausländern produziert wird und eventuell das Leben von Ausländern in Deutschland thematisiert. Man müsse jedoch nicht vergessen, dass Begriffsgeschichte veränderte soziohistorische Einstellungen gegenüber dem literarischen Phänomen ausmacht und die gutgemeinten Bezeichnungen der *Commonwealth Literatur* und der ‚Ausländerliteratur‘ das Ringen einer marginalen Literatur um Anerkennung verdeutlichen.

### **Unterschied postcolonial-Literatur und Migrationsliteratur**

Ein entscheidender Unterschied zwischen der Migrationsliteratur und der postcolonial-Literature ist ohne Zweifel die Quantität, sowohl in Bezug auf literarische Texte als auch auf literaturwissenschaftliche Forschungen. Nach Lützeler sei die Fülle der Literatur dermaßen groß, dass niemand mehr die gesamte Literatur zum Postkolonialismus überblicken könne und man für Sammelbände bzw. readers dankbar sei, um zumindest einen Eindruck von der Vielfalt der postkolonial ausgerichteten Literaturwissenschaft zu bekommen (Lützeler

2005, 25). Folglich liegt ein Kategorientransfer in Richtung Migrationsliteratur nahe, zumal thematische (z.B. räumlicher Transit) und sprachlich-konstitutive Ähnlichkeiten (z.B. Sprachmischungen) bestehen.

Bezeichnenderweise wird infolge der Infiltration postkolonialer Theorie anhand eines antiessentialistischen Kulturbegriffs, der Hybridität und des Konzeptes des „third space“ operiert. Konkret bedeutet ein antiessentialistischer Kulturbegriff, dass er sich nicht auf die Vorstellung der ‚Hoch-‘ oder ‚Elitekultur‘ begrenzt, sondern alle Bereiche der konstruierten Realität mit einschließt. Dieser Kulturbegriff akzeptiert den Wandel und den Prozess innerhalb eines kulturellen Gebildes und fasst Kultur nicht mehr als Ist-Zustand auf. Der Wandel z.B. durch den Wechsel der Generationen und das Zurückweisen von nationalen Stereotypen sind hierzu einige Beispiele, die einen dynamischen, antiessentialistischen Kulturbegriff zum Ausdruck bringen (Blioumi 2002, 31).

### **Homi Bhabha**

Ein anderer Eckpfeiler postkolonialer Theorie, der in der entsprechenden Theoriedebatte in Deutschland Eingang gefunden hat, ist jener der Hybridität. Das Hybride wird von Homi Bhabha, Hauptvertreter der postkolonialen Theorie, als permanenter, kultureller Umwälzungsmechanismus angesehen, der den so genannten ‚Dritten Raum‘ (third space) eröffnet. Hybridität prägt Mischformen des individuellen Seins aus und ist das Gegenteil des monokulturellen Selbstverständnisses, da sie die Interaktion mehrerer Kulturen bewirkt (vgl. Blioumi 2002: 31).

Dieser Prozess der Hybridisierung wird in Homi Bhabhas Vokabular als De-Platzierung (dis-placement) bezeichnet, wobei sich die Bedeutung von Zeichen und kulturellen Elementen als kontextabhängig erweist (Suppanz 2003: 24). Auf das Subjekt fokussiert ist die Rede von einem hybriden Subjekt, dass das vorläufige Resultat dieser kulturellen Überlappungen ist und somit das vorläufige Produkt „der Überschneidungen permanenter Transferprozesse“ (Wolf 2003: 157). Schließlich ist der ‚Dritte Ort‘ als Ort, in dem Hybridisierungsprozesse zustande kommen, aufzufassen, ein Ort der als Kontaktzone zu verstehen ist, wo die selben Zeichen „neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können“ (Bhabha 2000: 57), also ist es kein geografischer, sondern ein symbolischer Ort.

### **Optionen für die Erforschung der ‚deutschen‘ Literatur**

Dies sind Ansätze, die durchaus fruchtbar für die Erforschung des interkulturellen Potentials der Migrationsliteratur einzelner Autoren gemacht werden können. Autoren wie Franco Biondi oder Zafer Şenocak stellen Probleme der Identität und der Zugehörigkeit ins Zentrum ihres Schreibens. Emine Sevgi Özdamar literarisiert gezielt sprachliche Hybridisierungen und erzählerische Verfremdungen, Yüksel Pazarkaya nutzt sein Leben in und zwischen verschiedenen Literaturen und Kulturen für literarische Übersetzungen (vgl. Mecklenburg 2005: 438), Yoko Tawada favorisiert ein deplatziertes Schreiben, das sich im Transit der Kultur- und Literaturräume bewegt – um nur einige Beispiele zu nennen.

### **Migrantischer Pendelverkehr innereuropäisch gesichtet**

Abschließend möchte ich auf ein ganz anderes literarisches Phänomen aufmerksam machen, das meines Erachtens perspektivenreich ist, nämlich der Literatur von deutschsprachigen Autoren in Europa. Die Tatsache, dass Migration mehrere Gesichter hat und nicht auf Armut und Demokratiedefizite im Herkunftsland reduziert werden kann, lässt sich ebenso vom in den letzten Jahren immer häufiger anzutreffenden Phänomen der lang- oder kurzfristigen Auswanderung von Nordeuropäern, vornehmlich Heiratsmigranten und Rentnern, nach Südeuropa erkennen.

Den Auswirkungen dieses Migrationsprozesses in der Literatur, bin ich vor einigen Jahren in einer entsprechenden Studie am Beispiel Griechenland nachgegangen, um zu beweisen, dass im Gegenzug zur in Deutschland produzierten Migrationsliteratur auch eine deutsche Migrationsliteratur im Ausland existiert. Ziel dieser Studie war eine erste Bestandsaufnahme und Erforschung der deutschsprachigen Migrationsliteratur in Griechenland. Die literarische Feldforschung, während der unveröffentlichte Texte aus ganz Griechenland gesammelt wurden, mündete in einem Buchprojekt, das aus einem theoretischen Teil bestand und das Phänomen grob zu verorten versuchte, und aus einem anthologischen Teil, in dem eine Auswahl von Gedichten und Kurzgeschichten untergebracht wurde (Blioumi 2006).

Um an dieser Stelle ganz kurz die Konturen dieser Literatur zu umreißen, ist darauf hinzuweisen, dass es sich insofern um ein literarisches Novum handelt, als diese Literatur inhaltlich und sprachlich Konturen aufweist, die für die bisherige literarische Produktion neuartig er-

scheinen. Es handelt sich nicht um Migrationsliteratur von Autoren nicht-deutscher Herkunft, nicht um Minderheitenliteratur, nicht um Reiseliteratur, oder um die Literatur deutschsprachiger Autoren, die sich in ihrem Heimatland befinden, sondern um die Literatur von deutschen Autoren, die ins Ausland migriert sind und in einem weitgefassten Sinn als Migranten bezeichnet werden können, zumal sich ihre Literatur mit dem Fremden und dem Eigenen auseinandersetzt und die Fremde als das angenommene Eigene problematisiert wird. Sprachlich wiederum sind erste Exemplare eines bilingualen Schreibens ersichtlich.

Das Thema der Migration spielt in dieser Literatur eine große Rolle. Die Tatsache, dass Konturen einer existenzialistischen Schreibweise mit der Migrationserfahrung verknüpft werden, scheint mir eine besondere Entwicklung in der deutschen Literatur zu sein, der aber bei weiteren Forschungen eingehender nachgegangen werden muss. Weitere Forschungen jedoch gebührt auch das Erkennen des spezifischen Themas der Heiratsmigration, dem sich viele dieser Autorinnen widmen. Die literarische Gestaltung der Heiratsmigration scheint eine besondere Entwicklung in der zeitgenössischen Literatur zu sein, die sich parallel zu den veränderten, zeitgenössischen Migrationsbedingungen entfaltet.

Aus interkultureller Sicht, schließlich, kann sowohl in der Lyrik als auch in der Prosa keine interkulturelle Schreibhaltung festgestellt werden, da über einige Sprachmischungen hinaus kein hybrides Kulturverständnis zu Tage tritt. Die Texte bewegen sich in dem Bereich der Bikulturalität, wobei das eine Standbein immer ein deutsches ist, das die griechische Kultur erkundet. Es bleibt daher abzuwarten, ob sich in zukünftigen literarischen Arbeiten der Sprung zum Interkulturellen entfalten wird.

## Literatur

Amodeo, Immacolata: Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

Baltes-Löhr: Dekonstruktivistische Analyse der Begriffe „Identität“ - „Migration“ - „Raum“. In: Renate von Bardeleben/ Patricia Plummer (Hrsg.): Perspektiven der Frauenforschung: ausgewählte Beiträge der 1. Fachtagung Frauen-, Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz. Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 81-97.

Baltes-Löhr, Christel: Migration als Subversion des Raumes. In: Bardeleben, Renate von u.a. (Hrsg.): Frauen in Kultur und Gesellschaft. Ausgewählte Bei-

träge der 2. Fachtagung Frauen-/Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 513-524.

Beck-Gernsheim, Elisabeth: Juden, Deutsche und andere Erinnerungslandschaften. Im Dschungel der ethnischen Kategorien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

Bhabha, Homi: DissemiNation: Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin (Hrsg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur angloamerikanischen Multikulturalismus Debatte. Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 149-194.

Blioumi, Aglaia: ‚Migrationsliteratur‘, ‚interkulturelle Literatur‘ und ‚Generationen von Schriftstellern‘. Ein Problemaufriss über umstrittene Begriffe. Weimarer Beiträge 4, 2000, S. 595-601.

Blioumi, Aglaia: Interkulturalität und Literatur. Interkulturelle Elemente in Sten Nadolnys Roman „Selim oder Die Gabe der Rede“. In: Blioumi, Aglaia (Hg.): Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten. München: iudicium 2002, S. 28-40. Blioumi, Aglaia: Transkulturelle Metamorphosen. Deutschsprachige Migrationsliteratur im Ausland am Beispiel Griechenland. Königshausen & Neumann: 2006.

Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin (Hrsg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur angloamerikanischen Multikulturalismus-Debatte. Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 1-29.

Campanile Anna: Abwehr und Dialog. Komparatistische Analysen der Literatur zweier Grenzregionen: Südtirol und Tessin. Arcadia 2, 34 (1999), S. 338.

Esselborn, Karl: „Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt. Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas. Arcadia 42,2 (2007), S. 240-262.

Hamburger, Franz/ Koepf, Thomas/ Müller, Heinz /Nell, Werner: Migration. Geschichte(n) – Formen – Perspektiven. Schwalbach 1997.

Lützel, Paul Michael: Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2005.

Mecklenburg, Norbert: Interkulturelle Literaturwissenschaft. In: Wierlacher, Alois /Bogner, Andrea (Hrsg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 433-439.

Riesz, János: Postcolonialism. In: Beller, Manfred/Leerssen, Joep (Ed.): IMAGODOLOGY. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey. Amsterdam, New York: Rodopi 2007 (=Studia Imagologica, 13), S. 400-403.

Sturm-Trigonakis, Elke: Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Suppanz, Werner: Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen. In: Celestini, Federico/Mitterbauer, Helga (Hrsg.): Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. S. 21-36

Theilen, Ines: Von der nationalen zur globalen Literatur. Eine Lese-Bewegung durch die Romane Die

Brücke vom goldenen Horn von Emine Sevgi Özdamar und Café Nostalgia von Zoé Valdés. Arcadia 2002, S. 318-337.

Wolf, Michaela: Triest als „Dritter Ort“ der Kulturen. In: Celestini, Federico/Mitterbauer, Helga (Hrsg.): Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen: Stauffenburg 2003, S. 153-173.

**Aglaia Blioumi** promovierte an der FU Berlin über den interkulturellen Diskurs in der deutsch-griechischen Migrationsliteratur. Zurzeit ist sie Dozentin für deutsche Literatur und Kultur an der Universität Athen.

## II. EntFremdung, Integrität & SelbstBeschreibung

Der Raum der Literatur dient vielen AutorInnen mit Migrationshintergrund als Raum für die Entfaltung und Auseinandersetzung mit den kulturellen Zuschreibungen der Mehrheitsgesellschaft. Nicht wenige AutorInnen haben sich kritisch mit diesen Projektionen auseinandergesetzt. So wird das kreative Schreiben für sie zum Mittel der selbstbestimmten „EntFremdung“ und vielmehr zur Selbstdarstellung der eigenen Identität.

Den Kampf um die Integrität in der deutschen Kultur beschreiben einige AutorInnen auf sehr facettenreiche Weise, teils symbolisch und abstrakt, teils direkt und provokativ. Ihnen ist gemein, dass sie aktiv und selbst-reflexiv das Ausgegrenztsein aufarbeiten und gleichermaßen durch Aneignung und „SelbstBeschreibung“ eine Zugehörigkeit neu definieren und einfordern.

- **Yasemin Dayioğlu-Yücel**, DAAD-Lektorin an der Istanbul Universität, wirft einen Blick auf lebensweltliche Inszenierungen von Identitäten der Dritten Generation und geht der Frage nach, inwiefern die Attribute Identitätsproblematik und Hybridität auf türkisch-deutsche Migrationsliteratur zutreffen. Sie macht auf alternative Kategorien und Analyseverfahren, vor allem den Begriff Integrität und die damit verbundenen Anerkennungskonflikte in der Literatur aufmerksam.
- **Deike Wilhelm**, Kulturwissenschaftlerin und freie Autorin, gibt Einblicke in das in Deutschland noch

recht junge Phänomen der Literatur von Sinti und Roma und beleuchtet das ästhetische Programm von vier AutorInnen, die in ihrem Bemühen um Differenzierung des stereotypen Bildes vom „reisenden Zigeuner“ neue Wege der Selbstbeschreibung und Neuinszenierung ihrer eigenen Geschichte finden.

- Der Politik- und Kulturwissenschaftler **Kien Nghi Ha** befaßt sich mit kulturellen Effekten postkolonialer Hybridität und gibt anhand des Kanak-Diskurses Beispiele für „Postkoloniales Signifying“ von AutorInnen, die durch kritische Aneignung sowie durch selbst-repräsentative Praktiken der Verfremdung und Umdeutung die in den Medien vorherrschenden Perspektiven und stereotypen Bilder von den „Fremden“ mit Ironie und Provokation aufbrechen.
- **Serdar Somuncu**, deutsch-türkischer Schauspieler, Schriftsteller und Musiker, geht es in seinem künstlerischen Werk insbesondere um die Auflösung von einengenden Denkstrukturen und starren Zuschreibungen. In einem Gespräch über Identität & Selbstverständnis, Integrationspolitik und den eigenen Weg reflektiert er die eigene Verortung als Künstler in einer multikulturellen Einwanderungsgesellschaft. Er zeigt, wie über die Mittel der Irritation, Dekonstruktion, Differenzierung und dem Verwischen von Grenzen neue Denkfiguren in einer vielfältigen Gesellschaft entstehen können.

## **Identität und Integrität in der türkisch-deutschen Migrationsliteratur**

### **Einen Türken bauen - Selbst- und Fremdszenierung von Identität**

Der österreichische Erfinder Wolfgang von Kempelen baute im 18. Jahrhundert einen Türken. Dabei handelte es sich um einen getürkten Schachautomaten in doppeltem Sinne. Zum einen war der Automat aufgemacht wie ein Mann in traditioneller türkischer Kleidung, mit Turban und allem was nach damaliger Vorstellung noch dazu gehörte, zum anderen war es gar kein Automat: Versteckt im Automaten wurde die sichtbare, künstliche Hand des Türken bedient. Es handelte sich also um einen Betrug, einen Trick.

Weder der Türke noch der Automat waren das, was sie vorgaben zu sein. Ob die deutsche Redewendung „einen Türken bauen“ tatsächlich auf dieser Begebenheit beruht ist nicht eindeutig festzustellen, aber plausibel. Genauso plausibel ist, dass ein solch provokativer Künstler wie Feridun Zaimoğlu mit der Doppeldeutigkeit dieser Aussage spielt, wenn er behauptet: „Wenn Politiker über Integration reden, dann bauen sie sich erstmal einen Türken.“

Egal, ob es sich um Selbst- oder Fremdbeschreibungen, -erzählungen oder -inszenierungen handelt, Identität ist immer noch ein Schlüsselbegriff, wenn es um die Beschäftigung mit deutscher Migrationsliteratur geht. Wurde dabei zunächst die problematisch gewordene Identität und die Identitätssuche in den Vordergrund gerückt, überwiegen nun Forschungsarbeiten, die gerade die Hybridität der literarischen Figuren hervorheben. Beide Ansätze sind problematisch, wenn sie - was bei modischen literaturwissenschaftlichen Themen durchaus passieren kann - Theorien an Texten erproben wollen und nicht andersherum vorgehen.

Im vorliegenden Beitrag soll nach einem Exkurs in die Parallelwelt einer Online Community der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Attribute Identitätsproblematik und Hybridität auf türkisch-deutsche Migrationsliteratur in ihren jeweiligen Etappen zutreffen und auf alternative Kategorien und Analyseverfahren, vor allem auf den Begriff Integrität aufmerksam gemacht werden.

### **Lebensweltliche Inszenierung von Identität - Die Online Community vaybee!**

Inszenierungen von Identitäten, Anerkennungskonflikten und Integritätsstandards finden nicht nur in der Literatur statt. Das Internet bietet für jeden einzelnen ganz real die Möglichkeit zum Spiel mit der Identität. Besonders anschaulich verdeutlicht das Sherry Turkle anhand einer Karikatur aus dem *New Yorker*, in der ein Hund, die Vorderpfoten auf der Tastatur eines Computers, einem Artgenossen gegenüber bemerkt: „Dort weiß niemand, dass Du ein Hund bist.“ (Turkle 1998, 14)

Obwohl in Online Communities wie vaybee!, die sich speziell an junge türkisch-deutsche InternetnutzerInnen richtet, die Möglichkeit besteht, die eigene Identität frei zu wählen und anonym zu bleiben, bestehen bestimmte lebensweltliche Einbindungen fort. So entwickeln sich im Internet Gemeinschaften mit neuen kulturellen Symbolen, die gemeinsame Werte und Regeln ausbilden wie beispielsweise ein eigenes Strafsystem. Denn auch wenn ein Verweis im Internet keine realweltlichen Folgen hat, kann ein Verstoß gegen die „Netiquette“ einen Ausschluss aus der Gemeinschaft bedeuten. Neben den Regeln, die die Teilnahme an Online-Diskussionen lenken, gibt es auch Inklusions- und Exklusionsstrategien innerhalb der Community, wenn es beispielsweise darum geht, ob die NutzerInnen sich eher der deutschen oder der türkischen Gesellschaft zugehörig fühlen.

Dabei wird eines deutlich: Was die NutzerInnen eigentlich verbindet, ist, dass sie sich von der deutschen Gesellschaft ausgeschlossen fühlen. Das verbindet sie, auch wenn sie höchst unterschiedliche Vorstellungen davon haben, was es bedeutet türkisch zu sein. Hier werden sowohl klassische Zugehörigkeitssymbole wie Sprache, Religion und Geschichte herangezogen wie auch der Lifestyle, der ohnehin in der Online Community eine große Rolle spielt. Alles in allem also Phänomene, die sich sowohl in der Gesellschaft als auch in literarischen Inszenierungen wiederfinden lassen.



## **Polarisierung oder Hybridität? Vom Wandel der literaturwissenschaftlichen Analysekategorien**

Wenn beschrieben wird, wie sich die Migrationsliteratur seit ihrer Entstehung verändert hat, muss unterschieden werden zwischen Selbstaussagen von MigrationsautorInnen und der Beurteilung der Texte in Rezensionen und wissenschaftlichen Abhandlungen. Hauptkriterium für die Beschreibung des Wandels sollte aber der Wandel in Thematik und literarischer Inszenierung sein. Dass dies in Bezug auf die Migrationsliteratur häufig übersehen wird, zeigte jüngst die Plagiatsdebatte um Zaimoğlu Roman *Leyla* und Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei*, in der vielfach versucht wurde, auffällige Parallelen zwischen beiden Texten pauschal mit einem gemeinsamen kulturellen Kapital zu begründen und die ästhetische Umsetzung außen vor ließ. (Vgl. dazu Dayioğlu-Yücel 2008)

Wurde in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Gastarbeiterliteratur die polarisierende Darstellung fester Identitätszuschreibungen weitestgehend unkritisch aufgenommen, so wurde in einer zweiten Phase angenommen, dass gerade die zweite Generation mit nicht zu vereinbarenden Teilidentitäten zu kämpfen hatte, die sie nirgends zugehörig werden ließ. Mit dem Eintritt Emine Sevgi Özdamars in das deutsche literarische Feld veränderte sich die Rezeption der Migrationsliteratur.

Literaturwissenschaftliche Arbeiten, die von postkolonialen Theorien aus dem angloamerikanischen Raum beeinflusst waren, in denen Texte von ehemals kolonialisierten AutorInnen im Zuge des *writing back* untersucht wurden, übertrugen deren Konzepte auf die Migrationsliteratur. Auch wenn hier kein postkoloniales Verhältnis im eigentlichen Sinne vorliegt, lässt sich dieses Vorgehen dadurch rechtfertigen, dass die Konstellationen in Migrationstexten häufig durch Machtverhältnisse von Einheimischen und Zugewanderten geprägt sind. Besondere Popularität jedoch erlangte der von Homi K. Bhabha in die postkoloniale Theorie eingebrachte Begriff der Hybridität.

Fast ausschließlich wird in aktuellen Untersuchungen zu Migrationstexten behauptet, dass hybride Figuren und Lebensweisen dargestellt, klare Zuschreibungen ad absurdum geführt und gezeigt wird, dass Kulturen per se nicht rein, sondern durch zahlreiche historische und soziokulturelle Entwicklungen vermischt sind. Auch Individuen zeichnet ihre Mehrfachzugehörigkeit zu ver-

schiedenen Kollektiven aus. Problematisch hierbei ist, dass Hybridität weitestgehend positiv konnotiert wird, weil sie die Hinfälligkeit von Essenzialisierungen verdeutlicht. Vernachlässigt wird dabei häufig, dass Hybridität nicht bloß eine Vermischung von Kulturen meint, sondern dass es sich um eine spannungsreiche Mischung unter Machtkonstellationen handelt. (Vgl. dazu Mecklenburg, 113)

In Bezug auf Individuen von Hybridität zu sprechen ist Teil eines sich verändernden Identitätsdiskurses. Während die Identität einer Person noch in der Aufklärung als bei der Geburt angelegt und im weiteren Leben entfaltet galt, setzte sich im 20. Jahrhundert mit George Herbert Mead die Erkenntnis durch, dass Identität sich im gesellschaftlichen Interaktionsprozess ausbilde, und zwar immer unter Berücksichtigung der angenommenen Haltung der Gesellschaft, der „verallgemeinerten Anderen“ (Mead 1973, 239). Noch herrschte aber die Vorstellung einer einheitlichen Identität vor.

Dagegen stehen zum Ende des 20. Jahrhunderts hin Positionen, die dieses einheitliche Bild aufbrechen, die Stabilität von Identität in Frage stellen und das Vorhandensein von fragmentierten, teilweise auch pluralen, Identitäten, die auch in Widerspruch zueinander stehen können, feststellen. Zur individuellen Leistung jedes einzelnen wird es dann, die eigene Identität durch eine „Selbsterzählung“ (narrative of the self), so Stuart Hall, zu konstruieren. (Hall 1996, 277) Anthony Giddens betont zudem, die Wahlfreiheit in Bezug auf die eigene Identität infolge der Loslösung von sozialen Zwängen in posttraditionale Gesellschaften. Jeder Mensch habe die Möglichkeit seine eigene „Flugbahn“ (trajectory) auszusuchen. (Giddens 1991, 14)

## **Literarisch verhandelte Integritätsstandards**

Im Identitätsdiskurs wird nach wie vor vorrangig verhandelt, wie Identifikationsprozesse ablaufen und mit welchen symbolischen Ressourcen Kollektive sich nach außen abgrenzen bzw. die Zugehörigkeit zu ihnen verhandeln. Es beinhaltet also noch immer eine - wenn auch vorläufige - Festlegung und damit einen Aspekt, den zumindest der postkoloniale und hoch- bzw. postmoderne Identitätsdiskurs eigentlich negiert. Ein Blick auf Texte der Migrationsliteratur zeigt aber, dass gerade in Migrationstexten weniger die Identifizierung selbst als problematisch inszeniert wird, als die Anerkennung der Identität. Deswegen ist es höchst fraglich in Bezug auf die Migrationsliteratur von einer Identitätssuche zu sprechen. Vielmehr geht es um die Anerkennung der -

wie auch immer inszenierten - Identität und damit um die Integrität. Das gilt im Übrigen sowohl für die fiktionale Literatur als auch für die Verortung der Migrationsliteratur im deutschen literarischen Feld.<sup>1</sup>

Integrität in Bezug auf Personen bezieht sich im allgemeinen Sprachgebrauch auf die körperliche und moralische Unversehrtheit. Axel Honneth unterscheidet drei Formen der Integritätsverletzung: Erstens die „persönliche Erniedrigung“ durch die Verletzung der leiblichen Integrität durch Gewaltzufügung; zweitens die „persönliche Missachtung“ durch die Verweigerung allgemeingültiger Rechte; drittens die Herabwürdigung individueller und kollektiver Integrität durch die Verweigerung „sozialer Zustimmung“.

Selbst wenn die eigene Identität gemäß posttraditionaler Theorien frei gewählt sein kann, führt der „Entzug bestimmter Identitätsansprüche“ zu Integritätsverletzungen. (Vgl. Honneth 1994, 212-225) Eine mögliche Strategie, um dieser Integritätsverletzung zu entgehen, wäre es, folgt man Giddens, seinen frei gewählten Identitätsentwurf zu modifizieren. Allerdings ist das nicht immer möglich, beispielsweise wenn die Identitätszuschreibung unter Machtbedingungen von außen festgelegt wird. Bedeutungsschwer formulierte Hannah Arendt: „Wenn man als Jude angegriffen wird, muss man sich als Jude verteidigen.“

Was als integer gilt, kann sich - im Gegensatz zum heute geläufigen Verständnis im Sinne einer allgemeinen Unbescholtenheit - in unterschiedlichen sozialen Kontexten verändern. Die jeweils geltenden Integritätsstandards können Anerkennungskonflikte unterschiedlichen Ausmaßes auslösen. Um Anerkennungskonflikte dieser Art handelte es sich auch im Fall Fereshda Ludin. Gerichtlich wurde verhandelt, ob die Lehrerin islamischer Herkunft in der Schule ein Kopftuch tragen dürfe.

In Weiterführung Axel Honneths unterscheiden Andrea Albrecht und Horst Turk unterschiedliche „Normen und Standards der Anerkennung von Integritätsansprüchen“. Dazu zählen sie „Modalitäten der Integritätsgewährleistung“ wie Gesetze, Normen und Konventionen; die Art der Gewährleistung der Integrität wie körperliche Unversehrtheit, Ehre oder Rechtsgleichheit; die „gewährleistenden Institutionen“ wie Familie, Stamm, Kirche, Staat sowie die „symbolischen Manifestationen,

die den Status der Unverletzlichkeit ausdrücken“. (Vgl. Turk 2005, 162) Letztere fließen auch in literarische Texte ein, wenn Anerkennungskonflikte und die Verhandlung von Integritätsstandards literarisch inszeniert werden.

Die Figur des Sascha Muhteschem aus der *Gefährlichen Verwandtschaft* (Şenocak 1998) beispielsweise ist in ihrer Anlage hybrid, gemäß des Romantitels als Jüdisch-Deutsch-Türke oder Türkisch-Jüdisch-Deutscher sogar höchst gefährlich hybrid. Doch im wiedervereinigten Deutschland werden ihm klare Identitätszuschreibungen abverlangt. „Gehörte ich noch hierher?“, fragt er sich nach der Rückkehr aus der amerikanischen „Prärie“ (Şenocak 1997) in das wiedervereinigte Deutschland, in dem nationale Kategorien eine stärkere Bedeutung erfahren zu haben scheinen. Damit wird in der *Gefährlichen Verwandtschaft* angespielt auf die Debatten um den verstärkten Nationalismus nach der Wende und den Umgang mit der Nazi-Vergangenheit. Besonders die Auseinandersetzung mit kollektiver Schuld wird als Integritätsstandard für die deutsche Gesellschaft inszeniert.

Da die Hauptfigur so angelegt ist, dass sie aufgrund ihrer teilweise jüdischen Herkunft zur Opferseite zählt, findet über die Involvierung des türkischen Großvaters in die Armenierdeportationen während des Ersten Weltkrieges eine andere Art Auseinandersetzung mit kollektiver Schuld und darüber eine (Re-)Integration in die deutsche Gesellschaft statt. Ein ähnliches lebensweltliches Verhalten postuliert Viola Georgi für Migrantenkinder in Deutschland: „Die Erinnerungsarbeit gewinnt [...] nicht selten verpflichtenden Charakter. Es geht darum, sich durch ein bereitwilliges Antreten des „negativen historischen Erbes“ der Deutschen als „vollwertiger“ Deutscher zu legitimieren und zu qualifizieren.“ (Vgl. Georgi 2003, 320)

Im Fall der Protagonistin der Özdamar-Trilogie - zu dieser gehören *Das Leben ist eine Karawanserei*, *Die Brücke vom Goldenen Horn* und *Seltsame Sterne* starren zur Erde (Özdamar 2006) - nimmt die Zugehörigkeit zu einem nationalen oder ethnischen Kollektiv kaum Raum ein, vielmehr ist es das Kollektiv der ‚Theaterfamilie‘. Der in der Karawanserei als „Stadt mädchen“ und „Mundhure“ eingeführten Protagonistin geht es hauptsächlich darum, ein akzeptierter Teil dieser Theatergemeinschaft zu sein. Die Anerkennung durch dieses Kollektiv ist ihr wichtiger als die ihrer genetischen Familie. So handelt sie gegen den in ihrer Familie geltenden Integritätsstandard der Jungfräulichkeit und entledigt

<sup>1</sup> Für einen detaillierten Überblick zu den Identitätstheorien und dem Bezug zur Integrität vgl. Yasemin Dayioğlu-Yücel 2005.

sich ihres „Diamanten“, weil sie gelernt hat, dass sie mit diesem keine gute Schauspielerin sein könne. Neben dem Theater dienen Sprache und Geschichte als weitere Felder der Integritätsgewährleistung auf der gestalterischen Ebene.

Die Theaterarbeit der Erzählerin zeichnet sich auch in der Erzählweise ab, die geprägt ist durch szenisches Erzählen. Ein Onkel, Mehmet-Ali-Bey, führt beispielsweise eine regelrechte Performance auf einem Granatapfelbaum durch und stellt dabei die Integrität der Geschichtsschreibung vollkommen in Frage:

*Mehmet Ali Bey blätterte in dem Buch, über dem Buch hockend, und drückte mit seiner rechten Hand auf seinen Bauch und furzte, furturt auf die Blätter. [...] Er sagte zum Geschichtsbuch: „Man spuckt einem schamlosen Mann ins Gesicht, der aber sagt: „Oh, es regnet wieder“.<sup>2</sup>*

Mehmet Ali Bey klettert auf dem Granatapfelbaum hinauf und hinunter, steht mal mit runtergelassenen Hosen, mal mit zugeschnalltem Gürtel vor den Kindern, mal umarmt er den Granatapfelbaum, mal wirft er die Früchte auf seine Zuschauer hinab – all dies dient zur allegorischen Veranschaulichung seiner ‚Counter-history‘.

### „Aufstand der Vorzeige-Exoten“?<sup>3</sup>

Aspekte der Identitätszuschreibung und Integritätsverhandlung kommen auch zu tragen, wenn es um die Verortung der Migrationsliteratur im deutschen literarischen Feld geht. Dabei zeigt sich eine ambivalente Haltung ihrer AutorInnen, die Antje Weber in einem mit „Aufstand der Vorzeige-Exoten“ betitelten Artikel aus dem Jahre 1999 zu Ausdruck brachte:

*„Das ist ohnehin eines der großen Probleme der zweiten (Schriftsteller-) Generation: Die Vereinnahmung als Ausländer, die Zuordnung zur „Ausländer-Literatur“. Dabei wollen diese Autoren gerade nicht als Vorzeige-Exoten bei Multikulti-Wochen herhalten. Einfach scheint das nicht zu sein, und manchmal tragen die Autoren wohl auch selbst dazu bei.“*

Vereinnahmt, klassifiziert und identifiziert wollen Autoren wie Zafer Şenocak nicht werden, oder kritisieren wie José F.A. Oliver, das man zum Ausländer gemacht werde, so wie man auch zum Vertreter der Frauen- oder Schwulenliteratur stilisiert werde. (Vgl. Amirsedghi

1997, 119) Allgemein überwiegt der Protest gegen diese Fremdidentifikation, denn sie geht mit einer Ausgrenzung aus dem deutschen literarischen Feld einher. Selbst im Fall von Emine Sevgi Özdamar, die 1991 den Ingeborg-Bachmann-Preis für Auszüge aus der *Karawanserei* erhielt, ließ sich eine solche Ausgrenzung in der orientalisierenden Rezeption ablesen – bei gleichzeitigem Einschluss in das deutsche literarische Feld durch die Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises.

Mittlerweile hat sich die Autorin, die jüngst – zusätzlich zu zahlreichen anderen Literaturpreisen – den Fontane-Preis verliehen bekam, fest im deutschen literarischen Feld etabliert. Ebenso wie ihre Romanfiguren wenig über Identifizierungen rasonieren, hält auch sie sich mit Aussagen zurück, welcher Literatur sie sich zugehörig fühle, während Feridun Zaimoğlu, der im Literaturbetrieb immer mehr an Popularität gewinnt, das Spiel der Inszenierung auch in Bezug auf diese Zugehörigkeit weiter spielt.

Auch wenn sich die Frage weiterhin stellt, ob MigrationsautorInnen als „Vorzeige-Exoten“ behandelt werden, zeigt der Fall Özdamar, dass es möglich ist, sich mit dem literarischen Werk in das deutsche literarische Feld einzuschreiben. Stünde nicht mehr die Herkunft der AutorInnen im Vordergrund, sondern tatsächlich ihre Literatur, würde der für die postkoloniale Literaturwissenschaft wichtige Aspekt der Selbstrepräsentation eine geringere Rolle spielen. Wenn die Werke der heute noch als MigrationsautorInnen bezeichneten gemeinsam mit Texten wie Sten Nadolnys *Selim* oder die *Gabe der Rede* (Nadolny 1990) oder Martin Mosebachs *Die Türkin* (Mosebach 1999) genannt würden, dann könnten auch ‚deutsche‘ AutorInnen einmal mit dem Argument der Bereicherung der Migrationsliteratur zugezählt werden.

### Literatur

Nasrin Amirsedghi/Thomas Bleicher (Hgg.): *Literatur der Migration* Mainz: Donata Kinzelbacher, 1997.

Yasemin Dayioğlu-Yücel: Die Plagiats-Debatte um Zaimoğlus Leyla und Özdamars Karawanserei – kulturelles Kapital oder geistiges Eigentum? In: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi. Studien zur Deutschen Sprache und Literatur* 20 (2008), in Druck.

Ders.: *Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit. Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten* von Şenocak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community vaybee!, Göttingen: Göttinger Universitätsverlag, 2005.

<sup>2</sup> Diese Redewendung ist gleichzeitig eine der vielen idiomatischen Ausdrücke die Özdamar in die deutsche Literatursprache einfließen lässt

<sup>3</sup> Vgl. Weber 1999

Viola Georgi: Entlehene Erinnerung: Geschichtsbilder junger Migranten in Deutschland. Hamburg: Hamburger Edition, 2003.

Anthony Giddens: Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age. Cambridge: Polity Press, 1991.

Stuart Hall: The Question of Cultural Identity. Paul du Gay/Stuart Hall (Hgg.): Modernity and its Futures. Cambridge: Polity Press, 1996.

Axel Honneth: Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.

George Herbert Mead: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.

Norbert Mecklenburg: Das Mädchen aus der Fremde.

Martin Mosebach: Die Türkin. Berlin: Aufbau-Verlag, 1999.

Sten Nadolny: Selim oder die Gabe der Rede. München: Piper, 1990.

Emine Sevgi Özdamar: Sonne auf halbem Weg: Die Berlin-Istanbul-Trilogie. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2006.

Zafer Şenocak: Gefährliche Verwandtschaft. München: Babel, 1998.

Zafer Şenocak: Die Prärie. Hamburg: Rotbuch, 1997.

Horst Turk/Andrea Albrecht: Integrität. Europäische Konstellationen im Medium der Literatur, Einleitung. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, Special Issue: Integrität, Hgg. v. Hans Adler/Andrea Albrecht/Horst Turk, 97 (2005) 2, S. 161-167.

Sherry Turkle: Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet. Reinbek: Rowohlt, 1998.

Antje Weber: Der Aufstand der Vorzeige-Exoten. In: Süddeutsche Zeitung, 17.04.1999.

**Yasemin Dayioğlu-Yücel** promovierte an der Universität Göttingen über türkisch-deutsche Migrationsliteratur und ist zurzeit als DAAD-Lektorin an der Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur der Istanbul Universität tätig.

„Meine Wahl zu schreiben - ich kann es nicht“ - so lautet der Titel des Gedichtbandes der österreichischen Romni Ceija Stojka (2003). Diese mutige, offene und zugleich selbstbewusste Aussage trifft mit ihrer Vieldeutigkeit und Widersprüchlichkeit nicht nur auf die Gedichte von Stojka zu, sondern versinnbildlicht die Entstehung und Entwicklung einer noch jungen Literatur: die Literatur von Sinti und Roma im deutschsprachigen Raum. Jahrhundertlang als ‚Zigeuner‘ stigmatisiert und ausgegrenzt, veröffentlichen Sinti- und Roma-AutorInnen seit nun fast fünfundzwanzig Jahren ihre Werke<sup>1</sup>. Sie haben - parallel zu den erwachenden Bürgerrechtsbewegungen und deren erster politischer Erfolge wie 1982 die erstmalige offizielle Anerkennung des Völkermords an Sinti und Roma - den Mut gefunden, für sich zu sprechen und sich der Mehrheitsgesellschaft selbst zu präsentieren<sup>2</sup>.

### **Literarisches Schweigen durch die Geschichte der Ausgrenzung**

Seit ihrer Ankunft in Europa im Spätmittelalter wurden Sinti und Roma in die Rolle des Fremden gedrängt und zum Symbol des „Anderen“. Insbesondere die traumatischen Verfolgungen im Dritten Reich und die anschließend nicht stattgefundene Wiedergutmachung verbunden mit einer Kontinuität der Diskriminierungen begründen das lange gesellschaftliche und literarische Schweigen. Der Bildungsrückstand aufgrund von Internierung in Konzentrationslager im Schulalter, beziehungsweise Schulverbot für Sinti und Roma während des Dritten Reichs, sowie der erschwerte Schulbesuch wegen des gezwungenermaßen nomadischen Lebens bis in die späten Nachkriegsjahre hatten zur Folge, dass es hier lange keine Literatur von Sinti und Roma gab.

<sup>1</sup> 1984 wurde das erste Werk eines Sinto im deutschsprachigen Raum veröffentlicht: Latscho Tschawo: Die Befreiung des Latscho Tschawo. Ein Sinto-Leben in Deutschland. Bornheim-Merten 1984.

<sup>2</sup> So fordert auch Romani Rose, Vorsitzender des Verbandes deutscher Sinti und Roma eine Öffnung der eigenen Kultur: "Wir haben nur eine Chance, als Sinti zu überleben, mit unserer Kultur, unserer Eigenständigkeit in Sprache und Brauchtum, wenn wir uns öffnen, Einblick geben in unsere Vorstellung vom Leben. Unsere Lebensweise, unsere Kultur ist kein Geheimnis." Vgl. Rüdiger Vossen: Zigeuner. Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies. Zwischen Verfolgung und Romantisierung. Katalog zur Ausstellung des Hamburgischen Museums für Völkerkunde. Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1983, S. 12

Weitere Gründe für die späte und noch geringe literarische Produktion sind die noch nicht erfolgte Standardisierung des Romanes - der Sprache der Sinti und Roma (siehe Glossar) - als Schriftsprache und die Abhängigkeit von den Nationalsprachen, der literarischen Sozialisation in einem deutschsprachigen Schulsystem, sowie von literarischen und politisch-ökonomischen Prozessen der deutschsprachigen Mehrheitsgesellschaft.

In den letzten Jahren sind allerdings Initiativen von Sinti und Roma zu beobachten, die zu einem stärkeren Selbstbewusstsein und einer bedeutenderen literarischen Produktivität führen sollen. So wurde zum Beispiel 2002 die [International Roma Writers Association](#) (IRWA) gegründet, deren Projekt „Romani Library“ mit dem Ziel der europaweiten Verbreitung von Roma-Literatur in diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben ist. Auch das steigende Interesse an dieser jungen Literatur und deren stärkere Förderung durch Herausgeber könnten zu einem Anstieg literarischer Selbstdarstellungen von Sinti- und Roma-AutorInnen führen.

Obwohl im deutschsprachigen Raum bis zum Ende des 20. Jahrhunderts keine Literatur von Sinti- und Roma-SchriftstellerInnen veröffentlicht wurde, bedeutet dies jedoch nicht, dass bis dahin keine Erzählungen existierten: Sinti und Roma haben eine starke orale Erzähltradition und diese reiche mündliche Kultur wurde von Generation zu Generation weitergegeben. So blieben die Mythen, Legenden, Geschichten und Märchen, aber auch Bräuche und Sprache erhalten. Die große Bedeutung von Mündlichkeit lebt in vielen Werken dieser jungen Literatur heute noch fort.

### **Selbstdarstellungen statt Fremdkonstruktion**

Viele Sinti- und Roma-AutorInnen geben in ihren oft autobiographischen Werken Einblicke in ihre Erfahrungen, ihr Leben als ausgegrenzte und negativ beschriebene Minderheit und zeichnen so ein neues Bild ihrer Kultur. Ausgrenzung, Verfolgung, persönlich erlebte Erfahrungen in Konzentrationslagern während des Dritten Reichs, Trauer um den Verlust vieler Familienangehöriger während der NS-Zeit, mangelnde Wiedergutmachung und somit große wirtschaftliche Not im Nachkriegsdeutschland, ein Leben als Fahrende aus Mangel

an Alternativen, aber auch die erschreckende Kontinuität von Stigmatisierung und Ausgrenzung - das sind häufig die Themen dieser jungen Literatur.

Doch nicht nur: viele Sinti- und Roma-SchriftstellerInnen nutzen ihre Randposition auch für eine interkulturelle Darstellung ihrer eigenen Kultur, verarbeiten die Fremdbeschreibungen, indem sie diese zerbrechen und sich neu konstruieren. In vielen Werken wird sehr deutlich, inwieweit die SchriftstellerInnen sich selbst als ‚Andere‘ verinnerlicht haben, wie stark sich diese Fremdkonstruktion festgesetzt hat und wie wichtig es den AutorInnen ist, gegen dieses Bild anzuschreiben, sich neu zu präsentieren und den ‚Gadje‘ (Nicht-‚Zigeunern‘ auf Romanes, siehe Glossar) mitzuteilen.

### **Reisende auf dieser Welt: Differenzierung des ‚reisenden Zigeuners‘**

„[Lustig ist das Zigeunerleben](#)“ lautet das bekannte Volkslied, das alle tief verankerten Vorurteile gegen Sinti und Roma beinhaltet. Die Sinti- und Roma-SchriftstellerInnen nehmen ausgesprochen häufig in ihren Werken Bezug auf eben dieses Lied und verdeutlichen so den Einfluss, den diese Fremddarstellung auf sie hat.

**Ceija Stojka** - eine der bekanntesten Roma-AutorInnen im deutschsprachigen Raum - wählt für ihre Autobiographie den Titel „Reisende auf dieser Welt“ (Stojka 1992), zerbricht jedoch gleichzeitig die dadurch hervorgerufene Vorstellung vom „reisenden Zigeuner“ mithilfe verschiedener literarischer Instrumente. Sie bedient sich dabei - auf inhaltlicher Ebene - der Vorurteile, die sie mit den eigenen lebenswirklichen Erfahrungen konfrontiert und somit die Unangemessenheit dieser Stereotypen betont. So wird das Vorurteil des ‚lustigen Zigeunerlebens‘ nicht einfach abgestritten, sondern durch Angabe von Hintergründen und Erklärungen ständig hinterfragt und in ein neues Licht gerückt.

Die Reise wird im Verlauf der Erzählung zum abstrakten Symbol für das Leben an sich: Das Leben als Reise. Somit sind nicht nur ‚Zigeuner‘, sondern alle Menschen „Reisende auf dieser Welt“. Trotz einer sehr heterogenen und differenzierten kulturellen Selbstdarstellung, die Brüche und Widersprüche innerhalb der eigenen Kultur nicht negiert, werden gleichzeitig angesichts der Vergänglichkeit dieser Reise, beziehungsweise dieses Lebens, alle Unterschiede relativiert. Die Reise wird zur Brücke und der, „reisende Zigeuner“ zum reisenden Menschen.

### **„Zimmer und Rad“: Neu-Inszenierungen in der fiktionalen Roma-Literatur**

Im deutschsprachigen Raum geborene Sinti- und Roma-SchriftstellerInnen haben bisher vor allem Autobiographien veröffentlicht. Roma-AutorInnen hingegen, die in Osteuropa - meist im ehemaligen Jugoslawien - aufgewachsen sind und nun hier leben und schreiben, schaffen überwiegend fiktionale Literatur. Das ist auf ihre meist bessere Schulbildung innerhalb der kommunistischen Systeme und älteren literarischen Tradition zurückzuführen. Sie nutzen die Möglichkeiten der fiktionalen Literatur, um abstrakter und komplexer mit der stereotypen „Zigeuner“-Darstellung umzugehen. Die starren Vorurteile dienen hier als kreatives Motiv-Repertoire und werden ästhetisch verwirrt und variiert. Literatur kann den SchriftstellerInnen somit ein passendes Instrument zum Aufbrechen und Neu-Inszenieren der Konstruktion als Rom bieten.

Dies wird am Beispiel des Gedichts „Zimmer und Rad“ von **Jovan Nikolić** (2004, S. 22) aus dem Kosovo besonders deutlich, wenn Bilder wie das Zimmer als unvollständiger Wagen („*Hab ich dir gesagt, dass deinem Zimmer die Räder fehlen?*“) oder das Zimmer als Pferd („*reitet das Zimmerchen bis ans Ende der Nacht*“) verwendet werden. Nikolic entwirft in diesem Gedicht - neben einer irrealen Traumebene - eine metaphorische Ebene, die auf das kollektive Schicksal der Roma, das Reiseleben, Reiten, die Unwahrscheinlichkeit des Zurückkehrens in eine nicht-existierende Heimat eingeht. Dadurch geht er mit seiner Kunst und Poesie nicht auf die Fremddarstellung ein, nutzt jedoch die Elemente der „Zigeuner“-Konstruktion - vermischt mit leicht verschobenen Bildern -, um homogene, starre Konzepte an sich zu hinterfragen. Bekannte Konstruktionen werden ihrer allgemeingültigen Bedeutung entleert. Damit wird die Annahme jeglichen abschließenden Wissens und jeglicher starrer Vorstellungen verunsichert.

### **Die Bedeutung der mündlichen Tradition**

Jahrhundertlang wurden die Geschichten der Sinti und Roma mündlich auf Romanes (siehe Glossar) weitergegeben. Die Vergangenheit lebte nur in der mündlichen Überlieferung fort, auch Lebenshilfen und geheime Wegzeichen wurden von Generation zu Generation oral tradiert. Der große Einfluss einer lebendigen oralen Erzählkultur zeigt sich in vielen Werken von Sinti- und Roma-SchriftstellerInnen, indem diese Erzählungen häufig sehr narrativ und sprachlich einfach gehalten

sind, sowie oft auch mündlich überlieferte Geschichten eingeflochten, beziehungsweise Erzählungen innerhalb von Erzählungen integriert sind.

Der Erzählstil ist meist spannend, lebendig und eigenwillig gestaltet, indem selten linear erzählt wird. Es wird sehr oft generationsübergreifend auf die Vergangenheit der Familie zurückgegriffen und immer wieder darauf zurückverwiesen. Das lässt sich an der Struktur der jüngst erschienenen Autobiographie „Gypsy. Die Geschichte einer großen Sinti-Familie“ von **Dotschy Reinhardt** (2008) zeigen, deren Kapitel einzelne Erzählungen darstellen und immer wieder in sich geschlossene Teile über verschiedene Protagonisten ihrer Familie beinhalten. Dabei sind diese eingefügten Erzählungen teilweise über zwei bis drei Seiten sogar vollständig in wörtlicher Rede gehalten.

Sprachlich auffallend ist die häufige Verwendung der gesprochenen Sprache, wodurch die Erzählungen einen hohen Grad an Lebendigkeit erreichen. Dazu gehören auch Fragen als retardierende Füllformeln oder ein Wechsel hin zur direkten Ansprache der LeserInnen. Der interaktive Kommunikationsvorgang zwischen ErzählerIn und ZuhörerIn, wie er für mündliches Erzählen charakteristisch ist, wird zum Beispiel in „Die Befreiung des **Latscho Tschawo**. Ein Sinto-Leben in Deutschland“ von Latscho Tschawo sehr deutlich:

*„Ich frage Sie: Als was betrachten die uns überhaupt? In sämtlichen Städten, wo ihr eure Kläranlagen habt, wo ihr eure Schutthalde habt, genau in deren Nähe siedelt ihr immer Sinti an. [...] Warum ist noch nie einer auf den Gedanken gekommen, dass wir auch schön wohnen wollen? Ist das ein Vorrecht für euch?“ (Tschawo 1984, S. 106)*

Diese Beispiele für die Bedeutung von Mündlichkeit in der Literatur von Sinti- und Roma-SchriftstellerInnen zeigen, dass auch der Schreibstil auf ein eigenes Konzept der Selbstdarstellung hinweist: Es geht hier nicht um reine Integration in ein bestehendes Literaturverständnis. Sinti- und Roma-AutorInnen arbeiten stattdessen Elemente ihrer eigenen Kultur in bestehende Literaturmuster ein und drücken dadurch ein neues Selbstbewusstsein aus.

### Sprache als Raum

*„Wir haben kein eigenes Land auf dieser Erde, keinen eigenen Staat, keine eigene Regierung. Wir haben nichts als unsere Kultur und unsere Sprache, die uns zusammenhält, auf die wir uns berufen und mit der wir uns auch abgrenzen können. Unsere Sprache ist das einzige Terrain, auf dem*

*wir uns frei und ungehindert, unbeobachtet und diskret bewegen können. Sie ist unser Rückzugsgebiet, unser über die Jahrhunderte gehüteter Schatz.“ (Reinhardt 2008, S. 47)*

Wie bei den meisten Sinti- und Roma-SchriftstellerInnen übernimmt das Romanes (siehe Glossar) auch bei Dotschy Reinhardt eine identitätsstiftende Funktion. Sprache wird zum Raum und besetzt somit die kollektive Leerstelle der fehlenden Heimat. Die große Bedeutung, die Reinhardt der Sprache als Identifikationsmerkmal beimisst, wird deutlich, wenn sie schreibt: *„Ich bin dagegen, dass Deutsche Romanes lernen - was ohnehin so gut wie nie vorkommt.“* (Reinhardt 2008, S. 47) Sie zieht somit klare Grenzen. Dennoch bietet sie gleichzeitig - wie auch Sinti- und Roma-SchriftstellerInnen vor ihr - ein Kommunikationsangebot, indem sie alle Wörter und Sätze auf Romanes innerhalb ihres Werkes ins Deutsche übersetzt. Die LeserInnen soll Einblicke in die eigene Kultur erhalten. Diese Einblicke werden noch vertieft, wenn Reinhardt die Funktion des Romanes stärker thematisiert als sonst AutorInnen vor ihr. Sie erläutert beispielsweise die Gründe für die Geheimhaltung der Sprache, die wieder insbesondere in den negativen Erfahrungen mit der Mehrheitsgesellschaft liegen. Die LeserInnen erfahren außerdem, dass die Romanes-Dialekte so unterschiedlich sind, dass sich die verschiedenen Gruppen zum Teil nicht über die scheinbar gemeinsame Sprache verständigen können. Damit wird die Heterogenität der Sinti und Roma verdeutlicht und über das Mittel Sprache die Fremdkonstruktion als homogene, Andere', als einheitliche Gruppe der „Zigeuner“ ad absurdum geführt.

### Kulturelle Identität in der Literatur

*„Ich bin eine Sintiza. Sintizza. Sintitsa. Sinteza. Sinteza. Ich weiß nicht, wie man das schreibt, denn das ist ein Ausdruck in Romanes oder Romani, oder Rommenes.“ (Reinhardt 2008, S. 37)*

Die Sinti- und Roma-SchriftstellerInnen nutzen die Möglichkeiten literarischen Schreibens für eine eigene Identitätskonstruktion. Gerade auch die künstlerischen Ambiguitäten werden ausgeschöpft, um sich selbst darzustellen und sich kulturell zu repräsentieren. Dabei entwickelt sich diese Darstellung immer stärker weg von den homogenen und durch die Mehrheitsgesellschaft festgeschriebenen Kultureinheiten hin zu einer in sich höchst differenten und heterogenen, auch prozesshaften und sich verändernden Konstruktion einer kulturellen Identität.

Während sich das erste veröffentlichte Werk von Latscho Tschawo noch sehr stark in binären Kulturvorstellungen bewegt, zeigt insbesondere die Autobiographie von Dotschy Reinhardt, dass kulturelle Identitätskonstruktionen geschaffen werden, die sich nicht mehr zwischen der traditionell festgeschriebenen ‚Zigeuner‘-Kultur auf der einen und der westeuropäischen Identität auf der anderen Seite bewegt, sondern dass eine hybride Form kultureller Identität gezeichnet wird. *„[...] wenn mich jemand fragt, wo ich herkomme, sage ich immer, dass ich eine Sinteza bin, eine Frau aus dem Volk der Sinti. Aber auch eine Ravensburgerin, oder eine BerlinerIn, zumindest zurzeit.“* (Reinhardt 2008, S.11) Diese Identitätsdefinition ist vielseitig, widersprüchlich und prozesshaft. Kulturelle Identität ist für Reinhardt, als erste Repräsentantin der jungen schreibenden Generation von Sinti, nicht absolut und fest definierbar, sondern variabel und relativ.

Die SchriftstellerInnen befreien sich schreibend aus einer Opferrolle, aus einer Objekt-Position und aus Fremdrepräsentation, sie verunsichern so die jahrhundertalte „Zigeuner“-Darstellung der Mehrheitsgesellschaft, schreiben sich selbst neu und werten Widersprüche auf, die ein Aushandeln und eine Dialogbereitschaft von allen Beteiligten fordern. Sinti- und Roma-AutorInnen schreiben nicht nur gegen die Fremdbeschreibung an, sondern sie nutzen ihre Situation „zwischen den Kulturen“ für eine neue Konzeption von kultureller Identität, die sich nicht ausschließend, sondern einschließend und grenzüberschreitend definiert.

## Glossar

Hinweis: Es werden hier nur die wichtigsten Begriffe in Zusammenhang mit diesem Artikel erläutert. Die jeweilige Schreibweise dieser Bezeichnungen ist in der Literatur nicht einheitlich. Für diesen Artikel wurde die jeweils am häufigsten vertretene Version ausgewählt. Die Informationen des Glossars stammen aus verschiedenen Quellen (weitere Informationen dazu im Literaturverzeichnis als pdf-Datei), wie Danzer (2001), Dietrich (2001), Eder-Jordan (1993), Tebbutt (2001) und Vossen (1983).

**Gadje** [Plural] Bedeutet wörtlich „Bauer“ und „Fremder“ auf Romanes und bezeichnet die Nicht-Zigeuner auf Romanes. Zur Wahrung wissenschaftlicher Neutralität wird der Begriff hier immer in einfachen Anführungszeichen verwendet. Singular maskulin: Gadjo; Singular feminin: Gadji.

**Roma** [Plural] Bedeutet wörtlich „Mann“, Bezeichnung für die aus Osteuropa kommenden Gruppierungen. Sie sind geprägt durch rumänisch-orthodoxe Einflüsse (500jähriger Zwangsaufenthalt als Leibeigene in der Walachei und in der Moldau). Nach der

Sklavenbefreiung 1855/56 in Rumänien haben sie sich zunächst in ungarische, russische, bulgarische oder serbische Sprachgebiete verbreitet und sind von dort in andere Gebiete Europas und der übrigen Welt weitergewandert. Gleichzeitig wird dieser Begriff auch von der Weltorganisation der Roma als Überbegriff für alle „Zigeuner“-Gruppierungen verwendet. Singular maskulin: Rom; Singular feminin: Romni.

**Romanes** Die Sprache der Roma, auch als „Romani“ bezeichnet, besteht aus sehr vielen unterschiedlichen Dialekten, die aber alle auf gemeinsame Wurzeln zurückgehen. Es gilt als das älteste lebendige Beispiel der indo-europäischen Sprachen. Das Romanes ist mit dem altindischen Sanskrit, dem mittelindischen Pankrit, dem Pali und Hindi verwandt. Sprachvergleiche zeigen, dass die Vorfahren der Sinti und Roma vor 1300 den Nordwesten Indiens aus unterschiedlichen Gründen in voneinander unabhängigen Gruppen verlassen und sich auf ihren Wanderungen längere Zeit in Persien, Armenien und im Byzantinischen Reich aufgehalten haben.

**Sinti** [Plural] Vor allem im deutschen Sprachraum lebende Zigeunergruppe. Sie hielten sich wahrscheinlich im Zeitraum vom 11.-14./ 15. Jahrhundert in ihrer griechischen Zwischenheimat „Klein-Ägypten“ auf und sind unter türkischem Druck nach Mittel- und Westeuropa gewandert. Singular maskulin: Sinto; Singular feminin: Sintizza.

**Zigeuner** Exonym der Nicht-Roma und sollte aufgrund seiner historischen Belastung und den häufig assoziierten Vorurteilen nicht mehr verwendet werden.

## Literatur

Jovan Nikolić: Zimmer mit Rad. Klagenfurt 2004, S. 22

Dotschy Reinhardt: Gypsy. Die Geschichte einer großen Sinti-Familie. Frankfurt am Main 2008

Ceija Stojka: Meine Wahl zu schreiben - ich kann es nicht. Gedichte (Romanes, deutsch) und Bilder. Landeck 2003

Ceija Stojka: Reisende auf dieser Welt. Wien 1992

Latscho Tschawo: Die Befreiung des Latscho Tschawo. Ein Sinto-Leben in Deutschland. Bornheim-Merten 1984

Rüdiger Vossen: Zigeuner. Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies. Zwischen Verfolgung und Romantisierung. Katalog zur Ausstellung des Hamburgischen Museums für Völkerkunde. Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1983

**Deike Wilhelm** veröffentlichte 2008 eine kulturwissenschaftliche Arbeit über Literatur von Sinti und Roma und ist zurzeit neben ihrer Anstellung bei Betafilm freiberuflich als Autorin und Regisseurin für Dokumentarfilme tätig



Kien Nghi Ha

## Postkoloniales Signifying - Der „Kanake“ als anti-rassistische Allegorie?

Die Geschichte der Migration in Deutschland ist nicht ohne die Geschichte rassistischer Diskurse in Politik, Medien sowie im Alltagsleben zu denken. Zu sehr sind die deutschen Migrationserfahrungen auf beiden Seiten der innergesellschaftlichen Demarkationslinie, die zwischen Eingewanderten und (Volks-)Deutschen unterscheidet, durch abwertende und ausgrenzende Meinungsmache in den letzten Jahrzehnten geprägt worden. Durch diskursive Praktiken wurde eine diskriminierende Politik unterstützt, die gesellschaftliche Hierarchien und sozio-kulturelle Ausschlüsse verfestigte.

Paradoxerweise ist entgegen der rassistischen Logik dieses Diskurses auch noch etwas anderes, weniger vorhersagbares eingetreten: Durch Auseinandersetzungen mit den aufgezwungenen Rassismuserfahrungen und den dahinterstehenden Gesellschaftsverhältnissen, bei denen die Objekte der Weißen Diskurse sich zu Subjekten ihrer eigenen Geschichte erhoben, wurde eine Möglichkeit zur Reflexion und politischen Selbst-Ermächtigung gefunden. Der migrantische Kanaken-Diskurs, der durch Schriftsteller wie Osman Engin und Feridun Zaimoğlu in den 1990er-Jahren zur populärkulturellen Ikone erhoben wurde, ist ein Beispiel für die Umkehrung dominant erscheinender kolonial-rassistischer Bilder durch Signifying Practices (Praktiken der Bedeutungsgebung) im Diskurs der Minderheiten.

Gerade im literarischen Feld sind die Anfeindungen der Dominanzgesellschaft nicht ohne Widerrufe der Marginalisierten geblieben. Da die Migrationsliteratur und die dort vertretenen Stimmen kein homogenes Gebilde darstellen, ermöglichen sie in ihrer Vielfalt und gebrochenen Wahrnehmungen andere Perspektiven auf migrantische Zwischenwelten jenseits der vorherrschenden Klischees. Dabei verweist die selbstbewusste Aneignung der Figur des „Kanaken“ als positiv gewendetes Selbstbild auf eine weit zurückreichende Geschichte der kolonial-rassistischen Missrepräsentation und auf Strategien postkolonialen Signifying.

### Wiederkehr kolonialer Phantasmagorien im Migrationsdiskurs

Spätestens seit dem durch eine tiefgehende Strukturkrise der deutschen Nationalökonomie veranlassten Anwerbestopp für sogenannte „Gastarbeiter“ wurden

Anfang der 1970er-Jahre die zuvor noch als nützlich erachteten ArbeitsmigrantInnen zur sozio-kulturellen Problemgruppe erklärt und mit abwertenden Zuschreibungen bedacht. Die damit einhergehende Verschärfung des negativen gesellschaftlichen Stimmungsbildes gegenüber migrantischen, besonders türkischsprachigen Communities kam beispielhaft in einer großangelegten, von der gesamten Redaktion ausgearbeiteten Titel-Story eines deutschen Leitmediums zum Ausdruck.

DER SPIEGEL, der bereits schon damals oft zu Unrecht den Ruf als linksliberales Flaggschiff der deutschen Medienlandschaft genoss, verbreitete am 30.7.1973 unter dem unmissverständlichen Aufmacher „Die Türken kommen - rette sich wer kann“ eine Ansammlung von fiktiven Untergangsbildern und türkischen Negativstereotypen. Das Blatt bemühte sich sichtlich vor der „Überfremdung der deutschen Gesellschaft“ durch angeblich gefährliche „Ausländer“ zu warnen, die als „soziale Zeitbomben“ beschrieben wurden: „Der Andrang vom Bosphorus verschärft eine Krise, die in den von Ausländern überlaufenen Ballungszentren schon lange schwelte. Städte wie Berlin, München oder Frankfurt können die Invasion kaum noch bewältigen: Es entstehen Ghettos, und schon prophezeien Soziologen Städteverfall, Kriminalität und soziale Verelendung wie in Harlem.“ Als Elemente des rassistischen Diskurses haben diffamierende Bilder und unrealistische Katastrophenszenarien, welche die militärischen und „fremdethnischen“ Bedrohungsaspekte betonen, die Perspektive der deutschen Ausländer-Debatte wesentlich mitbestimmt. Die inszenierte Politik- und Medienhysterie zur Abschaffung des Asyl-Grundrechts rekurrierte zwei Jahrzehnte später auf frappierend ähnliche Stilelemente und griff zudem auf alarmierende Bilder aus der deutschen Kolonialzeit zurück.

Damals wurde in praktisch allen Medien sowie in Büchern vor der „Invasion der Armen. Asylanten und illegale Einwanderer“ (1990) oder dem vermeintlich anstehenden „Sturm auf Europa: Asylanten und Armutsflüchtlinge. Droht eine neue Völkerwanderung?“ (1992) gewarnt.

Die bildhaften Analogie- und Kontinuitätselemente im Überfremdungsdiskurs sind erstaunlich beständig. Seit

der imperialen Kaiserzeit werden gleichlautende Bedrohungsmetaphern und Forderungen wiederholt. Schon vor dem Ersten Weltkrieg sind MigrantInnen regelmäßig als Quelle der „Überfremdung“ und „Überschwemmung“ sowie als „Ströme“ und „Fluten“ identifiziert worden, und schon damals forderte man „Deutschland den Deutschen“. Seitdem die Bundesregierung sich wieder für eine streng regulierte und ausschließlich an deutschen Interessen ausgerichtete Zuwanderungspolitik offen zeigt, wird medial und politisch ungeniert über Strategien des „head-hunting“ im „Kampf um die besten Köpfe“ für die Deutschland AG gesprochen, um vom kannibalistisch anmutenden „brain-drain“ (wörtlich: „Gehirnabfluss“) zu profitieren.

Zusätzliche Brisanz erfährt diese Konstellation, weil Deutschland wie alle anderen westlichen Einwanderungsgesellschaften zukünftig zunehmend ArbeitsmigrantInnen aus ehemals kolonialisierten Ländern anwirbt. Die Wiederkehr kolonialer Metaphern und Bilder im Weißen Diskurs der deutschen Dominanzgesellschaft zeigt auf, dass weder die koloniale Geschichte Deutschlands ausreichend aufgearbeitet wurde, noch koloniale Denkmuster und die damit verbundenen Machtverhältnisse überwunden sind.

### **Geschichten aus Kanakistan**

Im Rahmen dieser diskursiven Entwicklung ist die seit den 1970er-Jahren weitverbreitete Verwendung des Begriffs „Kanake“ als beleidigende Adressierung von Immigrierten, vor allem jenen mit türkischer Herkunft, in der Alltagswelt und der Jugendkultur zu situieren. Die Bezeichnung „Kanake“ entstand vermutlich im Laufe des 19. Jahrhunderts als der in Deutschland tiefverwurzelte Anti-Slawismus gegenüber „Kosaken“, „Hannaken“ und „Polacken“ sich mit dem seit der deutschen Kolonialexpansion in den pazifischen Raum gepflegten Mythos des „Kannibalen“ zu einem kolonialrassistischen Neologismus verband. In diesem Sinne fungiert dieser Terminus bis heute als volkstümliche Chiffre für den biologisch und zivilisatorisch minderwertigen Anderen. Im neorassistischen Alltagsdeutsch verfügen auch andere erniedrigende Bezeichnungen wie „Bimbo“, „Neger“ und „Fidschi“ über eine ähnliche Aufladung.

Als Feridun Zaimoğlu „Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft“ 1995 im kleinen Rotbuch Verlag erschien, wurde es zunächst kaum wahrgenommen. Nicht nur die literarische Sprachform war für die deutsche Kulturlandschaft zunächst zu neuartig und gewöh-

nungsbedürftig, ebenso waren die Perspektiven und Lebenswelten der Zweiten Generation der Eingewanderten bis dato kein Thema, das Anerkennung und Relevanz in diesen Sphären beanspruchen konnte. Neben anfänglichem Desinteresse schreckte der deutsche Medien- und Kulturbetrieb auch vor zwei grundlegenden Prämissen in „Kanak Sprak“ zurück: 1. Die „Gastarbeiterkinder“ der zweiten und vor allem der dritten Generation [bezeichnen sich selbst] mit stolzem Trotz“ wahlweise als Kanake, Kanaksta oder Kanakgangsta. 2. In diesem Buch hat „allein der Kanake das Wort“, der in Unterschied zum „sozial verträglichen“ akademischen Gelehrten mit kosmopolitischem Flair eine Form des Straßenkampf-erprobten Intellektuellen markiert.

Diese kulturpolitische Selbststilisierung und Positionierung, die sich ausdrücklich von der „weinerliche[n], sich anbietende[n] und öffentlich geförderte[n] Gastarbeiterliteratur“ abwandte, passte nicht so recht in den Bildungshorizont des deutschen Bürgertums. Mit dem Rückzug der Alt-68er, von denen etliche mit zunehmender gesellschaftlicher Etablierung sich ideologisch nach rechts wendeten, war Antonio Gramscis Ideal des politisch engagierten organischen Intellektuellen, der für die Unterdrückten und Ausgebeuteten agitiert, im deutschen Kultur- und Universitätsleben zudem eine selten anzutreffende Spezies.

Inhaltlich schwamm das Buch gegen den konservativen Mainstream und machte sich auch unter Linksliberalen nicht viele Freunde. In den polemischen Erzählungen von „Kanak Sprak“ wurde nicht nur die überkommene Ausländerpolitik und der dahinterstehende institutionelle Rassismus attackiert; ebenso wurde Multikulturalismus als exotisierend gebrandmarkt und der „Assimilkümmel“ als unterwürfiger „Lieb-Allein“ in der „teutonischen“ Integrationmaschinerie verspottet. „Kanak Sprak“ war zudem mit einer Verschiebung der diskursiven Macht- und Sprachverhältnisse verbunden.

Nicht nur wurde Weißen Deutschen selbstbewusst das angestammte Vorrecht abgesprochen, sich als maßgebliche Migrationsexperten und „Neckermann-Volkskundler im multikulturellen Ethnien-Zoo“ aufzuspielen. Noch schlimmer wog wohl die Neudefinition der deutschen Sprache, die damit einhergehende Neuinterpretation deutscher Identität und die wenig schmeichelhafte Analyse Deutschlands insgesamt. Das wurde anfänglich vielfach als grotesker bzw. verleumderischer Angriff auf das ureigene deutsche Revier empfunden, der vielen Deutschen in ihrer ersten Schockreaktion zunächst schwer erträglich erschien.

Welche Dimension das Leiden an der politischen Korrektheit, der eigenen Selbstzensur wie der verlustigen Definitionsmacht über migrantische Minderheiten annehmen kann, offenbarte die damalige Ministerpräsidentin von Schleswig-Holstein Heide Simonis in der Fernseh-Talkshow „Ill nach neun“ (Radio Bremen) vom 8. Mai 1998. Im Verlauf eines erregten Disputs über die literarischen Qualitäten der „Alemannenbeschimpfungen“ in „Kanak Sprak“ kam es bei der Frage wer sich die Phrase „Kanake“ aneignen darf und wer nicht zur völligen Entgleisung der Diskussion. Als Zaimoğlu trotz der aufgebrachten Anschuldigungen auch noch gelassen auf das exklusive Recht der deutsch-türkischen bzw. türkisch-deutschen Generation zur Selbstdefinition bestand, fiel die vom deutschen Publikum stürmisch beklatschte persönliche Beleidigung Zaimoğlus als „Schnapsnase“. Diese Antwort war zwar sachlich unpassend, veranschaulicht aber dafür exemplarisch die Unfähigkeit der Gesellschaft und ihrer Eliten, angemessen auf Migrations- und Rassismuserfahrungen einzugehen.

Entgegen der Vermarktung von „Kanak Sprak“ als „wilde und radikal-authentische Bekenntnisse junger Männer türkischer Abstammung“ stellt dieses sprachlich innovative Werk eine höchst stilisierte und literarisch kunstvoll komponierte Anthologie mittels „Übersetzung“ und „Nachdichtung“ dar. Die verdichteten und dramaturgisch überarbeiteten Texte basierten auf Interviews mit unterschiedlichen männlichen Mitgliedern der Zweiten Generation: von Rappern, Fundamentalisten, Soziologen über KFZ-Mechaniker bis zum Zuhälter, Stricher und Transsexuellen. Als Reportagen „aus dem Kosmos von Kanakistan, einem unbekannten Landstrich am Rande der deutschen Gesellschaft“ sollen sie der Leserschaft Einblicke in „ihr Dasein und ihre Lebensphilosophie“ gewähren. In diesem Sinne lässt sich dieses Buch als eine literarische Version einer fiktionalisierten urbanen Sozio-Ethnografie in der ersten Person Singular lesen, die im Gegensatz zur wissenschaftlichen Arbeit kreative Freiheiten in Anspruch nehmen darf.

Nach der Publikation des Kanakster-Romans „Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun“ 1997, das 2000 als „Kanak Attack“ von Lars Becker für ein Massenpublikum verfilmt wurde, erschien Zaimoğlu „Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft“ (1998). Vermittelt durch seinen männlichen Blick und literarischen Duktus wurden mit mehrjähriger Verspätung weibliche Positionen im subkulturell-politischen Kanaksta-Diskurs für einen größeren Publikumskreis zugänglich gemacht.

Im Unterschied zu den Geschichten in „Kanak Sprak“, die trotz ihres starken Fokus auf Street-Gangstarism und maskuline Identitätskonstruktionen vor allem bemüht waren gängige Abziehbilder auf den Kopf zu stellen, waren die Gesprächspartnerinnen in „Koppstoff“ häufig mit einem akademischen Hintergrund und in bürgerlichen Berufen tätig. Daneben kamen auch junge Arbeiterinnen und linke politische Aktivistinnen zu Wort, die sich als Street-Fighterin und Anarchistin repräsentierten. Durch die sozio-kulturelle Verortung der Protagonistinnen war „Koppstoff“ sprachlich und stilistisch weitaus variabler geworden. Es vermag dadurch andere migrantische Subjekte sowie andere Denk- und Lebenswelten zu beschreiben.

Neben migrantischen Selbst-, Community- und Deutschland-Bildern sowie sozio-ökonomischen Problemen setzten sich diese Frauen in einer selbstermächtigenden Weise mit Geschlechter- und Sexualbeziehungen sowie immer wieder mit Rassismus und rechts-extremer Gewalt in unterschiedlichen Facetten auseinander. Allerdings fehlten in dieser Anthologie die Stimmen der jungen, selbstbewussten und oftmals auch akademisch gebildeten Frauen, die selbstbestimmt das Kopftuch innovativ in Myriaden Varianten tragen und diese mit ganz eigenen Bedeutungen versehen. Diese Rückgewinnung des eigenen Körpers und Willens wird etwa durch eigensinnige Symbole ausgedrückt, die das vermeintlich Traditionelle ganz unkonventionell mit aktuellen Modestilen mischen.

### „Der direkte Draht zum schwarzen Mann“

Zweifellos ist die subkulturelle Umkehrung der ursprünglich rassistisch kontextualisierten Redewendung „Kanake“ Teil der deutsch-türkischen Migrationserfahrung. Gerade in der migrantischen HipHop-Kultur sind auf allen Ebenen jedoch vielfältige Verbindungen zum Schwarzen Amerika unübersehbar. Die Anleihen gerade in den Anfängen sind so massiv, dass Ali, ein Rapper von Da Crime Posse, sein kulturelles Kapital als „direkten Draht zum schwarzen Mann“ bezeichnet. Sein Vorbild sind die afroamerikanischen Hardcore-Polit-Rapper von Public Enemy, die Rap als „Black CNN“ ansehen.

In seiner Einleitung zu „Kanak Sprak“ sieht Zaimoğlu den migrantischen Kanaken-Diskurs „analog zur Black-Consciousness-Bewegung in den USA“. Es ist tatsächlich naheliegend, die Umdeutung des Kanaken äquivalent zur Aneignung des kolonial-rassistischen „Niggers“

im afroamerikanischen Rap und der Schwarzen Alltagssprache zu sehen. Allerdings ist weder die Trope des „Niggers“ noch des „Kanak“ bei den Betroffenen oder in den jeweiligen anti-rassistischen Diskussionen unumstritten, sondern ruft teilweise heftigen Widerspruch hervor.

Die politische Logik dieser kulturellen Praxis ist theoretisch nur dann verständlich, wenn wir sie in einem transnationalen und postkolonialen Rahmen situieren. Durch die anti-rassistische und anti-koloniale Black Power Movement konnte in den USA der 1960er-Jahre erstmals massenhaft ein positiver Bezug zur Schwarzen Identität gebildet werden. Angetrieben durch Slogans wie „Black is beautiful“ und „I’m black and I’m proud“ diente die Identitätsmarkierung Schwarz nicht mehr länger wie in der bis dahin vorherrschenden kulturellen Tradition des Rassismus als negatives Symbol. Dieser politische Bewusstwerdungsprozess wurde durch ein populärkulturelles Umfeld verstärkt, das sich aktiv an der Um- und Aufwertung von Blackness beteiligte. Die identitätspolitische Selbstaneignung wurde als gesellschaftlich transformierende Kraft sowohl für die Schwarze Diaspora in Europa als auch für andere kolonialisierte Communities von People of Color bedeutsam.

Es war wohl kein Zufall, dass die indigenen BewohnerInnen der französischen Überseekolonie Neukaledonien ausgerechnet in den rebellischen 1970er-Jahren begannen, die historisch abwertende Kolonialbezeichnung „Kanak“ im Rahmen einer kulturellen Strategie des Self-Empowerment zu übernehmen. Stand diese Identitätsposition bis zu diesem Zeitpunkt für ein durch Weiße „Blackbirders“ (europäische Menschenjäger) und Kolonialadministration auferzwungenes Trauma der Deportation und Zwangsarbeit, so verkehrten sich mit ihrer aktivistischen Neusetzung auch ihre politischen und gesellschaftlichen Funktionen. Aus kolonialen Objekten wurden durch Prozesse der Selbstaneignung postkoloniale Subjekte, die selbstbewusst für die unabhängige Entwicklung ihrer Gesellschaft jenseits des Eurozentrismus kämpften und auf diese Weise versuchten, ihre Geschichte neu zu schreiben.

In der Geschichte kanakischer Identitätskonstruktionen vermischt sich die Globalisierungsgeschichte der Kolonialisierung mit den Geschichten widerständiger Selbstinszenierungen. Es ist diese uneindeutige Doppelbewegung in der historischen Dynamik von identitätspolitischen Fremd- und Selbstzuschreibungen, wodurch Benennungen sowohl als Praktiken der kolonial-

rassistischen Herrschaft als auch der Selbstermächtigung fungieren können. Wie Homi Bhabha in seiner Analyse des Kolonialdiskurses darauf hingewiesen hat, machen sich Mimikry und Hybridisierung - oder stark vereinfacht ausgedrückt kulturelle Nachahmung und Vermischung - als Widerstandsstrategien die Ambivalenz kolonialer Diskurse zunutze.

Obwohl kolonial-rassistische Autoritäten durch territoriale Aufteilungen, gesellschaftliche Herrschaftsanordnungen und Rassenerfindungen faktisch neue soziale, kulturelle und biopolitische Grenzen etablierten, wirkten sich viele dieser Praktiken auf der anderen Seite als Entgrenzung von Räumen und Identitäten auch zwiespältig aus. So entstand mit der Durchsetzung kolonialer Beziehungen ein voneinander abhängiges Referenzsystem von Bedeutungszuweisungen und gesellschaftlichen Hierarchien, in dem die aufeinander verweisenden Fremd- und Selbstbilder eine ungleiche Beziehung eingingen: Europa und „seine“ Anderen, Whiteness und Blackness, Zentrum und Peripherie, nationale Dominanzkultur und „Minderheiten“, Deutsche und Migranten.

Kanakische Identitätspolitik als Widerstandsperspektive versucht sich der Macht der Kolonialsprache zu entziehen, indem die Kolonialisierten in Sprechakten sich selbst definieren und damit diskursiv aus ihrem Objektstatus heraustreten. Widerstand wird nicht erst dann praktiziert, wenn explizit Gegenmodelle vertreten werden. Je nach dem wie die gesellschaftlichen Kräftekonstellationen aussehen, welche strategischen Optionen wirkungsvoll erscheinen und welche kulturellen Praktiken zur Verfügung stehen, können Kolonialisierte sich auch tarnen und die koloniale Anrufung durch Praktiken der Selbstbenennung umkehren.

Solche hybriden identitätspolitischen Interventionen reflektieren und überschreiten zugleich die kolonialen Einschreibungen in Geschichte und Gegenwart. Auf Eindeutigkeit basierende rassistische Identitätsmodelle können durch verwirrende Störungen, Bedeutungsverschiebungen und Überschreibungen in Zweifel gezogen, evtl. sogar dekolonialisiert werden. Indem diese subalternen Subjekte die Mittel ihrer Unterdrückung und Abwertung der kolonialen Autorität entwenden, verwandeln sich diese herrschaftlichen Zeichen europäischer Definitionsmacht in identitätspolitische Instrumente des Selbst-Empowerments. Aus dienenden werden revoltierende Subjekte. Das ist zumindest eine theoretische Perspektive im postkolonialen Diskurs.

## **Kanakische Kulturindustrie: Zwischen Anpassung und Vereinnahmung sowie Konsum und Merchandising**

In der bundesrepublikanischen Realität ist die anti-rassistische Sozialrevolte bisher ausgeblieben. Dafür hat „Kanak Sprak“ unintendiert zum Ausbruch der Kanak Chic-Mode beigetragen, dass kulturindustriell eingehegt und ausgeschlachtet wurde. Nach anfänglicher Skepsis auf beiden Seiten hat sich Feridun Zaimoğlu bei seinem Marsch durch die bürgerlichen Kulturinstitutionen inzwischen auch in der elitären deutschen Hochkultur etabliert. Gemessen an seinen eigenen früheren Kriterien ist er möglicherweise zu einem sozial befriedeten Schriftsteller geworden, der nach seinem Coming Out sich seiner „Liebe zu Deutschland nicht mehr schämt“ (2006) und sich manchmal als gelehriger Schüler zeigt.

So geläutert, konsultierte ihn auch der Deutschlandfunk gern zur Frage „Denk ich an Deutschland“. Zaimoğlu im Sinne der heutigen Integrationskurse höchst vorbildliche Antwort lautete übrigens: klassische Musik von Mozart (2008). Vor einem Jahrzehnt hätte er vermutlich noch Solingen, Mölln und wahrscheinlich auch Hoyerswerda wie Rostock-Lichterhagen zu Protokoll gegeben.

Sein künstlerischer Werdegang sowie gesellschaftlicher Aufstieg lässt sich sicherlich als gelungene Integration lesen. Als Autor, der durch die Kanaken-Stories bekannt wurde, personalisiert er für Deutsche wie MigrantInnen die Mainstream-Utopie zur Integration des Kanaken. Er symbolisiert und schreibt auf diese Weise die anerkannte Seite des wahr gewordenen kanakischen Traums mit seiner eigenen intellektuellen Biografie fort. Das Buchcover von „Kopf und Kragen. Kanak-Kultur-Kompendium“ (2001) zeigte noch eine andere, eher populärkulturelle Version kanakischer Glücksvorstellung: ein neureicher Kanakgangsta in schwarzen Nadelstreifen, der mit seinen goldenen Accessoires eher einem wandelnden Juwelierladen ähnelte und dem Comic-Heft oder einem schlechten HipHop-Musikvideo entstammt.

Zaimoğlu hat sich vom kanakischen Outsider zum ernstzunehmenden Insider der deutschen Gesellschaft gewandelt, der die großen deutschen Theater mit seinen Stücken bespielt, ab und an die Feuilletons der großen deutschen Tageszeitungen mit seiner Stimme bereichert und fast jedes Jahr uns mit neuen Werken mehr oder weniger beglückt. Diese Vorgänge sind so normal, dass man sich fragt, warum es eigentlich so

lange dauerte bis solche Lebensläufe und Zugänge möglich wurden, und warum Zaimoğlu in mehrerlei Hinsicht eine Ausnahmeerscheinung im Kulturbetrieb darstellt. Zur neuen deutschen Realität gerade im Kultur- und Medienbetrieb zählt immer noch die Tatsache, dass vielen Menschen mit migrantischem Hintergrund trotz ihres unbestreitbaren Talents und harter Arbeit der Durchbruch bisher versperrt geblieben ist.

Zaimoğlus Arbeiten heizten wesentlich den Hype um den Kanaken als aufsehenerregende Popfigur an. Bei der kulturindustriellen Übersetzung wurde darauf geachtet, dass diese Figur als kulturelle Projektions- und Identifikationsfläche von Weißen Deutschen leicht konsumiert werden konnte. Um die Imagekontrolle zu sichern, wurde die kanakische Coolness gebrochen inszeniert: Sie drohte immer ins Peinliche abzustürzen und ermöglichte in dieser nicht zu bedrohlichen Ambivalenz sowohl Begehren als auch Überlegenheitsgefühle. Einige Jahre lang konnte diese Produktidee eine erstaunliche Serie an kulturindustriellen Erzeugnissen hervorbringen.

Zu den bekanntesten Vertretern des inzwischen wieder abgeebbten Interesses am Ethno-Comedy-Genre zählten das getürkte deutsch-deutsche Duo „Erkan & Stefan“, die einige Kinofilme, CDs und eine eigene Fernsehserie vertrieben. Das Interesse an dieser Modeerscheinung war so gewaltig, dass sogar mehrbändige Sprachkurse und Lifestyle-Ratgeber von Michael Freidank in großer Auflage hastig auf den Markt geworfen wurden. Das Bedürfnis der Nicht-Eingeweihten, die tatsächlichen oder vermeintlichen kanakischen Codes zu erforschen, zu kopieren oder sich darüber lustig zu machen, bediente das kontextsensible Interesse der Nicht-Kanaken nach Zugehörigkeit wie auch nach Abgrenzung.

Kollege Kaya Yanar war mit seiner sogenannten Kult-Serie „Was guckst Du?“ sicherlich nicht weniger erfolgreich. Angesichts des anhaltenden Erfolgs wurden mehrere Staffeln produziert, die mehrfach vom Privatsender Sat.1 ausgestrahlt wurden. Auch er wurde auf allen multimedialen Verkaufskanälen inklusive ausgedehnter Promotiontours vermarktet. Im Unterschied zu „Erkan & Stefan“, die sich als Proll- und Kleinganoven-Kanaken gaben, präsentierte sich Yanar als Verwandlungskünstler. Zunächst füllte er hauptsächlich deutsch-türkische Klischeerollen vom Türsteher- und Dealer-Kanaksta bis hin zum Gemüsehändler und Pascha aus. Mit der Zeit parodierte er auch unterschiedliche türkische, arabisches, italienische, indische, lateinamerikanische, osteu-

ropäische und auch deutsch-deutsche Stereotypen mit und ohne Migrationshintergrund.

Charakteristisch für diese Sendungen war, dass sie von deutschen Firmen primär aus einem kommerziellen Interesse hergestellt wurden, um in erster Linie ein mehrheitsdeutsches Massenpublikum zu unterhalten. Dies spiegelte sich auch in der kulturellen Zusammensetzung des Saalpublikums wieder. Obwohl die Sendung als Kaya Yanars One-Man-Show präsentiert wurde, führte er als Schauspieler in der Regel nur die Gag- und Storyideen eines mehrheitsdeutschen Drehbuchteams aus. Die Sendung beruhte auf dem vermeintlich egalitären Motto, dass jede der dort vertretenen Gruppen über ihren Repräsentanten unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Machtposition zur Witzfigur erklärt und alle angeblich gleichermaßen verspottet würden. Auf dem Wege der negativen Gleichbehandlung und Stereotypisierung sollte vermieden werden, dass eine Gruppe tatsächlich diskriminiert wird.

Ob dieser Vorsatz tatsächlich umgesetzt wurde, ist angesichts der großen Überzahl von deutsch-türkischen Charakteren in Kaya Yanars Figurenkabinett eher zweifelhaft. Unabhängig von dieser Frage ist jedoch zu betonen, dass eine Arbeitsweise, die machtblind agiert und sich an den Interessen der dominanten Gruppe orientiert, keine aufklärenden oder gar emanzipativen Effekte hervorbringen kann. Statt eines befreienden Auflachens bei den Marginalisierten, besteht die Gefahr, dass gesellschaftliche Randgruppen hier ebenso wie in den nachmittäglichen Talkshows lediglich als abweichende Existenzformen, als Minderbemittelte, Testosteron-Geschädigte oder Freaks zur Erheiterung der Weißen Normalgesellschaft vorgeführt werden. Kaya Yanar hat sich auch eindeutig positioniert: „Mein Comedy-Programm ist eine Danksagung an die Deutschen“.

Um die scheinbare Legitimität ihres Produkts zu steigern und die vermeintliche Akzeptanz hervorzuheben, haben die Programmverantwortlichen missrepräsentative Manipulationstechniken entwickelt. Bei Kaya Yanar schwenkt die Bildregie nach fast jeder eingespielten Humorvorlage in Form einer vorproduzierten Videoepisode bei der Kamerafahrt durch das klatzschende Publikum zielsicher auf einige der wenigen nicht-deutsch aussehenden Studiogäste, die dann optisch in Großaufnahme serviert werden. Die Inszenierung suggeriert zum einen, dass der Sketch nicht nur legitim, sondern auch qualitativ gut sei. Zum anderen werden People of Color auf diese Weise als Animateure

des mehrheitsdeutschen Publikums eingesetzt. Es kann nun mit gutem Gewissen in dieser vermeintlich völkerverbindenden Show ethnisierte Minderheiten ungehemmt aus-lachen.

Trotz eines allgemeinen kulturwissenschaftlichen Interesses an der Repräsentation von MigrantInnen im deutschen Fernsehen habe ich diese nervige Show irgendwann nicht länger ertragen und leichten Herzens den Stecker gezogen.

### **Anti-rassistische Popkultur und Politik**

Dass Satire mit dem Kanaken-Label durchaus unterhaltsam und gesellschaftskritisch sein kann, zeigte Osman Engin in seinem Roman „Kanaken-Gandhi“ (1998) und in der Kurzgeschichtensammlung „Oberkanakengeil. Deutsche Geschichten“ (2001) im linken Espresso-Verlag. Letzteres erzählt in selbstironischer und quasi-autobiographischer Manier unglaubliche Verwicklungen aus dem turbulenten deutsch-türkischen Alltags- und Familienleben seines gleichnamigen Alter Ego. Im Unterschied zum Autor, der Sozialpädagogik studierte und seither als Journalist tätig ist, arbeitet unser Ich-Erzähler im Buch als Malocher, der in der Halle 4 unter der Oberaufsicht des Meister Viehtreiber steht.

Die Geschichten lassen kaum ein Thema aus und drehen sich um Familienfeste, Türkei-Familienurlaub, nationale Grenzen, Übersetzungsprobleme, Brautschauen, Einschulung, den Ford Transit, Fußball, Essen, homosexuelles Coming-Out, Medienkonsum, Politik, Einbürgerung und immer wieder rassistische Gewalt. Engin ist ein mitfühlender Meister der Übertreibung, der seine sympathischen Protagonisten liebevoll in ihrer Menschlichkeit mit allen individuellen Schwächen und Stärken zeichnet. Sie werden im Unterschied zu Kaya Yanar nicht als Zielscheiben dem billigen Spott des Publikums ausgeliefert, das sich durch die Abwertung des Anderen bestätigt und erhaben fühlen kann.

In „Kanaken-Gandhi“ bildet die von seinem Sohn Mehmet, dem „ewigen Studenten und Betonkommunisten“, eingefädelte Identitätsverwechslung eines indischen Asylsuchenden mit dem Alter Ego des Autors den Ausgangspunkt einer torturreichen Odyssee durch deutsche Krankenhäuser, Ausländerämter und andere Verwahrungsanstalten. Am Ende wird Osman Engin gemeinsam mit seinem indischen Doppelgänger - der deutschen Bürokratenlogik nach - sicherheitshalber nach Indien abgeschoben. Obwohl die Figuren bei Os-

man Engin holzschnittartig wirken und der Roman stilistisch konventionell ausfällt, gelingt es dem Autor in seinen Erzählungen durch überraschende Einfälle die Absurdität des Rassismus in seiner individuellen wie staatlichen Ausprägung aufzuzeigen. Diese Geschichte hinterfragt zudem gängige Vorstellungen einer national-staatlich oder völkisch festgelegten kulturellen Identität des Individuums. Sie zeigt stattdessen transkulturelle und alltagsweltliche Möglichkeiten der Solidarisierung zwischen MigrantInnen, Flüchtlingen und People of Color auf. Damit nähert sich der Roman einer Perspektive, in der alltagsweltliche Erfahrungen und Identitätskonstruktionen durch Prozesse der kulturellen Hybridisierung und Vermischung in einer globalisierten Welt, aber ebenso durch soziale Hierarchisierung und komplexe Geschlechterverhältnisse geprägt werden.

### Kanak Attak

Explizit politisch wurde die Leitidee der Kanakisierung Ende der 1990er-Jahre vom anti-rassistischen Netzwerk „Kanak Attak“ aufgegriffen, dem anfänglich auch Zaimoğlu angehörte. Im Unterschied zu den Kanak-Büchern definierten sich Kanak Attak in ihrem 1999 publizierten Manifest als offene Plattform „über die Grenzen zugeschriebener, quasi mit in die Wiege gelegter, Identitäten“ hinweg“, die „nicht nach dem Pass oder der Herkunft“ fragt. Trotz einiger Abgänge und der Aufgabe des anfänglich anvisierten Ziels eine umfassende soziale Bewegung zu initiieren und anzuführen, konnte Kanak Attak durch wirkungsvoll platzierte theoretische Inputs wie politische Interventionen etwa zur Archäologie der „Kämpfe der Migration“ oder zur „Autonomie der Migration“ eine bundesweit herausgehobene Stellung im Bereich des aktivistischen Anti-Rassismus erlangen. Da dieses Feld allenfalls stagniert, wenn sich nicht eher regressiv entwickelt, hat Kanak Attak seit geraumer Zeit vor allem die Funktion eines Think Tanks übernommen. Allerdings versucht Kanak Attak etwa im Rahmen der Mitarbeit an der „Gesellschaft für Legalisierung“ sich auf der Ebene der Bündnispolitik mit anderen Kräften zu bewegen. Darüber hinaus konnte sich Kanak Attak wirkungsvoll durch eine Reihe von popkulturellen Events wie dem Release der Rap-Single „Dieser Song gehört uns“ oder der „Kanak History Revue“ in der Berliner Volksbühne in Szene setzen. Trotz einiger Versuche sozial marginalisierte MigrantIn\*innen durch Veranstaltungen in lokalen Kiezläden anzusprechen, erwies sich der Spagat zwischen einer akademisch-theoretisch orientierten Diskurspolitik und dem auch nicht voraussetzungslosen popkulturellen Zugang als nicht ausreichend, um die sozio-kulturelle Basis

innerhalb des Netzwerks zu verbreitern und für marginalisierte Jugendliche ohne universitären Hintergrund zu öffnen.

Da das Netzwerk nicht zuletzt durch seinen linken anti-rassistischen Stallgeruch innerhalb des institutionellen Mainstreams marginalisiert ist und nicht über eigene materielle Mittel verfügt, sucht ein Teil der Gründergeneration - mitbedingt durch ihre berufliche und akademische Professionalisierung - gegenwärtig einen abgesicherten universitären Anschluss. Infolge der internen Umstrukturierung hört man seit einiger Zeit von Kanak Attak ungewöhnlich wenig. Es bleibt zu hoffen, dass der Generationswechsel bei Kanak Attak gelingt und die erste Generation sich mit der Zeit wieder stärker einbringt.

### Fazit

Ob der „Kanake“ als anti-rassistische Allegorie wirken kann, hängt vor allem von seinem Innovationsgehalt, dem Rezeptionskontext und den dabei wirksamen Strukturen, von den gesellschaftlichen Subjektpositionen in der Zielgruppe und nicht zuletzt von den Produktionsbedingungen ab. Die Chancen zur politischen Entfaltung der destabilisierenden Momente dieser vieldeutigen Metapher stehen im subkulturellen Bereich am besten, weil er am wenigsten durch dominante Instanzen kontrolliert wird.

Demgegenüber sind die Vereinnahmungs- und Verwertungsinteressen sowie die Absorptions- und Selektionsmechanismen in der Hochkultur und in der Kulturindustrie so stark ausgeprägt, dass eine subversive Wirkung kaum zu erwarten ist. Die Halbwertszeit der kanakischen Provokation in einer nahezu schockresistenten Gesellschaft, in der jeder ideelle Protest sich scheinbar totläuft, ist knapp bemessen. Der Kanake wurde längst kurz und schmerzlos abserviert. Der Nächste bitte!

### Literatur

Homi Bhabha (2000): Die Verortung der Kultur, Tübingen.

Tom Cheesman (2002): Akçam - Zaimoğlu - Kanak Attak: Turkish Lives and Letters in German, German Life and Letters, 55, S. 180-195.

Stuart Hall (Hg.) (1997): Cultural Representations and Signifying Practices, London.

[Kanak Attak Textarchiv](#)

Kien Nghi Ha (2003): Sprechakte - SprachAttakken: Rassismus, Konstruktion kultureller Differenz und Hybridität in einer TV-Talkshow mit Feridun Zaimoğlu; In: Margrit Fröhlich/Astrid Messerschmidt (Hg.): Migration als biografische und expressive Ressource, Frankfurt a. M.: S. 123-149.

Kien Nghi Ha (2004): Ethnizität und Migration Reloaded. Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs, Berlin: überarb. und erw. Neuauflage.

Kien Nghi Ha/Nicola Lauré al-Samarai/Sheila Mysorekar (Hg.) (2007): re/visionen. Postkoloniale

Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland, Münster.

Schorb, Bernd (2003): Was guckst Du, was denkst du?, Kiel

**Kien Nghi Ha** ist Politik- und Kulturwissenschaftler. Seine Schwerpunkte sind Postkoloniale Kritik, Migration, Rassismus, Cultural Studies. Er publiziert Bücher und Artikel zu den Themen kulturelle Entgrenzung, Identitätspolitik und koloniale Präsenzen.



## Interview mit Serdar Somuncu

### „Es geht mir nicht um Provokation, ich will Denkgrenzen auflösen“

Serdar Somuncu ist (geb. 1968 in Istanbul) deutsch-türkischer Schauspieler, Musiker, Regisseur und Schriftsteller. Er studierte Musik, Schauspielkunst und Regie in Maastricht und Wuppertal. 1996 wurde er mit seinen szenischen Lesungen aus „Mein Kampf“ bekannt, in denen er mit deutschen Identitätskomplexen spielte und die Unlogik vieler Textstellen ironisch bloßstellte. Er diskutierte dabei u.a. auch mit Neonazis, die seine Bühne gestürmt hatten. 2000 folgte eine Lesereihe mit Ausschnitten aus Goebbels' Berliner „Sportpalastrede“. Neben Rollen in Fernsehproduktionen war Somuncu mit weiteren Programmen und Lesungen wie „Hitler Kebab“ und „Bild lesen“ äußerst erfolgreich. Aktuell tourt er vor ausverkauften Häusern mit seinem neuen Programm „Der Hassprediger“ durch die Republik und veröffentlicht jede Woche die neusten Weltsichten auf seinem Video-Blog „Hate Night“. Im Juni 2009 erscheint sein neues Buch „Der Anti-Türke“, eine Geschichte des deutsch-türkischen Verhältnisses.

#### Identität & Selbstverständnis

*Sie werden oft als „deutsch-türkischer Comedian“ bezeichnet. Wie ist ihr eigenes Selbstverständnis?*

**Somuncu:** Ich kann das eigentlich nicht genau sagen, da ich mir nicht jeden Tag einen Titel gebe. Es ist mir auch egal. Manchmal schreibe ich, dann bin ich Autor, manchmal schweige ich, dann bin ich auch Autor. Ich passe nicht in die gängigen Denkklišees. Der wichtigste Fixpunkt, den ich als roten Faden immer wieder in meiner Arbeit erkenne, ist mein künstlerisches Selbstverständnis als Theatermensch, also jemand der kommuniziert über Sprache, über Inszenierung von Sprache oder Erforschung von Sprache, insbesondere die Erforschung von Subtexten und das streift sehr viele andere Bereiche.

Ich bin auf keinen Fall Comedian, das ist ausgeschlossen. Gerade auch weil ich jetzt zu Beginn der neuen Tour merke, wie wenig ich das mag, dieses „Lachen auf Knopfdruck“ und wie schwer ich auch damit umgehe, diese Erwartungshaltung der Zuschauer zu erfüllen, sie zum Lachen bringen zu müssen. Ob ich Kabarettist bin, weiß ich auch nicht, weil Kabarett ein mittlerweile durch die Nomenklatur des linksorientierten Spießbürgertums sehr besetzter Begriff ist. Comedy und Kabarett allerdings sind Elemente, die mit Theater zu tun haben und

so gehört es auch zu meiner Arbeit, diese Facetten abzudecken.

Darüber hinaus und das wissen die wenigsten, bin ich Musiker. Ich denke tatsächlich auch in Noten, wenn ich spreche. Sprache hat für mich sehr viel mit Rhythmus zu tun, viel mit Takt und Metrum. Daher lange Rede, kurzer Sinn: künstlerisch bin ich irgendetwas zwischen Schauspieler und Musiker.

Was ich persönlich bin, weiß ich auch nicht, da geht es mir ähnlich: ich habe zwar einen Fixpunkt, das ist meine Herkunft, aber aus diesem Fixpunkt heraus gibt es viele Entwicklungsrichtungen. Ich bin manchmal sehr „holländisch“, weil ich lange in Holland gelebt habe, manchmal bin ich sehr „deutsch“, und manchmal, ohne dass ich jemals da gelebt habe, bin ich sehr „russisch“. In der klassischen Musik jedenfalls war ich schon immer eher bei Shostakovich als bei Schumann.

Ich tue mich also sehr schwer mit konkreten Definitionen, ich definiere mich lieber über das Ganze oder überlasse es dem Rezipienten meiner Arbeit, mich einzuordnen. Dieser kann gerne sagen, ich sei Künstler, ich sei Schauspieler oder was auch immer, ich selbst lege mich ungern fest.

*Könnte der Begriff der individuellen „Vielfalt“ ihr geschildertes Selbstverständnis umschreiben?*

**Somuncu:** Eher als der Begriff der Vielfalt würde „Freiheit“ mein künstlerisches Selbstverständnis umschreiben. Denn nichts ist tödlicher für die künstlerische Freiheit, als Restriktionen, Mauern und vorgefertigte Raster. Diese Raster sind für mich schon immer eine Behinderung gewesen. Es stört mich, dass Leute in vielen Bereichen Ansprüche vorgeben und sagen, etwas hat auf eine bestimmte Art so und so zu sein. Dann hört meine Kunst auch auf zu atmen, dann wird sie anorganisch.

Daher ist dieser große Anspruch an meine künstlerische Freiheit auch eher zu präsentieren in der Vielfalt, als wenn ich mich auf einen spezifischen Punkt konzentriere. Manche Leute sind da anderer Ansicht. Sie sagen, wenn ich mich auf einen speziellen Punkt konzentriere, dann könnte das eine stärkere Wirkung haben, als wenn ich mich so streue. Aber bei mir ist gera-

de auch das Streuen meiner Energien etwas, das mich sehr zuversichtlich, sicher und stark macht, denn es entspricht zugleich der Vielfalt meiner Eindrücke.

*Sie spielen mit großem Genuss mit dem Wechsel zwischen unterschiedlichen zugeschriebenen Identitäten, mit dem „deutsch sein“, mit dem „türkisch sein“. Welche Rolle spielt dabei das „deutsch sein“ für Sie? Was heißt das, „deutsch“ zu sein?*

**Somuncu:** Das ist eine schwere Frage. Schick wäre es, zu sagen, es gibt keine Unterschiede. Aber es gibt sicher einen Unterschied, zwischen dem Gefühl „deutsch“ zu sein und dem Gefühl „türkisch“ zu sein. Aber wo dieses Gefühl anfängt und wo es aufhört, das ist meistens sehr schwer zu erkennen.

Man kann es nur an kleinen Dingen festmachen. Es gibt z.B. eine Stelle in meinem neuen Programm, wo ich sage „Ich weiß nicht, was ich bin, aber ich kann ihnen deutlich machen, dass sie „deutsch“ sind. Da muss ich nur mal ganz kurz über Juden reden und ihr innerer Zensor, der sich fragt ‚Darf man so etwas?‘ ist dann das erste an dem sie spüren, wie „deutsch“ sie eigentlich sind.“ Da lachen dann viele, aber tatsächlich meine ich das sehr ernst.

Es gibt sehr viele Themen, die im Deutschen ganz anders rüberkommen als im Türkischen. Ich finde es dennoch sehr oberflächlich, eine Typologie des „typischen Deutschen“ zu zeichnen. Denn jeder empfindet es letztendlich unterschiedlich. Für mich ist die Wahrnehmung des „typisch Deutschen“, ganz anders als für Sie. Letztendlich ist „deutsch“ das, was mich umgibt. Und ich bin ein Fremdkörper in einer sehr ungewöhnlichen Welt. Ich versuche diese Welt zu verstehen, denn ich lebe schon sehr lange hier und manchmal kommt es mir sogar schon so vor wie meine eigene Welt.

Aber ich fühle auch oft, dass es nicht meine eigene Welt ist. Es macht mir dann ebenso großen Spaß, die Unterschiede zu spüren. Das sind manchmal ganz banale Dinge, wie z.B. im Türkischen Dinge, die man mit sich im Kopf ausmacht, weil man sie nicht direkt ausspricht, wie irgendwelche Höflichkeitsrituale, während „deutsch“ im Gegenzug dazu, um das jetzt mal stereotyp wiederzugeben, etwas sehr direktes und zuweilen unhöfliches ist. Aber das ist mir manchmal sogar lieber.

*Sehen Sie sich selbst als „Vermittler zwischen den Kulturen“ oder ist das Bild vom „Dazwischen“ oder der „Brücke“ prinzipiell fragwürdig?*

**Somuncu:** Ob ich mich als Vermittler sehe, weiß ich nicht. Ich weiß auch nicht, ob mir das zusteht, Vermittler zu sein. Das ist eine Zuschreibung und letztendlich auch eine Kompensation für eine Auseinandersetzung, die jeder mit sich selbst zu führen hätte. Der Deutsche kann ja genauso vermitteln zwischen deutscher und türkischer Kultur, dafür braucht er ja nicht meine Herkunft.

Der Vermittler wird mir gerne zugeschrieben, vielleicht auch weil ich gut deutsch sprechen kann, besser als andere Türken, die nicht etwa nur weil sie kein Interesse daran haben die deutsche Sprache vernachlässigen, sondern auch weil ihnen eine gemeinsame Perspektive fehlt. Viele Türken erleben Deutschland aus einer sehr eingegengten, einer sehr „türkischen“ Perspektive, obwohl sie eigentlich schon sehr „deutsch“ sind. Man erkennt also nicht immer an der Sprache, wie die Menschen sich fühlen. Manchmal bin ich obwohl ich mich im Deutschen gut ausdrücken kann viel türkischer als diese Leute. Das klingt vielleicht widersprüchlich.

Die Vermittlerrolle steht mir vielleicht auch deswegen nicht zu, weil ich offen gesagt, zu wenig von der „türkischen Seite“ weiß und nicht genau sagen kann, wie sie sich anfühlen müsste, um glaubhaft zu sein. Wir Türken in Deutschland sind ja erst mal Deutsch-Türken und wir sind anders als die Türkei-Türken. Das hat sehr viel damit zu tun, dass die Türken die hier leben, die Türkei zu einer „Türkei der Erinnerung“ haben werden lassen. Das einzige was ihnen geblieben ist, ist ihr türkischer Name und das was ihnen ihre Eltern von der Türkei vermitteln. Aber auch ihre Eltern, also die Türken der Ersten und Zweiten Generation leben in einer stilisierten, in einer „Erinnerungs-Türkei“.

Ich könnte also nur sehr schlecht das repräsentieren, was die Türkei wirklich ist, ich könnte höchstens das repräsentieren, was die Ambivalenz eines Deutsch-Türken ausmacht. Das mache ich manchmal auch gerne, aber nicht „gegen jemanden“ oder „für jemanden“, sondern ohne Rücksicht auf die Herkunft, z.B. auch gegen meine eigenen Leute. Ein Vermittler zwischen den deutschen und den türkischen Ansprüchen zu sein ist daher vielleicht einfach, aber es endet meistens ohnehin in Forderungskatalogen und Anpassungsstrategien. Vermittler zwischen Deutschen und Deutschen oder etwa zwischen Türken und Türken zu sein ist viel schwieriger und deckt viel mehr Diskrepanzen auf.

Und das mache ich sehr gerne, denn ich bin am liebsten dort, wo „Gelenke“ sind. Ein Gelenk ist eine Schnitt-

stelle zwischen zwei Knochen, aber zugleich auch etwas Bewegliches. Ich begegne den Leuten dabei zunächst neutral und nicht mit Blick auf ihre Nationalität. Ich sehe sie zunächst als Menschen an, vielleicht mit einer unterschiedlichen Herkunft, einem „Migrationshintergrund“, schreckliches Wort, aber auch mit einem anderen „Sozialisationshintergrund“. Dieser spielt ja bei Türken in Deutschland eine sehr viel größere Rolle, als die Tatsache, dass ihre Eltern irgendwann ausgewandert sind. Die meisten sind ja hier geboren und haben mit Migration überhaupt nichts zu tun.

*Dient die Provokation, die in Ihrer Kunst eine große Rolle spielt, auch als Schocktherapie für eine Öffnung der medial oder politisch oft herbeigeredeten Frontstellung zwischen Deutschen und Türken?*

**Somuncu:** Das ist eine Frage, die ich so nicht beantworten kann, da ich nicht absichtlich provoziere. Ich suche. Wenn Sie Miles Davis gefragt hätten, ob er mit seinem schrägen Ton jemand provozieren will, dann hätte er Ihnen wahrscheinlich seine Trompete auf den Kopf gehauen. Es geht ja nicht darum, dass ich schräge Töne spiele, um Sie zu belästigen, sondern ich spiele die Töne, weil mir die anderen Töne nicht mehr gefallen, so wie ich nicht Dinge sage, um sie zu provozieren, sondern ich sage Dinge auf eine Art und Weise, wie es mir am besten gefällt. Dass Sie das provoziert, hat etwas mit Ihrer Hörgewohnheit, mit Ihrer Sehgewohnheit und Denkgewohnheit zu tun.

Meine Aufgabe als Künstler ist es vor allem, Denkstrukturen zu ändern. Dass dieses gelegentlich als Provokation empfunden wird, zeigt nur, wie schwer es immer noch ist Denkstrukturen zu ändern. Letztendlich mache ich auf der Bühne ja nichts anderes als zu reflektieren. Ich bin bei Weitem nicht so schlimm wie das Fernsehen, aber sobald ich anfangen zu sprechen wie der Fernseher, sind die Leute beleidigt. Weil ich sie mit etwas konfrontiere, empfinden sie das als Entfremdung. Auch im Theater erwarten die Leute oft einen ganz bestimmten Katalog von Verhalten: man spricht schön, man benimmt sich anständig. All das zu Verwischen sorgt für Irritation, wird aber oft verwechselt mit Provokation.

Dabei ist das in anderen Kunstrichtungen gang und gäbe, z.B. in der Bildenden Kunst wird schon lange nicht mehr konkret gemalt, abstrakte Kunst ist für jeden etwas ganz normales. Im Theater sehen wir seit 20 Jahren Nackte auf der Bühne und es ist oft das Einzige was Regisseure einfällt, um Grenzen zu sprengen. Ich

versuche hier andere Wege zu gehen, ich versuche Alltag, Fernsehen, Vulgarität und Boulevard zu einem Sujet zu machen, das die Leute erreicht, so wie ich es aber auch vertausche, um es verwechselbar zu machen. Das ist für mich nicht Provokation.

Provokation ist zwar manchmal ein Zugang zu diesem veränderten Denken, das ich anstrebe, aber wenn Sie mich nun fragen, ob ich es darauf anlege zu provozieren, kann ich nur sagen, nein, denn ich weiß nicht, wie ich sie provoziere, weil ich nicht weiß wo ihre Grenzen sind. Alles in allem geht es mir um Differenzierung und nicht um universelle Antworten. Ich stelle lieber Fragen.

*Welche Rollen nehmen MigrantInnen in den Medien ein? Sind diese Rollen schon vorgegeben?*

**Somuncu:** Auch „Migrant“ ist ja schon ein sehr schwer zu definierendes Wort. Migranten sind ja z.B. auch Russlanddeutsche oder Amerikaner. Die Migranten über die wir hier reden sind letztendlich die Türken. Und der Türke ist im Moment so etwas wie der „Prototyp des schlechten Ausländers“, mehr denn je vielleicht.

Wir hatten etwa vor einigen Wochen eine neue Studie, die im SPIEGEL verbreitet wurde. Da schreibt der SPIEGEL ohne jegliche Zahlenangaben, die Türken seien die am Schlechtesten integrierte Migrantengruppe. Da wird irgendetwas behauptet und in der Tat auf etwas zugearbeitet. Nämlich einer großen Vorurteilsindustrie. Und die agiert hauptsächlich in den Medien und in der Politik. Im Tatort gibt es gerade mal einen türkischen Kommissar, das ist dann schon eine Meldung wert - wenn es keine Meldung mehr wert wäre, dann wären wir schon viel weiter. Dann wären wir besser integriert und zwar nicht nur die Türken in die deutsche Gesellschaft, sondern auch die Deutschen in die deutsche Gesellschaft.

In vielen Bereichen in den Medien sind die Türken nur die Kriminellen. Bei vielen Geschichten, die ich im Fernsehen sehe, kann ich nur ganz schnell abschalten. Sobald ich da dann Kopftuchfrauen sehe oder irgendeinen schnauzbärtigen Papa, der am Wohnzimmerisch sitzt und ein Gebetskettchen bei sich hat, merke ich, dass ein Deutscher versucht hat, ein Drehbuch über Türken zu schreiben. Hier sind wir noch ganz weit weg von wirklicher Integration. Das liegt zum einen daran, dass man *den Türken* als Kunstfigur weiterhin gerne stilisiert, während der Anspruch der deutschen Bevölkerung an die hier lebenden Türken immer noch der gleiche geblieben ist. Sie verlangen nämlich die Anpassung

an ein originäres „deutsches Leitbild“. Aber dieses deutsche Leitbild existiert gar nicht. Der Türke kann nicht deutscher sein, als der Deutsche sich traut deutsch zu sein.

Deshalb wäre erst mal dieses Leitbild zu definieren. Dieses Leitbild wäre aus meiner Sicht ein multikulturelles. Und es können noch so viele reaktionäre Kräfte behaupten, es gebe in Deutschland keine multikulturelle Gesellschaft, die deutsche Sprache allein schon ist in ihrer Vielfalt von alemannisch, bajuwarisch, keltisch und nordischen Einflüssen multikulturell. Deutschland ist seit Jahrhunderten eine multikulturelle Gesellschaft. Wer sich dieser Tatsache versperrt, der kennt die deutsche Realität nicht.

Wenn wir anfangen könnten, von diesem Punkt aus Integrationsarbeit zu leisten, wenn wir anfangen könnten zu sehen, dass Integration auch heißt, sich von seinen antiquierten Zerrbildern zu lösen, also etwa nicht gleichzeitig Integration zu verlangen und dann das Leitbild eines Deutschlands zu konservieren, das vor dem Zweiten Weltkrieg Deutschland war, müssten wir auch Fragen stellen, die wichtiger wären, als z.B. warum die in Deutschland lebenden Türken so schlecht Deutsch sprechen? Sprechen sie denn nicht auch schlecht Türkisch? Hat es nicht auch etwas damit zu tun, dass die in Deutschland lebenden Türken in einem Zwischenraum der Identitätsfindung hängen geblieben sind, weil es lange Jahre weder einen staatlichen Zuspruch gab noch eine Einladung sich zu integrieren?

Jahrelang wurden die Leute doch eher abgewiesen, sie wurden ghettoisiert und das was daraus entstanden ist, ist das was man heute dann gemeinhin als „Parallelgesellschaft“ bezeichnet. Ein absurdes Wort, was auch überhaupt nicht der Realität entspricht. Die größte Parallelgesellschaft, die ich kenne ist auf Mallorca und nennt sich Ballermann.

*Gibt es auch schon positive Vorbilder von MigrantInnen in den Medien? In den USA gibt es beispielsweise eine Diskussion darüber, ob Schauspieler wie Will Smith auch möglich gemacht haben, dass man sich einen schwarzen Präsidenten vorstellen kann.*

**Somuncu:** Das halte ich für Quatsch. Obama ist nicht schon ein guter Präsident, weil er ein schwarzer Präsident ist, das wäre positiver Rassismus. Um ein guter Präsident zu sein muss er erst mal gute Politik machen. Es macht ihn nicht glaubwürdiger, dass er eine dunkle Hautfarbe hat. So wie z.B. auch Cem Özdemir daran

gemessen werden sollte, welche Politik er als Grünen-Vorsitzender macht und nicht daran, was er ist und woher er stammt. Vor 20 Jahren war Tansu Çiller Präsidentin in der Türkei, also lange bevor hier mit Angela Merkel eine Frau Kanzlerin wurde. Aber sie war deswegen keine gute Präsidentin, nur weil sie eine Frau war.

Weder das Geschlecht noch die ethnische Herkunft spielen eine Rolle dabei, wofür man steht. Und ich glaube auch nicht, dass Will Smith oder wer auch immer etwas mit Obamas Erfolg zu tun haben. Das hätte auch vor 20 Jahren passieren können, das sind Ereignisse, die auch etwas mit Zufall zu tun haben. Es hätte auch sein können, dass seinerzeit Al Gore die Wahl gewonnen hätte, dann hätte es heute Obama wahrscheinlich nicht gegeben.

*Ist der migrantische „Kanaken-Diskurs“, der durch SchriftstellerInnen wie Osman Engin oder Feridun Zaimoğlu in den 90ern populär wurde, ein erfolgreiches Konzept der Selbstermächtigung innerhalb eines oft ethnisierenden oder rassistischen Diskurses?*

**Somuncu:** Er war mir eigentlich zuwider und ist mir eigentlich immer noch zuwider. In Folge dieser Entwicklung, die Feridun Zaimoğlu ja nicht erfunden hat, gab es schon weit vorher den Ansatz dieser Auseinandersetzung. Ob das nun Filme wie „40 Quadratmeter Deutschland“ waren oder Kabarettgruppen, wie Knobibonbon oder ob es Günther Wallraffs „Ganz unten“ war. Viele haben auch vor Zaimoğlu schon um Annäherung zwischen beiden Kulturen gekämpft und dabei auch Fehler gemacht. Manchmal war es aus einer sehr deutschen Perspektive, manchmal sehr aus einer türkischen, irgendwann fing es an sich zu vermischen und Teil einer eigenen Kultur zu werden.

Mir war das wie gesagt zuwider, denn dieser Hype, der immer darum entstand, wenn man die angeblich positiven Aspekte der Annäherung entdeckte, diese Labels die dann vergeben wurden, wie etwa „Ethno“ oder „Kanak-Attak“ fand ich sehr anstrengend, weil ich eigentlich nie wusste, was das eigentlich sein soll, aber auch gespürt habe, dass das Label irgendwie nicht funktioniert. Es hat lediglich einer eigentlich sehr undefinierbaren Sache erst mal Heimat gegeben. Und auf diese Welle haben sich sehr viele Leute dann draufgesetzt.

Kaya Yanar zum Beispiel, hat diese Ambivalenz perfekt verkörpert, obwohl das, was bei ihm dahinter stand, gar nicht so ambivalent war, denn Kaya ist nicht der Proto-

typ des Deutsch-Türken. Er spielt eine Rolle, die Abbild einer Sache ist, die er eher aus dem Fernsehen kennt. Bei Feridun dagegen war es anfänglich ein wesentlich intelligenterer Ansatz, aber letztendlich war es genauso wenig reflektiert und ist deshalb auch, so wie bei Kaya, als Vorzeigekultur vereinnahmt worden.

Die Realität war und ist anders. Türken, die eine solche Sprache sprechen, (A.d.R.: wie in den Texten von Zaimoğlu's Kanak Sprak) sind die Minderheit. Doch wer kann überhaupt sagen, wie viele Türken in Deutschland ein ganz hervorragendes Deutsch sprechen? Insofern war dieser Weg trotz aller Verlockung für mich auch zu vereinfachend und damit auch ein Verrat an meiner eigenen Identität. Denn immer wenn ich Rollen angeboten bekam, habe ich gemerkt, dass sich die Leute schon längst auf dieses Ethno-Label gesetzt haben und nicht mich, sondern mein Image haben wollten.

Ja, ich habe es sogar oft eher als Hindernis empfunden, Vorurteile widerlegen zu müssen, welche meine eigenen Landsleute mir in den Weg gelegt hatten. Es war zwar ein positiver Versuch, sich aus einer Zuschreibungsfalle zu befreien, aus den Klischees, die andere den Türken gegeben hatten, aber es waren letztendlich nichts anderes als neue, eben mehr eigene Klischees, die man sich sogar selbst gegeben hatte.

## Integration

*Betrachtet man die Bereiche Kunst, Kultur, Sport und Medien, so ist eine zunehmende Repräsentanz von Menschen mit nicht-deutscher Herkunft zu erkennen. Warum gelingt in diesen Bereichen eine „erfolgreiche“ Integration, während in den zentralen Lebensbereichen wie der Arbeitswelt, Bildung oder auch auf dem Wohnungsmarkt vor allem von Defiziten, Problemen und Diskriminierung die Rede ist?*

**Somuncu:** Ich glaube, es ist gelogen zu sagen, dass unsere Integrationsbemühungen gescheitert sind. Vieles, was ich lese und höre, ist für mich in der Realität gar nicht nachzuvollziehen. Die in Deutschland lebenden Ausländer werden nicht krimineller, sie werden deutscher. Während die einzig erschreckende Tatsache, die ich schwarz auf weiß nachlesen kann, ist, dass im letzten Jahr rechtsradikale Taten um 20 % gestiegen sind. Ich habe noch keine Statistik gelesen, in der Zahlen über kriminelle Ausländer oder kriminelle Türken derart stark angestiegen sind, wie die der rechtsradikalen Deutschen.

Hier wird aus meiner Sicht etwas konstruiert, aus welchen Motivationen auch immer, das nicht der Realität entspricht. Ich bin da sehr kategorisch. Meist jedoch geht es um Wählerstimmen. Es gab z.B. jüngst in Hamburg die wie ich finde absurde Diskussion, eingebürgerten Deutschen, die eine Straftat begehen, ins polizeiliche Führungszeugnis zu schreiben, dass sie eingebürgert sind, aus „statistischen Gründen“. Das heißt, man wird re-kanakisiert, wenn man gegen den Strom schwimmt oder kriminell wird. Das ist eine Frechheit!

Ich glaube zwar, dass es immer noch gravierende Integrationsprobleme mit den in Deutschland lebenden Ausländern zu bewältigen gibt, viel wichtiger ist es aber, die Ursachen dieser Probleme herauszufinden und nicht, den Behauptungen derer zu glauben, die meinen, den Durchschnitt dieser Probleme bemessen zu müssen, indem sie tendenziöse Statistiken in Umlauf bringen. Da sind die Zahlen oft nicht glaubwürdig und die Themen sind oft willkürlich und falsch gesetzt.

Noch etwas ist in diesem Zusammenhang jedoch von großer Bedeutung: Während die hier lebenden Türken von Seiten des türkischen Staates weitestgehend sich selbst überlassen bleiben und sie meistens eher drangsaliert oder mit Forderungen konfrontiert werden, hat man auch von deutscher Seite aus nicht den Familien bei der Integration ihrer in Deutschland geborenen und aufgewachsenen Kinder geholfen. Denn gerade hier bedurfte es dringend eines Dialogs um neue Formen des Zusammenlebens in der Fremde. Diese Arbeit kann heute etwa in Schulen passieren, indem man sich auch in Schulen gezielt mit Migrationsfragen auseinandersetzt, statt sie zu verdrängen. Statt von den Türken ständig zu verlangen, dass sie besser Deutsch sprechen, könnte man ja als Deutscher auch mal ein bisschen Türkisch lernen.

*Wo sehen sie auf der „deutschen Seite“ Defizite im Integrationsdiskurs bzw. in der deutschen Integrationspolitik?*

**Somuncu:** Jetzt muss ich Deutschland auch mal in Schutz nehmen. Deutschland ist hier eigentlich doch sehr weit, auch wenn es noch eine Menge zu tun gibt. Es ist bei weitem nicht alles richtig gemacht worden, vieles ist auch falsch gemacht worden. Es gab durchaus auch schon früher Ansätze für eine richtige Integrationspolitik. Sich einmal mit der Kultur derer auseinanderzusetzen, die seit 40 Jahren hier leben, wäre ja kein Schaden. Es wäre ein Zugewinn an Kenntnis und Perspektive.

Dass das nicht gemacht wurde, dass stattdessen immer wieder Angst geschürt wurde vor dem „Fremden“, statt sich den „Fremden“ mal anzusehen, den „Fremden“ so anzunehmen, bis es zum Teil des „Eigenen“ wird. Das ist etwas, was man den Leuten sehr schwer vermitteln kann. Weil eben die Angst vor dem „Fremden“ geblieben ist, fühlt sich der Deutsche sehr schnell bedroht von fremden Einflüssen. Es gibt in keinem Land so viele Rollläden wie in Deutschland. Das Wort „die Bürgersteige werden hochgeklappt“ ist etwas, was ich nur aus Deutschland kenne.

Diese Ängste zu verstehen und sie abzubauen, wäre ein Schritt in Richtung einer besseren Integration gewesen und zu einer Offenheit, welche die Menschen nicht in die Isolation getrieben hätte, welche sie heute nicht selten auch in die Arme der Fundamentalisten treibt. Religiöse Identität mit nationaler Identität zu vermischen, ist ja auch Ausdruck einer Isolation und eines Rückzugs auf tradierte Werte. Das hätte man verhindern müssen.

*Welche Botschaften gehen denn vom Mainstream des deutschen Integrationsdiskurses insbesondere an Jugendliche mit Migrationshintergrund aus?*

**Somuncu:** In meiner Schulzeit wurde getrennt zwischen deutschen und ausländischen Schülern. Wir sind in der Grundschule ausgegliedert worden in eine eigene Klasse, mit der Begründung, dass wir dort „doch unter uns“ sein könnten. Später hat man sich dann beschwert, dass wir „zuviel unter uns“ sind und seit neuestem spricht man von „Parallelgesellschaften“.

Dabei ist das alles sehr leicht zu entschlüsseln: die Wohnungsämter haben in den 70er Jahren die Wohnungen in den Vierteln in denen die Ausländer gelebt haben nach Nationalitäten vergeben. Die Deutschen fanden das gut, wenn alle Türken in einem Viertel lebten. Da sind sie unter sich, „da müssen sie nicht viel Deutsch sprechen, was sie sowieso nicht können“. Was daraus entstanden ist, sieht man ja jetzt. Und diese Viertel waren ja nichts, was sich die Türken ausgedacht haben, sondern das waren zunächst mal Anlagen deutscher Behörden. Ich glaube, dass man diese Fehler nun wieder macht, insbesondere bei Jugendlichen. Man müsste Jugendliche in Kulturarbeit einbinden, man müsste vor allem auch viel mehr Türen zu gemeinsamen Lebensbereichen öffnen, die nicht traditionell türkisch sind.

Aber man muss als Migrant auch lernen seine Räume einzufordern und zu behaupten. Wenn ich z.B. Rollenspiele, dann werde ich fast nie für deutsche Figuren besetzt. Ich muss es selbst einfordern, sonst würde es immer so bleiben. Mittlerweile bekomme ich auch ab und an mal eine Rolle als Deutscher. Dieses Einfordern fängt schon auf der Schule an. Keine eigene Klasse, sondern zusammen mit den anderen. Kein eigener Religionsunterricht, sondern ein gemeinsames Fach für alle. Das wird allerdings viel zu wenig gemacht und das sind verpasste Chancen.

*Es gibt auffällig viele deutsch-türkische Comedians und Kabarettisten. Ist das Zufall?*

**Somuncu:** Das ist kein Zufall. Man muss das vor allem im Zusammenhang mit der Entwicklung unserer Gesellschaft in den letzten 10 bis 15 Jahren sehen. Die Wahrnehmung der Gesellschaft ist immer spezifizierter geworden, und doch denken wir immer mehr in Sparten. Man hat z.B. herausgefunden, dass es einfacher ist, Zuschauer zu finden, wenn man sich spezialisiert. Die in Deutschland lebenden Türken sind eine relevante Zielgruppe. Das sind immerhin 3,5 Mio. potentielle Kunden.

Und nicht nur in der Unterhaltungsbranche sind die Türken mittlerweile unübersehbar präsent. Das ist heute auch im Buchhandel so. Man sucht händierend türkische Autoren. Wichtig ist, dass auf dem Titel ein türkischer Name steht, ein türkischer Titel und dass dieses Buch so beworben wird, dass Türken sich damit identifizieren können und das Buch kaufen. Ethnomarketing oder Zielgruppenmarketing nennt sich das.

*Fehlt in den deutschen Integrationsdebatten nicht auch ein wenig die Selbstironie oder überhaupt die Ironie als Umgangsform?*

**Somuncu:** Dazu fällt mir spontan ein Bild ein. Ich war vor kurzem auf dem „Ersten Kongress für Interkultur“ eingeladen. Unter anderem war die Integrationsbeauftragte Böhmer da, Rita Süßmuth hat mir die Hand geschüttelt, Ministerpräsident Öttinger war da. Dazu haben sie sich natürlich den üblichen Katalog der vorzeigbaren „Quotenkanaken“ eingeladen. Diese durften sogar in der ersten Reihe sitzen und was sagen. Bezeichnend fand ich allerdings dabei, dass sie sich zur Unterhaltung der Veranstaltung eine Musikcombo aus Afrika eingeladen hatten.

Die afrikanischen Musiker haben dann richtig heiße Musik gespielt und die Deutschen saßen dann so da und haben mit den Füßen gewippt. Und als die Deutschen dann ihre Reden gehalten haben, saßen die Afrikaner in der ersten Reihe und haben kein Wort verstanden. Das war dann der „Kongress für Interkultur“. Etwas Lächerlicheres kann man sich gar nicht ausdenken, das war keine Interkultur, das war Antikultur. Ich hätte mir gewünscht, dass man vielleicht zu der afrikanischen Musik getanzt hätte und den Afrikanern übersetzt hätte, was sie sich da anhören sollten.

*Haben wir bei der WM 2006 den von Gerhard Schröder gewünschten unverkrampften deutschen Patriotismus erlebt?*

**Somuncu:** Überhaupt nicht. Das war der verkrampfteste und widerwärtigste deutsche Nationalismus, den ich je erlebt habe. Das war die Auferstehung des deutschen Gespenstes. Die Leute haben Fahnen geschwungen, haben aber nicht gewusst mit wem zusammen sie diese Fahnen schwingen sollen. Viele Fahnen waren ja auch mit Sprüchen in altdeutscher Schrift bekritzelt. Man geriet da beim Zusehen oft in eine sehr ekelhafte Nähe zu Leuten, die ein Deutschland vertreten, das nicht mein Deutschland ist.

Außerdem ist es mir egal, ob ich mir eine Fahne aus dem Fenster hänge oder nicht. Wenn meine Mannschaft gut spielt, dann freue ich mich unabhängig von dieser Fahne für diese Mannschaft. All das, was da vorgegeben wurde von „Gastfreundschaft“ und „Zu Gast bei Freunden“, das war hochgradig geheuchelt. Es endete nämlich im Halbfinale (*redaktionelle Anmerkung: mit dem Ausscheiden Deutschlands gegen Italien*): Danach titelte die BILD-Zeitung: „Spaghetti-Boykott“. Und auch viele meiner Freunde sind dann einige Wochen nicht mehr zum Italiener. Das hatte nicht mehr mit Fußball zu tun, das war die Zurschaustellung einer sehr empfindlichen Seele.

Das fatale bei dieser WM war, dass Diskussionen um Nationalstolz auch noch weichgespült und vermischt wurden mit aktuellen Ereignissen, wie z.B. von Innenminister Wolfgang Schäuble, der nach einem rechtsextremistischen Übergriff in Potsdam auf den Deutsch-Äthiopier Ermyas M. verlauten ließ, dass es keine No-go-areas in Ostdeutschland gebe, um so zu tun, als wären wir „Einig-Fußballland“ und hätten keine Probleme mit Rechtsextremen. Das war ein Schlag ins Gesicht all derer, die versuchen, ernsthaft etwas gegen

Neonazis zu unternehmen. Es war vor allem eine Tourismuskampagne für Deutschland.

So ist es oft. Auf der einen Seite wird Hysterie geschürt und auf der anderen Seite ignoriert. Der U-Bahn-Überfall in München durch migrantische Jugendliche hat lange Zeit die Medien beherrscht und wurde als absolute Grenzüberschreitung bewertet. Er war sogar Anlass für einen kompletten Wahlkampf, den Roland Koch auf dem Rücken der Ausländer ausgetragen hat. Der nahezu zeitgleiche rechte Überfall auf eine Theatergruppe in Halberstadt lief als Kurzmeldung bei „ARD-brisant“ und das war's. Hier stimmen die Relationen nicht und das ärgert mich sehr.

## Künstlerische Wege

*Welche Inhalte hat ihr aktuelles Programm „Hassprediger“?*

**Somuncu:** Das ist in der Kürze schwer zu beantworten. Wie ein roter Faden zieht sich durch meine letzten Programme, angefangen mit der Lesung aus „Mein Kampf“, die auch ein Einschnitt war, die auch eine Lösung von traditionellen Theaterformen war, die Frage „Was ist Faschismus?“, „Wie entsteht er?“, „Was kann man dagegen tun?“ und „Wie kann man sich selbst eigentlich in diesen Themenbereichen hinterfragen und positionieren?“.

Bei „Mein Kampf“ war das sehr konkret und klar. Da war ein Text, hier waren wir und da waren die Gegner. Aber schon bei dieser Auseinandersetzung merkte ich, dass das sehr stereotyp war, und es schnell langweilig wurde, vor Gleichgesinnten Gleichgesinntes zu erzählen und es eigentlich viel spannender war, zu den vermeintlichen Gegnern zu gehen und mit denen zu reden. Dabei habe ich auch in Kauf genommen, vor der Wegablung zu stehen und mich entscheiden zu müssen, denn oft war es auch gefährlich und es bestand das Risiko, entweder einen Orden oder ein blaues Auge zu bekommen. Aus diesem Gedanken ist sehr viel Neues entstanden.

Nach dem Ende der Lesungen aus „Mein Kampf“, die sehr anstrengend waren, weil das in der breiten Masse irgendwann als etwas sehr symbolisches wahrgenommen wurde und ich irgendwann standing ovations bekommen habe, noch bevor ich etwas gesagt hatte, ist mir ein Ruf vorausgeeilt, den ich überhaupt nicht haben wollte. Ich wollte nicht „der Aufklärer“ oder der „Entnazifizierer“ oder „Tabubrecher“ oder „Provokateur“

sein. Ich wollte eine Reise in mich selbst machen und Facetten an mir entdecken, die ich vorher noch nicht kannte. Deswegen war es auch spannend, in ehemaligen KZs zu spielen und zu schauen, wie dort die Leute damit umgehen.

In der zuweilen sensationslüsternen Verbreitung durch die Medien hat das dann aber auch etwas sehr profanes hinterlassen. „Da fährt ein Türke in den Osten und liest aus ‚Mein Kampf‘, und „guckt mal, der führt die bösen Nazis vor“. Das wollte ich aber gar nicht, ich wollte vielleicht nur mit denen sprechen und vielleicht fand ich es sogar manchmal gut, was die gesagt haben. Es war viel spannender für mich, herauszufinden, warum ich plötzlich den Nazi vielleicht viel sympathischer fand als den Antifaschisten, den ich unsympathisch und verkrampft fand.

Die spannende Frage war aber doch, warum kennt man das nicht, was man doch seit gut 60 Jahren eigentlich kennen müsste. In den meisten Debatten, die geführt werden - und das sind meist Schlusstrichdebatten - geht es um die Verarbeitung von Schuld, aber nicht um die Betrachtung der Schuld. Es geht um ein adäquates Zeitmaß zur Bewältigung von Schuld. Mein Ansatz war anders: Ich habe „Mein Kampf“ als Ausgangspunkt für diese Auseinandersetzung genommen. Denn die meisten kennen das Buch nicht und deshalb habe ich die Frage gestellt, warum sie das Buch nicht kennen. Die Antwort reduzierte sich oft darauf, dass man es nicht durfte. Und gleichzeitig unterstellte man mir, dass ich mich indirekt für eine Publikation von „Mein Kampf“ einsetzen würde.

Im nächsten Schritt habe ich mir überlegt, einen Text zu suchen, der frei publiziert war und die gleiche Frage noch einmal zu stellen. So kam ich auf die „Sportpalastrede“ von Joseph Goebbels, denn die konnte man jederzeit frei nachlesen. Fakt war aber, dass auch diese niemand gelesen hatte. Dahinter schien also doch zu stecken, dass sie auch niemand lesen wollte. Die Auseinandersetzung mit den Inhalten schien sekundär zu sein, die Auseinandersetzung mit den Affekten der Ideologie war für viele interessanter, ob sie die Inhalte nun kennen oder nicht. Für mich aber war die Frage wichtig, warum diese beiden Teile nicht miteinander verbunden waren. Und das spannende blieb, ob man durch die Verbindung der beiden Teile hätte erreichen können, dass die Ideologie ihre Anziehung verliert.

Und genau das war der Fall: wenn ich Nazis die Sportpalastrede vorlas, hatte das viel mehr Effekt als wenn

ich ihnen ständig gesagt hätte, „Das ist schlecht, was ihr tut“. Plötzlich war ein Diskurs zwischen mir und Nazis möglich, der sehr fruchtbar war. Dieser Dialog ist elementar. Ich bin daher z.B. auch strikt gegen das kategorische Aussperren von Nazis bei öffentlichen Veranstaltungen, wie das etwa bei meiner Tour gegen Rechts mit Claudia Roth oft der Fall war. Ich habe bei jeder Veranstaltung darauf bestanden, dass das Mikro auch dorthin gehalten wurde, wo die Nazis stehen. In Anklam bin ich sogar direkt auf einen der 120 anwesenden Nazis mit dem Mikro zugegangen. Danach haben mir Anklamer Bürger gesagt, dass es das erste mal war, das ein echter Diskurs stattgefunden hat zwischen den Anklamer Bürgern und denen von der NPD.

Danach dachte ich, die Richtung wird nun zu einseitig. Wenn ich jetzt jedes Jahr ein neues Programm gegen Nazis mache, dann werde ich irgendwann so eine Art Chefankläger gegen Rechtsradikale in Deutschland. Das ist aber nicht meine Aufgabe, ich bin Theatermensch und spreche eben über Themen, aber ich muss sie nicht ständig transportieren können. Nachdem das Thema Rechtsradikalismus im Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit angekommen zu sein schien, konnte ich jetzt darauf verzichten.

Für mich war dies dann der Zeitpunkt meine eigenen Landsleute in Frage zu stellen, weil diese nie in Vorstellungen präsent waren, wo ich sie eigentlich gebraucht hätte. Es wäre doch eine Steilvorlage für alle in Deutschland lebenden Türken gewesen, in meine Vorstellungen zu kommen und mich vor den Angriffen der Nazis in Schutz zu nehmen und Flagge zu zeigen. Das ist aber nicht passiert. Und auch die folgende Auseinandersetzung mit den Marotten der eigenen Landsleute war katastrophal. Letztendlich haben diejenigen, die am meisten von der Toleranz anderer profitieren, selbst am wenigsten Toleranz gezeigt.

Meine vorletzte Fragestellung war dann „Wo entsteht Meinung?“. Nämlich in der Mitte der Gesellschaft. Ich habe mich gefragt, wie entsteht Meinung, wer erzeugt Meinung, wie wird Meinung zur Überzeugung. Warum glaubt man mehr, als man weiß. Und da setzt nun mein neues Programm „Hassprediger“ an, wo ich nun versuche, selbst Meinung zu erzeugen. Ich spreche zu einem großen Teil fremde Texte, ohne dass die Leute wissen, was ich spreche, sie stimmen mir aber meistens zu. Es gibt beispielsweise einen längeren Text, der immer mit viel Zwischenapplaus begleitet wird, der ist von Scientology und handelt von einer Fernsehkritik. Im weiteren kommen sogar Bin Laden und der Papst und andere



vor und am Ende kommt etwas sehr Erschreckendes heraus. Irgendwann verlieren die Leute nämlich den Überblick und man kann sagen was man will, sie stimmen einem zu. Ich spiele hier mit eingeschliffenen Befindlichkeiten, ohne sie sofort aufzulösen. Nochmal: Es geht nicht um Provokation. Es geht mir um das Auflösen von Denkgrenzen.

*Wie sind die Publikumsreaktionen darauf?*

**Somuncu:** Zunächst muss ich mal sagen, dass ich sehr unterschiedliches Publikum habe. Türkische Jugendliche aus der Youtube-Generation oder 75-jährige deutsche Männer, die sonst nie im Theater sind. Die Reaktionen sind überwiegend positiv und die Leute finden das, was ich mache zwar hart, aber angemessen. Vor einigen Jahren wäre das den Leuten zu hart gewesen.

*Public Enemy bezeichnen Rap als „Black CNN“. Ist ihr samstäglich erscheinender Video-Blog „Hate Night“ ebenso als eine Art Gegenöffentlichkeit zu verstehen? Um was geht es bei dem Projekt?*

**Somuncu:** Die Hate Night ist zunächst einmal eine Gegenöffentlichkeit, die versucht das Medium Internet mit all seinen Facetten zu nutzen. Auch wenn das Internet nur begrenzt frei zu nutzen ist, denn es gibt ja auch bei Youtube Zensur, so etwa auch bei der Hate-Night-Folge 20, wo wir immer noch nicht wissen aus welchem Grund sie zensiert wurde. Vor allem aber nutze ich das Medium Internet, um Dinge auszuprobieren und zu erforschen, wie die Sehgewohnheiten sind, wer was sieht und wie es dann in der Veränderung wahrgenommen wird.

Am Anfang haben wir Fernsehen imitiert und es wirkte wie eine klassische Comedy-Sketch-Show. Unsere größten Fans übten dann nach anfänglicher Euphorie Kritik, was uns dazu geführt hat, zu überlegen, wie wir das ändern können, um zu zeigen, dass es etwas anderes ist als Fernsehen im Internet. Dann hatten wir die Idee, uns selbst zu zensieren. Wir haben angekündigt nur noch unter Ausschluss der Öffentlichkeit zu senden, was einen Sturm der Entrüstung entfacht hat. Danach gab es eine verschlüsselte Folge, wie auf Premiere, wenn man keinen Decoder hat. Diese Serie hatte die höchste Anzahl an Clicks bis dahin, obwohl nichts zu sehen war.

Die Leute wollen also keine Reproduktion, sondern unverkennbar originären Inhalt. Sie wollen Statement und keine Allgemeinplätze. Da haben wir gemerkt, wie

viel Freiheit wir hier eigentlich haben und sind viel spielerischer und anarchistischer geworden. In jeder Folge greifen wir daher mittlerweile Themen auf, die heikel sind. Auch ich mich selbst. Wir wechseln ständig die Positionen und Sichtweisen. Hinzu kommt: Das ganze ist ein No-budget-Konzept. Wir haben also kein Geld, sind aber auch nicht abhängig. Wir experimentieren deshalb munter weiter, zum Beispiel mit Geschwindigkeiten und versuchen das Medium Internet zu verstehen. Das Internet ist die Zukunft und noch weitestgehend unerforscht.

*Sie thematisieren in der Hate Night immer wieder das Thema „Angst“ und die Produktion von Angst sowie das Thema Kontrolle über Medien und die Verbindung zur Sucht vieler Menschen nach Unterhaltung. Was steckt dahinter?*

**Somuncu:** In diesen Episoden spiele ich eine Figur. Ich spiele einen verbitterten, einsamen Typen, der alles hasst, der vor allem eine nicht mehr schweigende Mehrheit repräsentiert, der auf Dinge reagiert, die ihm geschehen. Bankenkrise, Dschungelcamp, Wahlen, Sex und Crime. Und er sagt das auf deutliche, direkte und rücksichtslose Art und Weise. Inmitten einer Welt voller Grauzonen wirkt das wie ein gerader Strich, den man zieht. Erholsam kathartisch, wertfrei und ungerecht zugleich. Das ganze AngstszENARIO, das um uns gebildet wird, ist vor allem eins: Es ist sehr diffus und der Typ stellt einfach Fragen, die diese Ängste widerspiegeln und auflösen.

*Im Juni 2009 erscheint im Rowohlt-Verlag ihr neues Buch „Der Anti-Türke“. Es soll dabei um eine Geschichte des deutsch-türkischen Verhältnisses gehen. Können Sie uns schon einige Highlights verraten?*

**Somuncu:** Das Buch ist ein Sachbuch. Es wird zunächst eine historische Übersicht darüber geben, wie die Türken nach Deutschland kamen, kulturgeschichtliche Aspekte, wie etwa den Einfluss der türkischen Kultur auf Mitteleuropa. Dann diskutiere ich die Frage der Leitkultur, und ob diese Frage nicht eigentlich völlig obsolet und anachronistisch ist, weil sich die deutsche und die türkische Kultur seit Jahrhunderten sehr weit angenähert und vermischt haben und hier eigentlich nur eine Ersatzdebatte geführt wird.

Das Buch stellt Fragen nach den Versäumnissen der deutschen Integrationspolitik, aber auch nach den Versäumnissen der Türken selbst, die eine Integration auch nicht vehement eingefordert und Beiträge dazu

gebracht haben, die mehr sind als nur ein Forderungskatalog um Anerkennung oder nach einer neuen Moschee.

Diese Defizite haben viel mit den Strukturen der türkischen Familien zu tun, die hier in Deutschland leben. Viele kamen aus einem ländlichen Teil der Türkei, aus Ostanatolien. Die Leute kamen oft mit einem relativ kurzfristigen Anspruch. Sie hatten nicht nur die Idee des Zurückkehrens, sondern auch die einer Türkei, die sie sich hier bewahren wollten, diese „Erinnerungs-Türkei“, die sie auch ihren Kindern mit auf den Weg gegeben haben. Das hat sich 40 Jahre und über Generationen gehalten und zu etwas ziemlich unberechenbarem entwickelt. Weiterhin geht es um fundamentalistische Strömungen und die Rolle der türkischen Innenpolitik und deren Einfluß auf diese fundamentalistischen Entwicklungen.

Es ist zum einen ein sehr ernstes Buch, zum anderen aber auch ein humoristisches. Ich gebe z.B. auch eine wechselseitige Anleitung zum Umgang miteinander. Die braucht man auch. Ich habe als Kind nie verstanden, warum einen die Deutschen nicht zum Essen einladen. Bei uns wurden auch die deutschen Kinder immer zum Essen eingeladen und alle saßen an einem Tisch. Da muss man dann wissen, dass der Deutsche nicht per se unfreundlich zu Gästen ist, er kennt das einfach nicht. Einen Schlüssel zum wechselseitigen Verständnis zu geben, ist das wichtigste Anliegen meines Buches.

*Ende 2009 wollen sie sich vorerst als Theatermensch von der Bühne verabschieden. Warum machen sie diesen Schritt und wohin geht die Reise?*

**Somuncu:** Zunächst gibt es dafür persönliche Gründe. Ich habe ja quasi jeden Abend eine Premiersituation und spiele frei, ohne eingeübte Texte und erfinde sozusagen jedes Mal ein neues Stück. Das mache ich jetzt seit 25 Jahren und das finde ich mittlerweile unheimlich anstrengend. Ich muss mich da jeden Abend neu erfinden.

Was mich auch ziemlich überfordert, ist die ständige Positionierung in den vielen unterschiedlichen Zusammenhängen und der Umgang mit dieser Flut an Meinungen und Haltungen. Das strengt mich als Künstler zu sehr an. Ich habe das Bild noch nicht gemalt und schon stehen im Internet fünf Kritiken zu dem Bild. Ich hätte aber gerne mehr Zeit das Bild zu malen und es dann vielleicht wieder weiß zu übertünchen.

Ich gehe wieder mehr zu meinen Ursprüngen zurück, Theater und Musik. Ich werde wieder viel mehr Musik machen, was mir bis dato nicht möglich war, weil ich kein Geld und somit keine Zeit für Musik hatte. Ich werde auch wieder mehr am Theater sein und vielleicht an einem größeren Haus inszenieren.

Ich will wieder mehr literarisch sein, ich will Zeit für mich und meine Arbeit haben und nicht immer auf der Flucht sein und nicht immer up-to-date. Ich habe keine Lust mehr weitere 15 Jahre durch die Republik zu tingeln und immer das gleiche zu machen, auch wenn das Erfolg hätte.

Das Interview führte **Andreas Merx**.

### III. SprachRäume, Körperbilder & Liebe

Sprache als Raum und die Räumlichkeit von Sprache wird von SchriftstellerInnen auf sehr unterschiedliche Art und Weise genutzt. Die kulturelle Grenzerfahrung, die im städtischen Raum durch „Ghettoisierung“ visuell wird, ist auf der individuellen Ebene eine gleichermaßen körperliche Grenzerfahrung. Die Sinnlichkeit des Sprechens und Schreibens wird auf symbolische Weise zum Brückenschlag und Dialog mit dem Anderen.

Die Erfahrung der Fremdheit, die eingeschrieben in den Körper auch die Geschlechtlichkeit umfaßt, findet insbesondere bei weiblichen Autorinnen ihren literarischen Ausdruck. So wird die kulturelle und sprachliche Differenz transferiert auf den Körper als Grenze zum Außen. In der Selbstdefinition und emanzipativen Beschreibung von Körperlichkeit wird vielmehr auch eine Re-Definition der Identität und literarischer Selbstbestimmung vollzogen.

- Der Kulturwissenschaftler und Graffiti-Forscher **Thomas Northoff** sammelt seit 1983 Fotos und Belege von Graffiti im deutschsprachigen Raum und hat in Österreich das bisher größte Graffiti-Archiv mitaufgebaut. In seinem Beitrag untersucht er die urbane Semiotik von Wort-Graffiti der Dritten Generation an den Stadtwänden und macht auf die aktive wie kreative Auseinandersetzung und die lesbare Präsenz von Themen migrantischer Jugendlicher wie ethnische Identität, politische Abgrenzung oder Liebe im öffentlichen Raum aufmerksam.
- **Carmine Chiellino**, Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg, ist dem Thema der Liebe in deutschsprachigen Texten auf der Spur. Er betrachtet die grenzüberschreitende Dynamik interkultureller Liebe als Verbindung und Dialog von Eigenem und Fremdem, geht dabei auf literarische Motive kultureller Symbiose sowie sprachli-

che Sensibilisierungen der AutorInnen ein und zeigt, wie die Sprache zum Ort der Begegnungen der Liebenden werden kann.

- Die Literaturwissenschaftlerin und Philologin **Claire Horst** befaßt sich in ihrem Beitrag mit Raum- und Körperbildern hybrider Literatur und erfaßt hierbei die fiktiven Räume literarischer Werke als Spielorte für interkulturelle Lebenswelten und imaginierte Handlungswege der Figuren. Sie geht in ihren Betrachtungen auf zwei Autorinnen im Besonderen ein, in deren Werken die Körpererkundungen der ProtagonistInnen und die symbolischen Grenzüberschreitungen als Öffnung solcher Räume ein zentrales Motiv darstellen.
- **Yoko Tawada**, die seit 1982 in Deutschland lebt und sowohl auf Deutsch als auch auf Japanisch schreibt, hat durch ihre äußerst sensible Beobachtung der deutschen Sprache einen neuen sprachverfremdenden Stil in ihren Werken entwickelt, der es durch stilistisch irritierende Klangspiele schafft, auch deutschen Muttersprachlern ein ganz neues Gefühl für ihre Sprache zu vermitteln. Im Interview beschreibt Sie die Vorteile des Fremdsein und warum Kafkas Verwandlung für Sie ein zentrales Motiv ist.
- **Stefanie Kron**, Soziologin und Literaturwissenschaftlerin, gibt einen Überblick über die Literatur Schwarzer Frauen und thematisiert, wie Formen der alltäglichen Diskriminierung sowie die Einschreibungen von *race* und *gender* in den Körper in der Literatur Schwarzer Autorinnen verarbeitet bzw. repräsentiert werden. Im Weiteren diskutiert sie die Schwierigkeiten Schwarzer Kulturproduktion vor dem Hintergrund verdrängter deutscher Kolonialgeschichte und stellt Orte der Artikulation und Repräsentation diasporischer Subjektivitäten und politisch-kultureller Communities in Deutschland vor.

Thomas Northoff

## Wort-Graffiti. Texturen migrantischer Jugendlicher im deutschsprachigen Raum

Städte sind über vielfältige Zugänge lesbar. Einer davon können die Wort-Graffiti sein: unerfragte Botschaften zumeist privater Provenienz. Zahllose Personen schreiben sie als Ausdruck ihrer Meinungen, Wertungen, Empfindungen, Emotionen, Gelüste und politischen Positionierungen an die Wände und das Stadtmobiliar des öffentlichen und halböffentlichen Raums.

Jugendliche und junge Erwachsene auf der ganzen Welt bedienen sich seit jeher am intensivsten dieser Veröffentlichungs-Form. In Städten, in denen viele Jugendliche unterschiedlicher sozialer und geographischer Herkunft leben, offenbart die Sprache an den Wänden Einblicke in eine aufgefächerte migrantische Präsenz. In der Analyse gibt diese Sprache Indikatoren für Einstellungen sozialer und/oder ethnischer Gruppen frei.



Tatsache ist, dass die Kommunikationsform Graffiti weltweit in virulentem Gebrauch steht. Als Teil von gesellschaftlichen Prozessen fungieren sie in ihren konstruktiven und destruktiven Ausformungen gewissermaßen als Bauplätze einer Demokratie in Arbeit. Es lässt sich behaupten, dass viele Graffiti sowohl den Schreibenden als auch deren Gleichgesinnten helfen, sich ihrer Identität zu versichern. Diese bestärkten Identitäten können jedoch Verhalten steuern. Insbesondere dort, wo Graffiti Gefühle von Gruppen ausdrücken, vermag das Auftauchen von Fremd- und Feindbildgraffiti Mitfaktor bei der Beeinflussung und Erzeugung von Realitäten sein.

Die sprachliche Kurzform der Graffiti eignet sich besonders zum Transport von Stereotypen. Das Stilelement der Verdichtung, häufige Themenwiederkehr, ein textimmanentes Ich beziehungsweise Wir und nicht zuletzt gereimte Zeilen zeigen sogar die Zugehörigkeit der Textsorte zu einem umfassenderen Literaturbegriff (siehe Atzl 1988, 48f.).

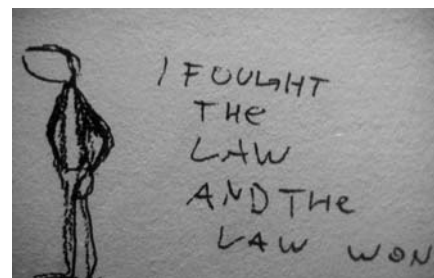
Ungeachtet bildungsferner oder bildungsnaher Urheberschaft stellt Graffiti-Schreiben eine soziale Handlung mit „intentionalem Charakter“ dar. Ziel ist die positive oder negative Verständigung zwischen den KommunikationspartnerInnen mittels Symbolen, die „im Bewußtsein ähnliche Bedeutungen aktualisieren“ (Winkler 1988, 35ff). Vor allem im alltäglichen Lebensvollzug Jugendlicher der mittleren und der unteren Sozial-schichten sind sie von Bedeutung und ergeben, in eine Ordnung gebracht, trotz ihrer ursprünglich unübersehbaren Zerstreuung, gewebeartig eine anschauliche Textur unterschiedlicher Gruppen, in der Weltbilder und kollektive Verhaltensmuster im Vordergrund stehen.

### Merkmale der Text-Graffiti

Zwei von zahlreichen wichtigen Merkmalen zum Grundverständnis der Text-Graffiti sind anfangs zu unterscheiden: Überzeitlichkeit und Zeitbezogenes.

Die Masse der *überzeitlichen Graffiti*, deren Inhalte einander bereits seit dem Altertum ähneln, problematisieren vornehmlich Sexuelles, Liebe, Tod, also die „Dinge des Lebens“ von Menschen aus allen historischen Epochen. Die kulturwissenschaftliche Analyse ermöglicht Blicke auf die teils unterschiedlichen Be- und Verarbeitungen solcher Probleme zu verschiedenen Zeiten, oder von unterschiedlichen sozialen und/oder ethnischen Gruppen ein und derselben Epoche.

*Zeitgebundene Graffiti* hingegen sind Reaktionen auf aktuelle Ereignisse in der Politik sowie auf gesellschaftliche, ökonomische, ökologische und soziale Verschiebungen. Diese Graffiti sind geprägt von Unmutsäußerungen, beispielsweise über regierende Parteien oder gegenüber zumindest vermeintlich dominanten, gefährlichen und für bekämpfenswert gehaltenen Gruppierungen.



Zur Orientierung und Blickschulung seien hier Doku-Beispiele beigegeben, die in Ansichten einführen, mit denen junge Menschen mit migrantischem Hintergrund täglich konfrontiert sind und auch selbst andere konfrontieren.

### Original Gangsters - Verflachung einer Bewegung?

Ein Element, in dem sich MigrantInnen-Graffiti von jenen anderer Jugendlicher unterscheiden, sind die Lied-Graffiti. Jugendliche ordnen sich über die Gruppen, denen und deren Liedern sie anhängen, unterschiedlichen Gesinnungsfeldern zu. Es macht einen Unterschied, ob eine größere Anzahl von Menschen die Meinung „Fight for Your Right“, „Everybody Must Get Stoned“, „Heb Deine Hand Für Das Vaterland“ oder „I Love You Forever and Ever“ veröffentlicht. Jugendliche Migranten und (eher selten) Migrantinnen aber orientieren sich in ihren Graffiti stark nach der HipHop- insbesondere Rap-Kultur.

Die afro-amerikanischen Rapper beeinflussen seit drei Jahrzehnten zunehmend und seit den 90er Jahren in globalem Mainstream die Jugendkultur. Die von Gewalt begleitete Spaltung der US-Szene in West- und East-Coast-Rapper findet bis heute ihre inschriftliche Entsprechung auch an den Wänden des deutschsprachigen Raums. Und hier vor allem in den stark von MigrantInnen in ökonomisch schwieriger Lage bewohnten Vierteln, deren Substanz und Infrastruktur veraltet ist. West Coast meint die sogenannten „Gangster Rapper“. East steht hier eher für antirassistische Haltung. Nach Nennungen führen die West-Side-Gangstas uneinholbar.

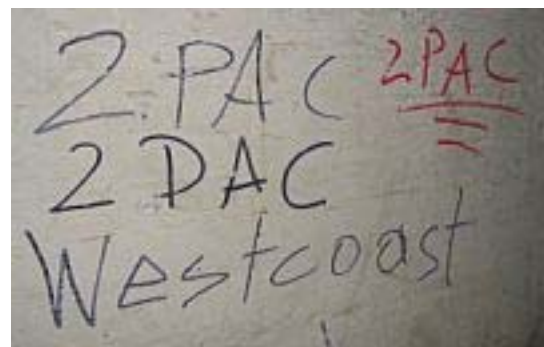


Bald wurden auch in deutschen Städten lebende Migrant(inn)en als Gangsta-Rapper kreativ. Mit ihren übertrieben männlichen Kraftposen, ihrer Street Credibility durch kriminelles Vorleben identifizieren sich insbesondere männliche türkischstämmige Jugendliche, in deren Umfeld auch die meisten Gangsta-Graffiti auflesbar

sind. Von Ghetto war und ist in den Texten oft die Rede, ein Begriff, den man in mannigfaltigen gestalterischen Ausformungen an den Wänden aller Städte entdecken kann.



In seiner Nachbarschaft prangen die Namen der Heros. Überwiegend schreiben die Gangsta-Fans Namen, allen voran die des längst ermordeten Tupac Shakur, von Ice-T und 50 Cent. Ice-T ernannte sich selbst zum o.g. (= Original Gangster). Einige Graffiti-Schreiber fügten die beiden Buchstaben ihrem Rapperpseudonym hinzu, als wären sie ein akademischer Grad der Straße.



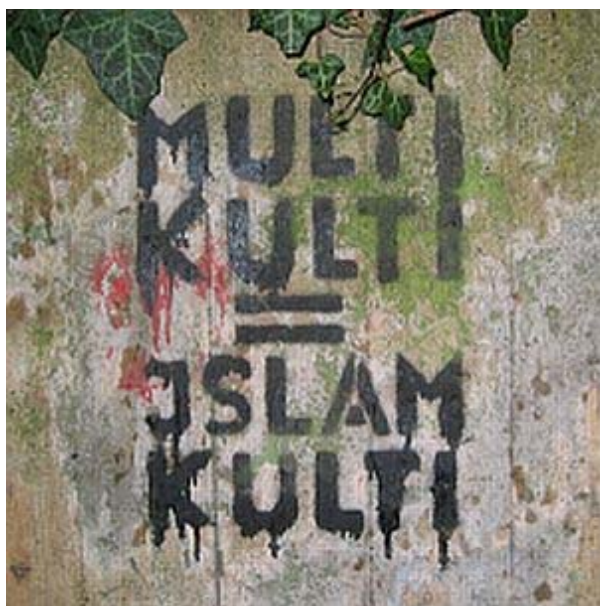
In den letzten Jahren allerdings drängen im inschriftlichen Wettkampf die Sympathie-Graffiti für die migrantisch geprägten Deutschrapper Bushido, B-Tight oder Massiv die US-Rapper zurück. Auch begibt es sich zum ersten Mal in der Geschichte der Lied-Graffiti, dass der Name einer Musik- und Tonträgerfirma, nämlich „Aggro Berlin“, zum weitverbreiteten Graffito wurde. „Specter“, der Chef dieses von Großfirmen weitgehend unabhängigen Rap-Label Deutschlands, hat die Obgenannten unter Vertrag. Er sagte in einem Interview: „HipHop reflektiert alle für uns relevanten Probleme der Straße: Drogen, Gewalt, Ärger mit Frauen oder Sehnsucht nach Anerkennung. Der Straßen-HipHop, wie Aggro Berlin ihn verbreitet, ist das einzige Sprach-

rohr einer sozialen Realität, die große Teile der Gesellschaft nicht wahrhaben wollen.“<sup>1</sup>

Jugendliche finden in einem Lied-Graffito ein konsensualisierendes Symbol, hinter dessen Aussage oder Bedeutung sie sich geistig treffen und zugleich der vertretenen Ansicht Raum gewinnen. Der Titel Cop-Killer des schon genannten Ice-T wird nicht nur im ganzen deutschsprachigen Raum in großen und kleinen Lettern an die Wände geschrieben. Polizeifeindlichkeit scheint in allen Ländern der Welt eine Gemeinsamkeit eines Teils der Jugendlichen zu sein. Und so eint GraffitiInnen aus verfeindeten Ländern und Völkern dieselbe aussagekräftige Parole, ein Phänomen, welches für die interkulturelle Erziehung von Bedeutung sein kann. Es könnte geholfen werden mittels der Sprache der Jugend Interesse und Kompetenz für objektive Auseinandersetzung mit Problemen zu wecken.

### Ethnische Abgrenzung

Die Formen rassistischer und fremdenfeindlicher Graffiti aus Händen von Menschen der unterschiedlichsten Bevölkerungsteile bilden eine Hauptkategorie der Text-Graffiti. Ich ordne sie insgesamt den politischen Graffiti zu, die oftmals Meinungen ausdrücken, wie sie von Angesicht zu Angesicht kaum ausgesprochen werden. So transportieren sie nicht selten antidemokratische und gewaltbereite Haltungen, im Extremfall Tötungsaufforderungen.



<sup>1</sup> Specter: "Anti-HipHop" (Interview). In: Spiegel 30/2007, S.125.

Nichts davon findet sich in ironisch-scherzhaftem Gebrauch, wie beispielsweise diesem: „Der Fuchs is schlau/ und stellt sich dumm./ Beim Wessi is es andersrum!“. Als Anregung zur Gewaltanwendung kann bereits folgende Botschaft angesehen werden: „Wessis aufs Maul!“. Das Spektrum endet letztlich bei Graffiti, mit denen ausländerfeindlich, rassistisch, nazistisch und nationalistisch Hass ins Stadtbild getragen wird, in der interpretierbaren Absicht, dass er sich manifestiere. Hier ist Österreich seit Jahren führend im deutschsprachigen Raum. In diesem Umfeld (mit den vielen Hakenkreuzen) ist ein Teil der Graffiti migrantischer Jugendlicher zu sehen, welche selbstredend replizieren. Die Zahl der „Ausländer“-feindlichen Graffiti ist (ortsambivalent) größer als jene der „Ausländer“ gegen die ÖsterreicherInnen. In den letzten Jahren herrscht gezielte inschriftliche Anfeindung und Bedrohung von TürkInnen und Schwarzen vor. Daneben, und von graffitistischen Anwürfen seitens der Altbevölkerung völlig unabhängig, existiert - besonders ausgeprägt in Österreich - eine breite Graffiti-Szene von gleichartiger Menschenverachtung und in an Stellvertreterkrieg mahnender Heftigkeit. Hier sind Abgrenzung und Hass von einzelnen Gruppen mit migrantischem Hintergrund gegen andere Gruppen mit migrantischem Hintergrund gerichtet. Denken die Leute an rassistische oder fremdenfeindliche Graffiti, stellen sie wie automatisch die sogenannte Mehrheitsbevölkerung ins rassistische Eck. In der „Sprache an den Wänden“ spielen Fremd-, Feind- und Eigenbilder aber seit jeher bei allen Bevölkerungsteilen eine herausragende Rolle als Transportmittel ethnischer und religiöser Abgrenzung.

Von MigrantInnen verantwortete Abgrenzungs-Graffiti können meist aufgrund ihres Inhalts, des Text-Umfelds, der Antworten und der sie fast ausnahmslos begleitenden nationalen, ethnischen oder religiösen Gruppen-Symbole bestimmt werden. In Österreich, mit einem „Ausländer“-Anteil von rund 15 Prozent und einem beträchtlichen Teil eingebürgerter MigrantInnen, konstituieren sie, lokal schwankend, etwa 30 Prozent des Gesamtkonvoluts verbaler Graffiti.

Bei Durchsicht meines digitalen Doku-Materials seit 2004 aus mehreren Vierteln der Städte Hamburg, Göttingen, Frankfurt, Dresden und Leipzig (ca. 4800 Bilder) überrascht die Tatsache, wie verhältnismäßig gering der Anteil an Graffiti in Deutschland ist, welche Migration, Rassismus, Fremdenfeindlichkeit, Religiöses oder Ethnisches thematisieren bzw. präsentieren. Mit Sicherheit MigrantInnen zugeschrieben werden können hier 130 Graffiti; serbische, türkische und kurdische in



abnehmender Menge. Wie in Österreich bestehen die kurdischen Graffiti hauptsächlich aus Nennungen der PKK. Man erinnere die Zeit der Verhaftung von „Apo“ (Abdullah Öcalan), als oft kurdische Graffiti mit mehreren Metern Länge und dem Namen des Kurdenführers auftauchten.



Die vor allem in Österreich extreme Präsenz der serbischen Symbolik an den Wänden wurde während des kriegesischen Zerfalls Ex-Jugoslawiens auch von den „anderen“ betroffenen Ethnien erreicht. Zuletzt waren es die Zeichen der ehemaligen kosovarischen Untergrundarmee (UÇK), mit denen ganze Stadtviertel beschrieben wurden. Bis heute wird von MigrantInnen aus den ehemaligen Teilrepubliken Jugoslawiens über Graffiti ein Kampf ausgetragen, der in Europa nur an brutalen Wandschriften der Loyalisten und Katholiken in Nord-Irland gemessen werden kann.

Das MigrantInnen-Magazin *biber* berichtete kürzlich über gegenseitige Feindbildprojektionen von Kroaten, Serben, Montenegrinern, Türken, Kurden und Bosniern. Nur in der Ablehnung gegen Türken finde die Balkan-Community schnell zusammen. Und nur wenn es gegen Juden und Schwarze gehe, „können die Jugos mit den Türken plötzlich erstaunlich gut. Da machen dann selbst die sanften Asiaten mit.“ (Brkić/ Shaked/Vrglevski, 16) Ihre Vorurteile hätten die Einwanderer zumeist aus der alten Heimat mitgebracht. „Die Kinder greifen die Blödheiten ihrer Eltern auf und verbreiten sie in Park und Schule.“ Obwohl schon ÖsterreicherInnen oder Deutsche serbischer, bosnischer oder kroatischer Herkunft, werfen die Kids einander Gräueltaten der Eltern- generation vor. Die Problematik des Hasses zwischen Serben und Kroaten bereits bei Kindern jedoch hat Tradition, wie LehrerInnen des deutschsprachigen Raums seit den 1970ern beobachten konnten.

Biber führt den unbarmherzigen Umgang zwischen Türken und Kurden an, berichtet aber auch von deren Schulterschluss, wenn sie kleinen „Schwabo-Bürsch-

lein“ [Schwabos: „Deutsche“ vs. Tschuschen: „Ausländer“; Anm. d. Red.] die Handys wegnehmen oder über „Juden, Schwarze und Schwabos“ schimpfen. Von den ÖsterreicherInnen halten die Migranten wenig: Sie „kriegen beim Kicken nix zusammen, im Park immer eins auf die Schnauze und die Frau hat längst die Hosen an.“ Herauszu lesen war dies schon ab den mittleren 1980er Jahren aus den Graffiti.



Die vielen beigefügten ethnischen und nationalen Zeichen fungieren als Indikatoren für Identifikation und Identität.

Aus den inschriftlichen Antworten ist zu ersehen, dass die jeweils angesprochenen Ethnien die von anderen Ethnien ausgesandten Botschaften aufmerksam wahrnehmen. So gesehen erfüllen die massenhaft angebrachten ethnischen und nationalen Symbole mehr als nur Repräsentations-Funktion. Sie belegen die Existenz sozialer, kultureller und religiöser Konflikträume. Es werden fast nie Gemeinsamkeiten, sondern stets die Unterschiede beziehungsweise Abgrenzungsmarken in den Vordergrund gestellt, und sei es nur durch dichte Besetzung öffentlicher Flächen mit diesen.



Selbst an der Universität gehören Dialog-Ketten in Graffiti keineswegs mehr zum Standardrepertoire in den Toiletten, was allerdings der strikten Reinigungspolitik die-

ser Institution des freien Wortes geschuldet ist. Diskurse wie sie früher aufschienen, beispielsweise über Drogen, Hautfarbe, das Geschlechterverhältnis, Kassieren von Kindergeld oder Abführen von Umsatzsteuern können sich unter diesen Umständen nicht ausreichend entwickeln. Jugendliche aus bildungsfernen Schichten bedienen sich reichlich wieder der Stereotypen, warum sollte das bei MigrantInnen-Jugendlichen anders sein?

### Just Sex & Love?

Für so gut wie alle Jugendlichen bilden Sex und Liebe Hauptpunkte ihrer altersgemäßen Auseinandersetzungen. Die Graffiti spiegeln dies besonders stark in Parks und Höfen wider. Vermehrt vorzufindende Beispiele für sprachliche Annäherung der Geschlechter, speziell was freie Äußerungen zur Sexualität anbelangt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier der unhinterfragte Anspruch der Dominanzkultur immer noch bei den Burschen liegt.

Männliche Jugendliche mit migrantischem Hintergrund äußern sich in Graffiti den Mädchen und deren Müttern gegenüber in einer verbalen Pose geradezu Verfügungsberechtigter. Die Verfügbaren haben als Begattungsobjekte bereit zu stehen. Insbesondere in stark von ex-jugoslawischen, türkischen und albanischen MigrantInnen bewohnten Vierteln stehen Ausdrücke wie „Hure“, „Bitch“, „Ich fickte deine Mutter“ und dergleichen mehr unverhältnismäßig oft angeschrieben.



Die Aggression der Burschen richtet sich aber auch gegen andere Burschen. Die größte Beleidigung wird im Vorwurf der Homosexualität empfunden. Ethnische Identität spielt bereits hier eine Rolle. Türkischstämmige Jugendliche beschreiben sich am öftesten als beste Sex-Macher mit den größten Gliedern. Manche Bosnier sehen sich als „Sexgott“. Serben rufen besonders gerne aus, „alle Schwabo-Huren“ zu „ficken“.

Männliche Migrantenjüngliche zeichnen öfter große Autos, was bei Nichtmigranten seit den frühen 80er Jahren kaum mehr im Schwange ist. Möglicherweise manifestiert sich auf diese Weise eine Sehnsucht nach Status-Symbolen, die bei der Jugend mit einstämmigen Eltern schon früher befriedigt werden konnte.

Hinsichtlich sogenannter Liebeszeichen sind die serbischen Burschen die einfallsreichsten Entwerfer blutender Herzen mit Messer. Markant ist der Machismo seitens der Burschen, die den Mädchen keine sexuellen Erfahrungen zubilligen, außer mit dem jeweiligen Schreiber selbst. Bei allen Reibereien untereinander sind die männlichen Jugendlichen der migrantischen Gruppen Ex-Jugoslawiens, Albaniens und der Türkei in der inschriftlichen Verachtung von Frauen geeint. Burschen meinen fast stets Sexualität, wenn sie von Liebe schreiben. Selbst ihre freundlichen Botschaften versehen sie gern mit verbaler Kraftmeierei, wie man sie in nichtmigrantischen Gruppen in weit geringerem Ausmaß findet.

Indes produzieren muslimische Mädchen florale Muster, Tränen, Tiere, Herzen. Oft an einen Ort gebunden, tun sie dies zahlreicher als nicht-muslimische weibliche Jugendliche. Mädchen trennen in der Regel den emotionalen Bereich weit mehr von der Sexualität.



Auch sie können feindselige Gefühle zum eigenen Geschlecht entwickeln, sobald in frühen Backfischjahren die Kräfte der Liebe zu wirken beginnen: „Melisa du bist zu dick. Von Lirim Hahaha. Und melisa du liebst nicht Arli[n] sondern den dicken Araber. Ismail hat ihn gehaut Hahaha“. Ein Typicum der Graffiti, die Anonymität, wäre in solchen Graffiti kontraproduktiv für die Wirkung des



Kommunizierten. Lirim oder Ismail sind im deutschsprachigen Raum bei Personen ohne migrantischen Hintergrund keine landläufigen Namen. Gleichwie die vielen inschriftlichen Freundschaftsbezeugungen zweier oder mehrerer Mädchen, treten derartige Auseinandersetzungen in allen anderen sozialen oder ethnischen Gruppen in sehr gleicher Form auf. Die als solche der muslimischen Mädchen erkennbaren Graffiti treten ab etwa deren 13. Lebensjahr in Parks und öffentlichen Rekreationseinrichtungen nicht mehr auf, während andere Mädchen weiterhin schreiben.

Die nonreaktive Methode der Graffiti-Forschung legt hier etwas offen, worüber ungern gesprochen wird. Jedenfalls scheint ein Zusammenhang zwischen Erziehung in einer bestimmten Kultur und den Weiblichkeitsbildern der Erzogenen zu bestehen. Vom gesellschaftlichen Konsens der Aufnahmegesellschaften des deutschsprachigen Raums her gesehen, bergen die inschriftlichen Botschaften Denkweisen und Vorannahmen, die ein überholtes Bild von Weiblichkeit und Männlichkeit enthalten und reproduzieren. Durch Bilder dieser Art werden auch die Bewegungsfreiräume der Geschlechter vorstrukturiert, wie Nadja Madlener in ihrer Arbeit nachweisen konnte (vgl. Madlener 2004).

Über die Probleme, welche hier aufgewachsene Mädchen aus Migranten-Familien mit den noch patriarchalischen Geboten ihrer Kultur haben können, oder auch zur Kopftuchdiskussion fand ich bisher keine einzige eindeutig aus MigrantInnen-Hand stammende Wandbotschaft.

#### Nachbemerkung

Pädagogisch angewandt könnten Text-Graffiti durch Gegenüberstellung von Vorurteil und Realität die interkulturelle Kompetenz erweitern. Das Erkennen stereotyper Vorurteile aus der Feder Gleichaltriger sowie das Erfassen des Zusammenhangs zwischen inneren Wertungen und den Folgen für das Verhalten im Umgang miteinander, wäre ein nachhaltiger Ansatz, einen Denkprozess in Richtung Toleranz zu generieren, der sich im guten Fall auf andere Ebenen des Lebens hin dynamisiert.

#### Literatur

Atzl, Claudia: Graffiti an die Wand! Graffiti im Schulbereich aus literaturwissenschaftlicher Sicht. Diplomarbeit a.d. UNI Innsbruck, Germanistik. Innsbruck 1988.

Brkić, Ivan / Shaked, Daniel / Vrglevski, Aleksandar: Wenn Ausländer Ausländer hassen. In: biber mit scharf, Stadtmagazin für Wien, Viyana und Bec, Dezember 2008, S.16-22.

Madlener, Nadja: we can do. Geschlechtsspezifische Raumaneignung am Beispiel von Graffiti von Mädchen und jungen Frauen in Berlin. Stuttgart 2004, passim.

Winkler, Susanne: Die Darstellung des Afrikaners in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zum Abbau kultureller Vorurteile. (Dissertation an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien). Wien 1988.

**Thomas Northoff** lebt als Schriftsteller und Kulturwissenschaftler/Graffiti-Forscher in Wien. Er baute seit 1983 das Österreichische GraffitiArchiv für Literatur, Kunst und Forschung auf. Und liebt Gegenden ohne Stromversorgung. Zum Thema sind von ihm u.a. erschienen *Graffiti. Die Sprache an den Wänden* und [Verbale Graffiti im Spannungsfeld von Migration, Interkulturalität und Integration](#).

**Carmine Chiellino**

## **Interkulturelle Liebe als Wahrnehmungsprozess. Zur Entwicklung der interkulturellen Literatur in Deutschland**

*„Liebe ist die Fähigkeit, Ähnliches an Unähnlichem  
wahrzunehmen“*

(Minima Moralia, 1951, § 122).

Dies schreibt der Sohn der korsischen Opernsängerin Maria Calvelli-Adorno und des Frankfurter Weinhändlers Oscar Alexander Wiesengrund in seinen „Reflexionen aus dem beschädigten Leben“. T.W. Adornos Definition der Liebe als Wahrnehmungsprozess bietet sich als Grundthese an, um das Thema der Liebe in Bezug auf seine ästhetische Zweckmäßigkeit in der interkulturellen Literatur in Deutschland näher zu betrachten. Dabei wird das Vorhaben in zwei zeitliche Abschnitten geteilt: die Zeiten der Entstehung der interkulturellen Literatur (1964-1990) und die Zeiten danach, ab 1990 bis heute; dazwischen ein kontrastives Intermezzo über Liebe und Interkulturalität in der deutschen Literatur der 60er und 70er Jahre, als es sich abzeichnete, dass die Einwanderung kein Zwischenspiel in der Geschichte der jungen Republik sein konnte.

### **Zwei Gedichte über Liebe in der Interkulturalität**

Aus der Gründerzeit liegen ein italienischsprachiges Gedicht von Giuseppe Giambusso und ein deutschsprachiges von Fruttuoso Piccolo vor, die aufgrund ihrer sich ergänzenden Fragestellungen bestens geeignet sind, um den dialogischen Umgang mit der Liebe zur Zeit der aufkommenden Interkulturalität herauszuarbeiten:

Giuseppe Giambusso: „In deiner Sprache“

*Ich spreche  
mit dir  
in deiner Sprache.*

*Ich esse  
mit dir  
in deiner Sprache.*

*Ich singe  
mit dir  
in deiner Sprache.*

*Ich streite  
mit dir  
in deiner Sprache.*

Warum  
gelingt es mir nicht  
dich in deiner Sprache  
zu lieben?

(Aus: Jenseits des Horizonts/ Al di là dell'orizzonte,  
1985, S.75)

Fruttuoso Piccolo: „Liebe aus der Ferne“

*Ich spreche  
deine Sprache*

*aber*

*ich träume  
in einer anderen  
Sprache*

*So schreibe ich:*

*Ich liebe dich.*

(Aus: durch DIE SPRACHE ein ander(es) ICH, 1987)

Beim parallelen Lesen der Gedichte, stellt sich heraus, dass in beiden etwas angesprochen wird, das zu damaliger Zeit als nicht erreichbar galt. In beiden Gedichten unterzieht sich das lyrische Ich einem lebensbejahenden Erkenntnisprozess in Bezug auf seine sozialen Kompetenzen innerhalb der neuen Alltagskultur. Dabei kommt das lyrische Ich zu ermutigenden Erkenntnissen, erreicht jedoch nicht jenen von Zweifeln befreiten Gefühlszustand, der ein geglücktes Zusammenleben der Liebenden ahnen lässt.

Im Giambussos Gedicht erfahren die LeserInnen, auf welchen sozialen und emotionalen Ebenen des alten und neuen Alltags (Sprechen, Essen, Singen und Streiten) der Selbstlernprozess des lyrischen Ichs stattgefunden hat, jedoch erfährt der Leser nicht aus welchem Grund der erfolgreiche Lernprozess bei dem Verb „lieben“ zum Stillstand gerät. Weiter erfährt der Leser nicht, ob das lyrische Ich die angesprochene Person in seiner eigenen Sprache schon liebt und dennoch es ihm nicht gelingt, sie in ihrer Sprache zu lieben bzw. sich ihr sprachlich anzuvertrauen. Noch weniger können die LeserInnen verstehen, wieso die gemeinsam

erlebten Handlungen und Gefühle beim Sprechen, Essen, Singen und Streiten nicht in die ersehnte Liebe münden können.

Wohlgemerkt, die Sprache, in der die Liebe sich nicht äußern kann, muss nicht unbedingt die italienische Sprache, in der das Gedicht verfasst worden ist. Im Gedicht wird lediglich die Andersartigkeit der Muttersprache der angesprochenen Person herausgestellt und zwar als das allerletzte Hindernis vor dem Ausleben der Liebe in einer gemeinsamen Sprache. Somit stellt sich Giuseppe Giambusso eine der zentralen Fragen der interkulturellen Literatur in Europa der 70er Jahre, die lautet: Was soll, jenseits des Sprachwechsels noch geschehen, um in einer neuen Sprache liebensfähig zu werden?

Eine Antwort darauf, was in einer interkulturellen Liebe nach dem Sprachwechsel nicht geschehen soll, ist leicht zu formulieren, wie dies Salman Rushdie in seinem Roman *The Satanic Verses* (1988) mehr als zehn Jahre nach dem Gedicht von G. Giambusso getan hat. Salman Rushdie hat seine Antwort an jener Stelle seines Romans formuliert, wo die Protagonistin Pamela Lovelace, in Wut über die Liebesvorstellung des „verstorbenen“ Lebensgefährten Saladin Chamcha, ihren asiatischen Geliebten warnend anvertraut: „Ich war die gottverdammte Britannia. Warmes Bier, gefühlte Fleischpasteten, gesunder Menschenverstand und ich. Aber ich bin auch wirklich Wirklichkeit, J.J.; das bin ich wirklich wirklich.“ (*Aus: Die satanische Versen, 1989, S. 179*)

Die Britin Pamela Lovelace verlangt von ihrem asiatischen Partner J.J. als autonom existierendes Ich wahrgenommen und geliebt zu werden und nicht als Vertreterin eines Landes, einer Esskultur, einer Lebensweise verschlungen zu werden und schon gar nicht mit einer Sprache verwechselt zu sein.

Gerade in dem knappen Gedicht *Liebe aus der Ferne* lässt Fruttuoso Piccolo durchschimmern, wie unbewusst sich derartige hemmenden Erwartungen an die Geliebte beim kulturfremden eingewanderten Ich einschleichen können, gerade wenn die gelernte Sprache der ersehnten Person als einziger Vermittler von Nähe zwischen den Liebenden verabsolutiert wird.

Das Gedicht lässt weiter erahnen, dass die monolinguale Vorstellung von Liebe in der frühesten Zeit der aufkommenden Interkulturalität eine einschränkende Alltagswirklichkeit in der gemeinsamen Sprache der

interkulturellen Liebenden durchsetzte. Nur unter solchen wegweisenden Annahmen, wird es für die aufmerksamen LeserInnen nachvollziehbar, wieso in Piccolos Gedicht das lyrische Ich der einverleibten Sprache der Geliebten als Ort der gemeinsamen Liebe missbraucht bzw. wieso es sich in Schutz vor seinen erworbenen Sprachenkompetenzen nimmt. Das lyrische Ich tut dies, in dem es sich die Fähigkeit, in einer anderen Sprache zu träumen, bewahrt hat und dies der geliebten Person mitteilt.

Da den LeserInnen nicht anvertraut wird, was oder von wem das lyrische Ich in der anderen Sprache träumt, bleiben sie vor einem Rätsel stehen, das selbst dann bestehen bleibt, wenn das lyrische Ich sich aus der Ferne und schriftlich zu seiner Liebe für die im Gedicht angesprochene Person bekennt. Im Gedicht bleibt weiterhin unausgesprochen, aus welchen Gründen das lyrische Ich, das immerhin die Sprache der geliebten Person gelernt hat, sich doch in ihr weiterhin unfähig empfindet, sie in ihrer Sprache anzusprechen.

Nach dem Bekenntnis zur Sprache des angesprochenen Du werden die LeserInnen nicht mit einer zweckerklärenden Konjunktion „um“ sondern mit einem adversativen „aber“ konfrontiert. Daher bleibt es den LeserInnen frei, sich Fragen zu stellen, wie z.B.: Steht dort ein „aber“, weil das lyrische Ich nicht darauf verzichten darf, weiter in einer anderen (seinen?) Sprache zu träumen? Oder handelt es sich bei dem lyrischen Ich um einen Polyglott, der monolinguale Nähe zwischen den Liebenden als sinnlichen, erotischen Verlust empfindet?

### **Liebe, Erotik und Vielsprachigkeit**

Das Träumen in einer anderen als der gelernten Sprache, in der das lyrische Ich sich als liebesfähig empfinden sollte, hätten SozialwissenschaftlerInnen noch in den 80er Jahren als unmissverständlichen Hinweis auf die gespaltene Persönlichkeit der SprachwechslerInnen ausgelegt. Dabei hätten sie dem Dichter und seinem lyrischen Ich unterstellen können, dass er/es unfähig sei, in der neuen Sprache zu leben und zu lieben, da er/es immer noch auf das Träumen in einer anderen Sprache angewiesen sei. Ihnen hätten sie unterstellen können, dass er/es Inhalte aus den Träumen als existenzielles Substrat für die gelernte Sprache brauche.

Weiterhin hätten sie argumentiert, dass der Dichter und sein Ich in einem Loyalitätskonflikt zwischen Heimat und Fremde stecken geblieben wären sowie, dass es ihnen noch nicht gelungen sei, sich zwischen alter und

neuer kultureller Zugehörigkeit zu entscheiden: hier leben und von dort träumen. Kurzum, er und es wären unfähig, in oder durch die neue Sprache zu leben und zu lieben. In der Tat lässt sich das Gedicht auch so lesen, jedoch der Grund könnte ein anderer als die vermutete, lebenslängliche Zerrissenheit der Sprachwechsler sein.

Für sein minimalistisches Gedicht über interkulturelle Liebe wählt Fruttuoso Piccolo vier Verben: Sprechen, Träumen, Schreiben und Lieben, die das sinnstiftende Crescendo in der Menschenwerdung wiedergeben, soweit die angesprochenen Handlungen in ein und derselben Sprache stattfinden. Das Träumen in einer anderen Sprache unterbricht im Gedicht die angekündigte monolinguale Übereinkunft zwischen den Liebenden und stellt eine überraschende Andersartigkeit heraus, die suggeriert, dass das lyrische Ich ein Leben in zwei Sprachen führt. Die Schlusssynthese mit Hilfe des Schreibens bzw. das Verschriften von Sprechen und Träumen verschafft dem lyrischen Ich die Möglichkeit, seinen Körper als Ort der Träume aus der riskanten Nähe zur ersehnten Person zurückzunehmen. Ferner ermöglicht ihm der Übergang von mündlicher zu schriftlicher Mitteilungsform, die Sinnlichkeit des Sprechens in einer anderen Sprache, die ihn als Anderssprechenden offenbaren würde, sowie die Exotik andersklingender Akzente zu unterbinden.

Als intertextuelle LeserIn könnte man sogar wagen, das Gedicht von Fruttuoso Piccolo als Gegenthese dazu zu verwenden, um eine der Abschlusszenen aus Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1913) im Sinne der Liebe in Zeiten der Interkulturalität zu hinterfragen. In den Abschlusszenen der Novelle führt Aschenbach immer wieder Selbstgespräche und träumt dabei von dem polnischsprechenden Tadzio. Erst als Aschenbach innerlich so weit ist, dass er sich seine Liebe zu Tadzio zugestehen kann, greift er zur Sprache und „flüsterte [...] die stehende Formel der Sehnsucht, [...] „Ich liebe dich!““ (*Gesammelte Werke*, 1974, Bd. VIII, S. 498) - auf Deutsch und von der Ferne. Danach überlässt Thomas Mann seinen Protagonisten dem nahenden Tod. Ob Tadzio Aschenbachs deutschen Satz je verstanden hätte, erfahren die LeserInnen nicht. Und genau so wenig können sie sich vorstellen, wie Thomas Manns ProtagonistInnen sich über ihre Liebe ohne eine gemeinsame Sprache verständigt hätten bzw. wie sie ihre interkulturelle Nähe ausgelebt hätten.

Insofern darf Fruttuoso Piccolo den LeserInnen seines Gedichts nicht vorenthalten, dass sein lyrisches Ich die Sprache der geliebten Person erworben hat. Zugleich

teilt er mit, dass das lyrische Ich sich nicht in der nun gemeinsamen Sprache in seiner Ganzheit ausleben kann. In dieser Unmöglichkeit der monolingualen Liebe liegt die adversative Konjunktion „aber“ aus Piccolos Gedicht begründet. Die Fähigkeit in einer anderen Sprache zu träumen weist in Piccolos Gedicht gezielt sowohl auf verhindernde als auch auf beflügelnde Dimensionen der Liebe hin, die nur dann erlebbar werden, wenn Liebende nicht zur selben Sprachkultur gehören.

Weiterführende Auskünfte über Liebe und Erotik in der Vielsprachigkeit finden sich in der Autobiographie, die George Steiner mit dem Titel *Errata. An Examined Life* 1997 veröffentlicht hat. Hier schreibt der Polyglott und Vordenker in Sachen Erotik und Vielsprachigkeit wie folgt:

Das kaum erkundete Wechselspiel zwischen Eros und Diskurs veranschaulicht dramatisch das Privileg des Polyglotten. [...] Der Eros des Vielsprachigen, selbst der eines Einsprachigen, der über verbale Mittel verfügt und zu hören fähig ist, unterscheidet sich von dem des sprachlich Unterprivilegierten oder des Menschen, der über kein Gehör verfügt. Am einen Ende finden wir die stotternde Wut, die sexuelle Erstickung, die in Büchners Woyzeck aus so paradoxe Weise zum Ausdruck kommt; an dem anderen Ende steht ein regelrechter Donjuanismus von Zungen - jenes unentrinnbar sprachlich-erotische Instrument - welcher Babel verherrlicht. Wie monoton muß das Lieben im Paradies gewesen sein. (*Errata - Bilanz eines Lebens*, S. 120 u.121/122)

So gesehen bedarf es eines Lebens als Polyglott und in der Interkulturalität, um das Leben im Paradies, d.h. in einer glückstiftenden Monokulturalität als monoton zu begreifen.

Dagegen sind die kleinen Gedichte von G. Giambusso und von F. Piccolo nach zeitlich begrenzter, jedoch tief greifender Erfahrung eines Lebens mit einer weiteren Sprache entstanden. Bei ihrer Entscheidung für ein Thema, das schon in den 70er Jahren in der Luft lag, und ohne ästhetische Unterstützung von Vorbildern haben sich die angehenden Dichter auf sich selbst und auf das Atmosphärische einlassen müssen. Dennoch ist es ihnen mit erstaunlicher Treffsicherheit gelungen, zwei Kernfragen in den Mittelpunkt der aufkommenden interkulturellen Literatur in Deutschland zu stellen: Wie wird das lyrische Ich in einer neuen Sprache liebesfähig? Und wie verhalten sich Vielsprachigkeit und Liebe bzw. Erotik zueinander. Ihre thematische Treffsicherheit ist deswegen als erstaunlich zu betrachten, weil zur

selben Zeit andere Themen und Fragestellungen die Literatur der EinwanderInnen bestimmten.

### **Von der Literatur der EinwanderInnen zur interkulturellen Literatur in Deutschland**

Die Literatur der EinwanderInnen ist in engem Modellkontakt mit der engagierten bundesdeutschen Literatur der 60er Jahre entstanden, die als sozialpolitische Literatur um die Arbeitswelt und als Frauenliteratur in dem damaligen Literaturbetrieb sehr einflussreich war. Als Zeichen loyaler Zugehörigkeit zu den eingewanderten Minderheiten haben sich die GründungsautorInnen ästhetische und thematische Zielsetzungen auferlegt, die Orientierungshilfe bei der Gründung der Literatur der EinwanderInnen geleistet haben, sich jedoch im Lauf der Zeit als eingrenzend erwiesen haben.

Poemen, Gedichtsammlungen, Erzählungen und die ersten Romane von Aras Ören sowie von Franco Biondi, Aysel Özakin, Zvonko Plepelić, Lisa Mazzi, Güney Dal, Antonio Hernando, Yüksel Pazarkaya, Eleni Torossi, Gino Chiellino oder Habib Bektaş zeugen von diesem Engagiertsein und von diesem Gefühl der thematischen Verpflichtung.

Im Mittelpunkt ihrer Erstlinge stehen Themen wie Gleichstellung der EinwanderInnen am Arbeitsplatz und soziale Gerechtigkeit in der Gesellschaft, solidarisches Verhalten zwischen Deutschen und EinwanderInnen, Bleiberecht für EinwanderInnen, Gegensätze zwischen Heimat und Fremde, die zweifache Unterdrückung der Frauen in der Fremde, solidarische Haltung unter der Minderheiten, Lebensprojekte zur kollektiven Sicherung der Zukunft der sich bildenden Minderheiten, aber auch die selbstgefährdende Beteiligung an der Diskussion der deutschen Mehrheit über die erfundene Identitätskrise der EinwanderInnen.

Nur selten und am Rande werden von ihnen Fragestellungen wie bei Giambusso und Piccolo berührt, aber immer wieder in einem klaren engagierten Erzählkontext, wie dies der Fall ist in der Erzählung *Wenn Ali die Glocken läuten hört* (1979) von Güney Dal und in der Novelle *Abschied der zerschellten Jahre* (1984) von Franco Biondi. Nicht anders wird in dem engagierten Kontext der Frauenliteratur verfahren, z.B. in Aysel Özakins Erzählung *Schatten und Schritte* (1985) sowie in ihrem späteren Roman *Die blaue Maske* (1988); in Lisa Mazzis Porträts von Frauen in der Fremde aus den Bänden: *Der Kern und die Schale* (1986) und *Unbehagen* (1998) oder in Natascha Wodins *Die Ehe* (1997).

Erst das Erkennen der ästhetischen und inhaltlichen Grenze des eigenen Engagements hat die Mehrheit der AutorInnen aus der Gründungszeit allmählich dazu bewegt, nach autonomen Konzepten und dezentralisierten Themen zu suchen, um das Eigene als Auslöser von Kreativität zu wagen. So kam es dazu, dass sich im Lauf der 80er Jahre Inhalte und ästhetische Konzepte in den Mittelpunkt ihrer Werke gestellt haben, die zu einer beachtlichen Entwicklung der gesamten literarischen Strömung geführt haben.

Darunter seien folgende Kernthemen und ästhetischen Fragen herausgestellt, und zwar durch beispielhafte Werke:

- Die ästhetische Umsetzung von integrierten Lebensläufen der Protagonisten als Entwurf für ein Leben in der Interkulturalität in den Romanen von Aras Ören und Franco Biondi (siehe unten).
- Gestaltung von übernationalen Lebensräumen für das Europa des XXI. Jahrhunderts in den Hauptwerken von Libuse Moníková, darunter *Eine Schädigung* (1981), und *Treibeis* (1992) und später als Zentralthema in den Werken von Artur Becker, wie in dem beispielhaften Roman *Kino Muza* (2003).
- Konfliktreiche Lernprozesse bei dem kreativen Umgang mit geerbter Zugehörigkeit, wie in den Gedichten von Zehra Çirak (siehe unten) und in Sherko Fatahs späterem Roman *Im Grenzland* (2001).
- Loyalität zum Einwanderungsland, wie in José F.A. Olivers Gedichten aus dem Band *Weil ich dieses Land liebe* (1991) und in Sudabeh Mohafezs Erzählungen aus dem Band: *Wüstenhimmel, Sternenland* (2004).
- Im Bereich der ästhetischen Fragen wird mit Erfolg erprobt, dass es möglich und höchst kreativ ist: Literatur ohne den ethnozentrischen Pakt mit den muttersprachigen LeserInnen zu schreiben (siehe unten), wie es in den Gedichten von Cyrus Atabay sicherlich ab dem Band *Das Auftauchen an einem anderen Ort* (1977) und in den Erzählungen und Romanen von Galsan Tschinag, darunter *Eine tuwinische Geschichte und andere Erzählungen* (1981) und *Der blaue Himmel* (1984) mit Erfolg durchgeführt wird. Dies setzt allerdings voraus, dass die AutorInnen in der Lage sind, ihre Sprache, sei es die neue, oder sei es die Muttersprache, wie es z.B. bei Marisa Fenoglio

der Fall ist (siehe unten), mit einem interkulturellen Gedächtnis auszustatten.

Obwohl die interkulturelle Literatur mit derartigen Themen und Fragestellungen ihren Durchbruch bei den deutschsprachigen LeserInnen im Laufe der 80er Jahre erreicht hat, sucht man vergebens nach größerer Aufmerksamkeit für die oben gestellten Fragen zur Liebe und Erotik in einer Zeit der aufkommenden Vielsprachigkeit, die ihnen, wie zu sehen ist, hier und dort nur als Ausnahme erteilt wird.

### **Liebe und Interkulturalität in der bundesdeutschen Literatur: Rainer Werner Fassbinder und Heinrich Böll**

Den Gedichten, die am Anfang einer aufkommenden Literaturströmung entstehen, fällt zwangsläufig folgende explorative Aufgabe zu: fokussierende Bilder, neu innere und äußere Landschaften, engagierte Bestandsaufnahmen oder atmosphärische Ankündigungen zu entwerfen, um die Tragfähigkeit der ausgesuchten Sprache zu erproben. Dies ist umso mehr der Fall, wenn die literarische Bewegung durch SprachwechslerInnen im Entstehen ist. In diesem Kontext fällt den Gedichten sogar die Funktion des Wegweisens zu, wie bis hier deutlich geworden ist.

Erst später wird die Prosa, die in Form von Erzählungen und Romanen folgt, darauf bestehen, die Zeichen der Zeit argumentativ und systematisierend aufzugreifen. Dies hat womöglich damit zu tun, dass ProtagonistInnen von Erzählungen und Romanen auf eine Sprache angewiesen sind, die über räumliche Tiefe verfügt; eine Sprache, die ihnen erlaubt, Erfahrungen zu sammeln und Entwicklungsprozesse zu durchlaufen. Daher verwundert es nicht, dass es bundesrepublikanische Autoren wie Rainer Werner Fassbinder und Heinrich Böll gewesen sind, die als erste das Thema der Liebe zur Zeit der Interkulturalität aufgegriffen haben.

Sie konnten dies deswegen tun, weil sie über eine Sprache verfügten, die sensibilisiert worden war, den Alltag der Republik als würdiges Menschenleben zurück in den Mittelpunkt der Literatur zu führen, und weil die Autoren als bewusste Bürger einer demokratischen Republik sich verpflichtet hatten, Sprache und Leben vor jeder rückgewandten Tendenz zu schützen.

Rainer Werner Fassbinder hat mit dem Antitheaterstück *Katzelmacher* (1968) den Anfang gemacht und kurz danach hat Heinrich Böll mit seinem Hauptwerk *Grup-*

*penbild mit Dame* (1971) genau so entschieden das Thema an sich gerissen. Leider hat die bundesdeutsche Germanistik bis heute versäumt, Gruppenbild mit Dame in dieser Richtung zu lesen. Oder dürfen die LeserInnen nicht erkennen, dass z.B. die deutsche Protagonistin in dem Werk kulturintern steril ist, während sie von einem Fremden schwanger wird? In jedem Fall besteht die konstitutive Gemeinsamkeit dieser Werke aus der engagierten Entscheidung, Liebe und Interkulturalität zum treibenden Impuls des Lebens ihrer Protagonisten werden zu lassen.

Für sein Antitheaterstück knüpft R.W. Fassbinder sehr gezielt an die frühesten „interkulturellen“ Erfahrungen der Bundesrepublikaner nach der Befreiung aus der nationalsozialistischen Diktatur an, als die Deutschen die Adria als Region des aufkommenden Massentourismus, aber auch als unerwarteten Ort der Versöhnung mit den unzuverlässigen Kriegspartnern aufsuchten.

Dies mag auch erklären, warum R.W. Fassbinder auf die negative Bezeichnung *Katzelmacher* als überdeutlichen Titel für sein Stück zurückgreift (im Weiteren ist von Itakern die Rede), und warum die Jugendlichen in dem Stück fest davon überzeugt sind, dass der ankommende Fremde ein „Italiener aus Italien“ sein muss, nur weil die Firmeninhaberin Elisabeth Plattner ihren Urlaub in Italien verbracht hatte.

Selbst wenn die Ankunft des Fremden eher als Auslöser von erotischen Fantasien und Potenzneid, als von sozialen Konflikten thematisiert wird, und selbst wenn am Schluss Marie ihre Liebe zu Jorgos nur als negative Utopie ausleben kann, ist dennoch mehr als überraschend, dass im Jahr der 68-Revolution R.W. Fassbinder sich bewusst mit der Ankündigung der Interkulturalität in der Bundesrepublik beschäftigt hat. Aus dieser wegweisenden Intuition wird in dem späteren Film *Angst essen Seele auf* (1974) ein substantieller Hinweis darauf, dass die Bundesrepublik vor grundlegenden Erfahrungen stand, die sie zu machen haben würde, um sich als geachtetes Mitglied in ein sich veränderndes Europa integrieren zu können.

Nicht anders sieht das Erzählziel aus, mit dem Heinrich Böll die 68-Revolution überspringt und im Jahr 1971 sein Hauptwerk *Gruppenbild mit Dame* (hier DTV 1974) veröffentlicht. Für ihn liegt die Zukunftsabsicherung der jungen Bundesrepublik eher in den „Entscheidungsschlachten“ (S. 174) von deutschen Frauen wie Leni Pfeiffer, als in der ausgeklungenen Revolte. Das wesentliche an dieser Frau besteht nach Bölls Entwurf in

ihrer Fähigkeit, das Unerlaubte als menschliche Handlung auszuleben und dadurch Normalität in ihrem Leben wiederherzustellen, wie z.B. durch Kaffetrinken mit einem russischen Kriegsgefangenen, trotz Lebensgefahr. Bölls Provokation besteht in der überdeutlichen Tatsache, dass Leni, „das deutscheste Mädel der Schule“ (26), das „verkannte[s] Genie der Sinnlichkeit“ (S. 31) sich während des Krieges unter Lebensgefahr „ausgerechnet einem Ausländer, dazu noch einem Sowjetmenschen“ (S. 27) anvertraut und mit ihm ein Kind zeugt. Lange nach Boris' Tod, in der Zeit des Wirtschaftswunders, wird Leni „einen türkischen Arbeiter erhören“ und durch ihn zum zweiten Mal schwanger werden (S. 10).

Beide Werke gehören zum Kanon der deutschen Literatur der Nachkriegszeit: *Katzelmacher* als Antitheaterstück, *Gruppenbild mit Dame* als Hauptwerk eines Nobelpreisträgers. Ihr gemeinsames Aufbauprinzip geht auf das Theaterstück *Medea* von Euripides zurück, das als Urmodell der interkulturellen Literatur begriffen werden kann. Dort findet sich der Urtopos, wonach es die Frau ist, die den ankommenden Fremden als (ihren) Mann aufnimmt.

Zwischen dem Antitheaterstück und dem Roman ergibt sich jedoch folgende Differenz: während Marie vorhat, mit Jorgos nach Griechenland zu seiner Familie zu fahren, trägt Leni durch die zweifache Schwangerschaft in ihrer Heimatstadt dazu bei, dass die Republik sich zu veränderten Wirklichkeit bekennen wird.

Dagegen ist in beiden Werken festzustellen, dass es im Vergleich sehr begehrte Protagonistinnen sind, die sich für eine Liebe in der Interkulturalität entscheiden, und nicht Verliererinnen, wie es etwa in Josef Conrads Novelle *Amy Foster* (1901) oder in Luigi Pirandellos Novelle *Lontano* (1923) der Fall ist. Sowohl Marie als auch Leni sind als eigenwillige Frauen entworfen worden, die ihr Leben anders als in der vertrauten Monokulturalität ausleben wollen. Beide wagen es, ein interkulturelles Lebensprojekt in sich entstehen zu lassen, und es ohne Kompromisse und Rücksicht auf Selbstgefährdungen zu verwirklichen. Ob es ihnen gelingen wird, erfahren die LeserInnen nicht, denn in beiden Werken geht es um die Entscheidung für die aufkommende Interkulturalität und nicht darum, sie beispielhaft für die LeserInnen vorzuleben.

Überraschend an beiden Werken ist dennoch, dass selbst Autoren wie R.W. Fassbinder, H. Böll und alle, die das Thema der aufkommenden Interkulturalität in

Deutschland aufgreifen, die sprachliche Ausgangsposition ihrer Protagonisten kaum als ästhetisches Potential ausschöpfen.

R.W. Fassbinder lässt Marie durchaus beglückende Sinnlichkeit in Jorgos Sprachversuchen entdecken (S. 16). Woanders gerät Jorgos Sprache an die Grenze des Unmenschlichen (S. 28) und zwar in Form der authentischen Wiedergabe der Sprache der GastarbeiterInnen. Nicht anders verhält sich H. Böll, der Mehmet in seiner Sprache sprechen oder verstummen lässt, während Boris sich als Trakl-Kenner erweist. Ob die beiden Autoren im Lauf der Zeit erkannt hätten, dass die interkulturellen Lebensprojekte ihrer Protagonistinnen an der dominanten wie unantastbaren Zentralität der Muttersprache ihrer deutschen Partner gescheitert wären?

Auf diese Frage findet sich in der deutschen Literatur zur Zeit der aufkommenden Interkulturalität leider keine Antwort. Es gab zeitweilig eher die Begeisterung von ausländerfreundlichen LinguistInnen, die sich eine Kreolisierung der deutschen Sprache durch eine Literatur in der Sprache der „Kanaken“ als neues Betätigungsfeld vergeblich erwünscht hatten, und es gab die öffentliche Ersatzbegeisterung für Formulierungen à la Trapattoni wie: „Ich habe fertig“ und „Schwach wie eine Flasche leer“, die inzwischen als geflügelte Worte für triviale Heiterkeit am Stammtisch sorgen.

### **Liebe in der interkulturellen Literatur um die Jahrhundertwende**

Unter den Autoren aus der Gründungszeit sind Aras Ören und Franco Biondi den umgekehrten Weg wie Rainer Werner Fassbinder und Heinrich Böll gegangen. Während in ihren Romanen die ProtagonistInnen an dem gewagten interkulturellen Lebensprojekt scheitern, gelingt es den Autoren, in ihren Romanen sprachliche Handlungen zu entwerfen, die beispielhaft für ein Leben in der Interkulturalität sind.

An erster Stelle sei in diesem Kontext auf Franco Biondi hingewiesen, der mit seinem Roman *Die Unversöhnlichen. Im Labyrinth der Herkunft* seine LeserInnen darüber informiert, dass der Protagonist Dario Binachi gerade dabei ist, sich von seiner deutschen Frau Hilde zu trennen und dass er vorhat, der Unversöhnlichkeit, an der ihr gemeinsames interkulturelles Lebensprojekt zu scheitern droht, nachzugehen. Er wird dies jedoch nicht in Frankfurt tun, wo die PartnerInnen ihre Unversöhnlichkeit erleben, sondern in S. Martino, wo der Protagonist sie zum ersten Mal in seinem Leben erfahren hat.

Bei den schmerzhaften und widersprüchlichen Nachforschungen stellt sich heraus, dass die Kindheit und Jugend des Protagonisten durch die verschiedensten Dimensionen von Unversöhnlichkeit (Mann/Frau, Faschismus/Demokratie, Religion/Atheismus, Links/Rechts in der Zeit der Republik, Wohlstand und Obdachlosendasein, sesshafte und herumziehende Schausteller) geprägt worden sind. Erst durch die Integration dieses italienischsprachigen Lebensabschnitts des Protagonisten in die deutsche Sprache kann er sich mit sich selbst versöhnen, d.h. er kann mit einer integrierten, lebensfähigen Sprache zurück nach Frankfurt fahren.

Nicht anders verfährt Aras Ören in seinem türkischsprachigen Roman *Eine verspätete Abrechnung*. Der Verfasser beschreibt, wie sein Protagonist sich vergebens um die Liebe einer deutschen Dramaturgin namens Renata bemüht, nach dem sie ihn verführt hat. Durch ihre Autonomie und Berufsleben stellt sie ein Lebensmodell dar, das er bereit ist, als Integrationsweg zu gehen. Jedoch wird sein Liebesprojekt von Renata, die bereit ist, mit AusländerInnen am Theater zu arbeiten, nicht angenommen. Im Roman ist auch zu erfahren, wie Jahre danach, die inzwischen zur Aussteigerin gewordene Renata vom türkischen Protagonisten zurückgewiesen wird, gerade weil sie nicht mehr die Gesprächspartnerin darstellt, in die er sich mit dem Wunsch nach einem gemeinsamen interkulturellen Lebensprojekt verliebt hatte.

Während Franco Biondi seinem Roman den Untertitel *Im Labyrinth der Herkunft* gegeben hatte, trägt Aras Örens fünfbandiges Opus, zu dem *Eine verspätete Abrechnung* gehört, die entgegenwirkende Überschrift *Auf der Suche nach der Gegenwart*, womit sowohl die Suche nach einer paritätischen Zugehörigkeit der ProtagonistInnen zu ihrer Gegenwart in Berlin als auch die Suche nach sprachlicher Zugehörigkeit zu ihrer Gegenwart in Deutschland bzw. Europa zu verstehen ist. Insofern hat sich Aras Ören nicht von den ureigenen Themen getrennt, jedoch hat er erkannt, dass die Zugehörigkeit der Türkei zu Europa am intensivsten über eine Sprache abgesichert werden kann, die in der Lage ist, das Leben einer europäischen Metropole zu erfassen und als Eigenes mitzuteilen.

Die interkulturelle Leistung des Romans *Eine verspätete Abrechnung* liegt in der vom Autor erarbeiteten Sensibilisierung der türkischen Sprache für das Leben ihrer SprecherInnen im Kern Europas. Von Berlin aus trägt Aras Ören zur aktiven Sensibilisierung der türkischen

Sprache in der Türkei bei, genauso wie die italienischen Autoren Giuseppe Ungaretti und Filippo Tommaso Marinetti und der griechische Lyriker Konstantinos Kavafis zur Erneuerung der italienischen bzw. der neugriechischen Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts von Alexandria aus beigetragen haben. Eine Erneuerung der Sprachen in Europa durch interkulturelle Sensibilisierung gehört in der Tat zu den Kernthemen der europäischen Literatur ab der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts.

Diese Sensibilisierungsarbeit kann durch SprachwechslerInnen geleistet werden: durch AutorInnen, die in ihrer Muttersprache oder Sprachkultur Themen einer interkulturellen Zukunft behandeln, oder durch AutorInnen, die in ihrer Muttersprache über das Leben ihrer ProtagonistInnen in einer anderen Sprache schreiben.

Parallel zu Aras Ören hat z.B. die in Italien sehr erfolgreiche Marisa Fenoglio in ihren Romanen *Casa Fenoglio* (1995), *Vivere altrove* (1997), *Mai senza una donna* (2002) und *L'altrove longevo* (2009) vier Abschnitte aus einem italienischsprachigen Frauenleben innerhalb der deutschen Gesellschaft über fünf Jahrzehnte dargestellt. Dabei hat sie die mitgebrachte Sprache soweit für das Fremde sensibilisiert, dass das monokulturelle Italienisch in die Lage versetzt worden ist, sowohl das Leben einer Italienischsprechenden in Deutschland als auch die deutsche Gegenwart auf Italienisch als eigenen Sprachinhalt auszudrücken.

Mit welchem Paradigmenwechsel die Generation nach dem Sprachwechsler diese existentielle Spracharbeit für eine gemeinsame Zukunft in Europa weiter geführt hat, ist die letzte Frage dieses Beitrags.

### **Weder hier noch dort, weder das Fremde noch das Eigene sondern Ich, Ich und überall Ich**

Die Generation der AutorInnen, die sich um die Jahrhundertwende durch eine beachtliche Anzahl von Werken in dem bundesrepublikanischen Kulturbetrieb etabliert hat, lässt sich chronologisch und typologisch in drei Gruppen teilen.

Zur ersten Gruppe zählen jene SchriftstellerInnen, in deren Erstlingen aus den 80er Jahren zufällige oder gesuchte thematische Nähe zu den AutorInnen aus der Gründerzeit vorkommt. Jedoch schon in den darauf folgenden Werken sind die Berührungspunkte so gezielt anders entwickelt worden, dass die LeserInnen ihrer jüngsten Werke in jedem Fall von einem Paradigmen-



wechsel ausgehen müssen, um verfälschende Einordnungen und ärgerliche Missverständnisse zu vermeiden. Zusätzlich zur persönlichen Vorgeschichte des/r einzelnen AutorIn haben folgende zwei Faktoren zu einem allgemeinen Paradigmenwechsel beigetragen: jeder Autor entwickelt sein ästhetisches Konzept von Werk zum Werk, um es immer individueller, d.h. unverwechselbar werden zu lassen.

Dies geschieht allerdings nicht in einem ästhetischen Vakuum, sondern in der kaum vermeidbaren Atmosphäre der herrschenden literarischen Trends, genauso wie die Anfänge der interkulturellen Literatur im Geist der engagierten bundesrepublikanischen Literatur der 60er Jahre stattgefunden haben. Daher verwundert es nicht, dass in den Werken fast jeder dieser AutorInnen Einflüsse aus der Pop-Literatur zu vermerken sind, wie z.B. die befreiende Zentralität eines auf sich bezogenen Ichs, die körperbetonte Sprache, sei es als Song oder sei es als Rhythmus, im Gegensatz zu der kontrollierten Sprache des sozialen und kulturellen Engagements und dem Crossover der Kulturen. Zusammen stellen derartige Impulse aus der Pop-Literatur eine hilfreiche Alternative dar zu bestehenden Dualitäten wie: Eigenem und Fremdem, Hier und Dort, Loyalität und Zugehörigkeit oder Solidarität und Diskriminierung, die für das ästhetische Projekt der AutorInnen als unbrauchbar empfunden werden, selbst wenn diese Dualitäten als Orientierungshilfen im Hintergrund vor der drohenden Trivialisierung interkultureller Themen à la Vladimir Kaminer nach wie vor greifen.

Intensive und weitgefächerte Suche nach individueller ästhetischer Autonomie ist bei AutorInnen wie z.B. Zafer Şenocak zu beobachten, in dessen Gedichten aus den 80er Jahren eine klare solidarische Haltung zu den Minderheiten spürbar ist (*Übergang* - Ausgewählte Gedichte 1980-2005), während für die späteren Werke ein befreites Spektrum von aussagekräftigen Themen, wie in seinen Essays (*War Hitler Araber*, 1994) oder in seinen Romanen (*Gefährliche Verwandtschaft*, 1998), prägend ist. Diese unermüdliche Suche dient nicht nur der Klärung des eigenen ästhetischen Projekts oder der kulturhistorischen Wechselbeziehungen zwischen der Türkei und Deutschland, sie stellt auch den Weg dar, den einE vielfältigeR AutorIn gehen muss, um sich als LyrikerIn, EssayistIn und Romancière/ier durchsetzen zu können.

Nicht wesentlich anders verläuft die Entwicklung des Lyrikers José F.A. Oliver. Aus der engagierten, d.h. eindeutigen Sprache des lyrischen Ichs der ersten Ge-

dichtbände (*Auf-Bruch*, 1987, *Heimatt und andere Fossile Träume*, 1989) hat sich inzwischen eine lyrische Sprache mit starken autoreferenziellen Bezügen entwickelt, wie in *Fernlautmetz*, 2000. Unter Einsatz von risikofreudigen Sprachschöpfungen und von körperbetonten Rhythmen werden der deutschen Sprache überraschende akustische Ausdrucksfähigkeiten abgetrotzt, die den Lyriker in die Lage gebracht haben, sich mit einem eigenwilligen Sprachestil in der deutschen Lyrik der Gegenwart zu behaupten.

Nach seinem klaren Bekenntnis zur Exilthematik mit dem Erstling *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall* (1996) hat sich Ilija Trojanow eines Themas angenommen, das zum literarischen Geist der Zeit gehört, nämlich die Welt erneut zu entdecken. Dies geschieht bei ihm teils als Vermittler von Kulturen, die von Europa als Kolonien unterdrückt wurden, wie in *Nomade auf vier Kontinenten* (2007), teils auch als Suche nach neuen Impulsen gegen die Kulturverflachung in Europa.

Feridun Zaimoğlu hat zwar mit überlauten Solidaritätskundgebungen zu seiner türkischen Zugehörigkeit begonnen wie mit *Kanak Sprak*, 1995, *Abschaum*, 1997, und *Koppstoff*, 1999, hat es sich dann jedoch in den darauf folgenden Werken nicht nehmen lassen, sich zwischen kultureller Herkunft, wie in *Leyla*, 2006, und eigenen Erfahrungen als autonomes Ich wie in *Rom Intensiv*, 2007, frei zu bewegen.

Bei Zehra Çirak ist von Anfang an, zu erkennen (*Flugfänger*, 1988), dass sie sich von Sprache und nicht von leblosem Marmor z.B. angezogen fühlt, weil sie durch Sprache und nicht durch Marmor ihre Kreativität ausleben will. Für sie ist Sprache Werkzeug und Inhalt bzw. Inhalt und Werkzeug ihrer Dichtkunst. Die interkulturelle Vielfalt ihrer Themen (*Fremde Flügel auf eigener Schulter*, 1994) trägt dort zur Qualität ihrer Gedichte bei, wo sie für Spannung zwischen der deutschen Sprache und den ihr fremden Inhalten sorgt, die von der Lyrikerin als kreative und solidarische Haltung in Kunst umgesetzt wird.

Zur zweiten Gruppe ist festzustellen, dass es wirkt wie ein Verlagswunder, dass um die Jahrhundertwende mehrere Autorinnen veröffentlicht worden sind, die nicht zur türkischen Minderheiten gehören. In Bezug auf diese Generation von Autorinnen wird behauptet, dass sie Schriftstellerinnen geworden sind, genauso wie ihre beste Freundin vielleicht Apothekerin oder Rechtsanwältin geworden ist. Es wird weiter festgestellt, dass es bei ihnen um eine klare Berufswahl geht, die seinen

Auslöser nicht in ihrer interkulturellen Zugehörigkeit hat. Daher sollten sie als Schriftstellerinnen deutscher Sprache betrachtet und vor allem jenseits ihres Lebenslaufs gelesen werden. Jede Eingrenzung ihrer Berufsidentität wird als überflüssig betrachtet bzw. als diskriminierend erlebt.

Stellvertretend für viele andere wird immer wieder auf Terézia Mora, Zsuzsa Bánk, Marica Bodrožić, Jagoda Marinić sowie Sudabeh Mohafez, hingewiesen. Dass sie hier dennoch als Gruppe vorgestellt werden, liegt nur daran, dass trotz ihrer klaren Entscheidung, Autorinnen in deutscher Sprache sein zu wollen, es ihnen in ihren Erstlingen nicht gelungen ist, sich den ureigenen Themen und den ästhetischen Modellen der interkulturellen Literatur in deutscher Sprache zu entziehen. Der Grund dafür liegt in ihrem interkulturellen Lebenslauf, der sie thematisch und ästhetisch dazu verführt, interkulturell vorzugehen.

Gegen diese thematische und ästhetische Verführung hat sich in den 90er Jahren Akif Pirinçci als erster gewehrt. Angesichts des ausgebliebenen Erfolgs seiner interkulturellen Liebesgeschichte *Tränen sind immer das Ende* (1980) hat Akif Pirinçci die radikale Entscheidung getroffen, Detektivromane zu schreiben, in denen eine Katze mit dem Namen *Felidae* (1989) als Protagonistin auftritt. Ob es ihm durch die Übertragung des Menschlichen auf das Tierische gelungen ist, das Eigene auszuschalten und monolingual in der deutschen Sprache zu werden, soll von einem Kriminalromanexperten irgendwann untersucht werden.

Die ersehnte Berufsidentität, deutsche Schriftstellerin ohne wenn und aber zu sein, scheitert grundsätzlich an der existentiellen Unmöglichkeit, einen gereiften interkulturellen Lebenslauf monokulturell, d.h. monolingual auszuleben. Einer der Hauptmerkmale eines interkulturellen Lebenslaufs besteht in der Sprachkompetenz des Verstehens ohne zu übersetzen. Das monolinguale Umfeld erfährt von dieser Kompetenz durch eine für sie unbegreifliche Erfahrung mit interkulturellen Kindern, die das Übersetzen zwischen ihren Sprachen als lästig empfinden und sich dagegen währen.

In erwachsenem Alter lässt sich bekanntlich das „Unbehagen am Übersetzen“, mit Hilfe eigener oder erlerneter Übersetzungsstrategien überwinden. Die Kompetenz des Verstehens ohne zu übersetzen entwickelt sich im Leben von interkulturellen Kindern aus dem dialogischen Umgang mit den Sprachen untereinander. Gerade diese kaum vermeidbare Ausbildung einer der-

artigen dialogischen Kompetenz der Sprachen erlaubt keinen Rückzug in die Monolingualität, d.h. in das Verstehen durch Übersetzen. Dieser Rückzug wird nicht einmal dann zugelassen, wenn eine dritte Sprache im interkulturellen Lebenslauf eines heranwachsenden Menschen dazu kommt.

Eklatantes Beispiel dafür ist erneut George Steiner mit seinen erfolglosen Anstrengungen, herauszufinden, ob es unter seinen drei Lebenssprachen eine Muttersprache gäbe, d.h. die Sprache in der alles übersetzt, d.h. verstanden und aufbewahrt wird (*After Babel. Aspects of Language and Translation* 1975, *Nach Babel*, 1994, S.135-144).

Es lässt sich nicht ausschließen, dass es Wege für SchriftstellerInnen mit interkulturellen Lebensläufen geben kann, um monolingualer, d.h. deutscheR, italienischeR oder französischeR SchriftstellerIn zu werden. Jedoch hat sich dieser Wunsch in den Werken, die von den erwähnten Autorinnen vorgelegt worden sind, nicht durchgesetzt. Dies ist daran zu erkennen, dass die Autorinnen sich in keinem ihrer Werke konsequent an den Pakt der nationalen Literatur gehalten haben. Dieser Pakt lautet: für AutorInnen und LeserInnen bildet die Sprache des Werkes als gemeinsame Muttersprache sowohl der AutorInnen als auch der LeserInnen und der ProtagonistInnen die Voraussetzung dafür, das Werk so zu schreiben, dass es von kultureigenen LeserInnen sprachlich und nicht nur inhaltlich verstanden werden kann.

Der Pakt ist durchaus in Terézia Moras *Seltsame Materie* (1999) und *Alle Tage* (2004), in Zsuzsa Bánks *Der Schwimmer* (2002), in Sudabeh Mohafezs *Wüstenhimmel, Sternenland* (2004), in Marica Bodrožić's *Der Spieler der inneren Stunde*, 2005, sowie in manchen Geschichten von Jagoda Marinić aus dem Band: *Eigentlich ein Heiratsantrag* (2001) respektiert worden in dem Sinn, dass die Sprache, die geschrieben vorliegt, Deutsch ist, und dennoch reicht es nicht einmal aus, MuttersprachlerInnen zu sein, um sie sprachlich zu lesen.

Das Dialogische zwischen der deutschen Sprache und der Sprachkultur, mit der die geschriebene Sprache immer wieder ins Gespräch treten muss, um sich den Zutritt zum kulturellen Gedächtnis der nicht deutschen ProtagonistInnen zu verschaffen, ist so eklatant, dass die Werke monolingual lesen zu wollen, heißen würde, sie eindimensional verstehen zu wollen. Das Vorgehen der Sprachen unter sich lässt sich auch nicht als inter-

textuelle Monolingualität erfassen, weil das dialogische Vorgehen der Sprachen unter sich konstitutiv für den Lebenslauf der ProtagonistInnen bzw. für den kulturellen und sprachlichen Hintergrund der Ich-ErzählerInnen ist, der sich wiederum aus sprachlichen und kulturellen Kompetenzen der Autorin ernährt.

Wohlbemerkt geht es hier keines Falls um eine lästige Vereinhaltung der angeführten Autorinnen, sondern um die Art und Weise wie ihre vorliegenden Werke am interessantesten gelesen werden können, um dadurch ihre paradigmatische Autonomie innerhalb der interkulturellen Literatur in deutscher Sprache herauszustellen. Natürlich können und müssen diese Werke unter anderen Perspektiven gelesen und erschlossen werden, denn nur so können sie sich als Meisterwerke der Gegenwartsliteratur in Europa behaupten.

Zur dritten Gruppe gehören jene AutorInnen, die nach wie vor als SprachwechslerInnen dazu kommen können, sei es im Kontext einer kollektiven Einwanderung sei es als einzelnes Schicksal. Darunter Artur Becker mit *Der Dadajsee* (1997) über die Reise und Rückkehr eines polnischen Auswanderers zu seinem Geburtsort, und Lena Gorelik mit *Meine weißen Nächte* (2004) über die Ankunft einer russischen Familie in den deutschen Alltag.

### **Liebe und Interkulturalität nach dem großen Paradigmenwechsel**

Angesichts der dominierenden Vielfalt von Paradigmenwechseln zwingt sich die Frage auf, was hat sich in Bezug auf Giambussos und Piccolos Fragen geändert? Der sich immer wieder bestätigende Befund lautet: ihre Fragen scheinen vorerst überholt zu sein, weil die Liebe in seltenen Fällen als Auslöser von interkulturellen Lebensprojekten thematisiert wird. Dies schimmert noch in Terézia Moras Roman *Alle Tage* durch und kann von Autoren aus der dritten Gruppe wie z.B. von Artur Beckers Roman *Kino Muza* (2003) in klassischem Stil, jedoch mit überraschenden Ergebnissen wieder aufgegriffen werden.

Inzwischen treten in Liebesgeschichten Ich-ErzählerInnen oder ProtagonistInnen auf, die selbst interkulturell sind und meistens in einem interkulturellen Alltag agieren, der als Alltagsleben in einer deutschen Stadt oder in der restlichen Welt dargestellt wird, ohne jedoch dem Zwang irgendeiner kulturellen Zugehörigkeit ausgesetzt zu sein. So trägt es sich in Selim Özdoğan's Roman *Im Juli* (2000) zu und genauso wird dieser Pa-

radigmenwechsel als Erzählperspektive in Feridun Zaimoğlu's jüngstem Roman *Liebesbrand* (2008) erneut eingesetzt. Jedoch mit dem prägenden Unterschied, dass bei Özdoğan die Liebe auf eine Reise von Berlin nach Istanbul geht, während sich bei Zaimoğlu die Liebe auf eine Reise macht, die aus der Türkei nach Nordeuropa führt.

Höchstinteressant ist jedoch die metaphorische Dimension der Bewährungsreise, die für die Liebenden On The Road ausgesucht worden ist. Es ist dieselbe Zugroute der türkischen EinwanderInnen aus Aras Örens Roman *Eine verspätete Abrechnung*, der bekanntlich mit der Großfeier einer türkischen Hochzeit in Berlin zu Ende geht, aber auch aus Güney Dals *Euro-pastrasse 5*, die von Berlin in die Türkei führt, die gefahren werden muss, um den verstorbenen Großvater in der Türkei billig bestatten zu können.

Es sieht so aus, als ob die Bewährungsreise der Liebenden aus beiden Romanen die schmerzhaft und erniedrigende Reise der Aus- und Einwanderer in der kollektiven Erinnerung der Nachkommen ersetzt sollte, während das Unterwegssein bzw. die räumliche Nichtzugehörigkeit der ProtagonistInnen dafür sorgt, dass ihre Liebe sich frei von sozialen und Zugehörigkeitszwängen entfalten kann.

Eine weitere interessante Reise hatte Zafer Şenocak mit seinem Krimiroman *Der Mann im Unterhemd* (1995) zuvor gestartet, in dem der interkulturelle Alltag einer deutschen Großstadt im Gegensatz zum monokulturellen Alltag einer türkischen Stadt gesetzt wird, um das Thema der Enttabuisierung der Sexualität in einem islamischen Kontext aufzugreifen. Ein Thema, das inzwischen der Filmmacher Fatih Akin mit dem Film *Gegen die Wand* (2004) zum eigenen Hauptthema gemacht hat.

Es überrascht auch nicht, dass in der Zeit der Interkulturalität die Liebe als Rückzug in die innere Interkulturalität ausgelebt wird. Interkulturelle ProtagonistInnen finden zueinander, gerade weil interkulturelle Begegnungen mit Frauen oder Männern aus der Mehrheit gescheitert sind. Ein Beispiel dafür ist der Lehrer Halil aus Zafer Şenocaks *Gefährliche Verwandtschaft* (1998), der sein Glück bei einer deutsch-türkischen Freundin findet, gerade weil sie die Summe der mono- und interkulturellen Nachteile darstellt.

Paradigmatisch für eine ganze Generation von interkulturellen Liebenden wird wohl auch der Grundkonflikt

aus Jagoda Marinićs Erzählung *Ich wünschte, er hätte nie geredet davon, dass man nur eine lieben kann sein* (aus: *Eigentlich ein Heiratsantrag*, 2001). Dort lebt die interkulturelle Protagonistin Ivana ihre Liebe zu David als befreiende Flucht aus der einengenden Monokulturalität ihrer südländischen Familie aus, schafft es jedoch nicht, sich aus dem Loyalitätszwang zu ihren Eltern zu befreien, obwohl sie sich in ihrer existentiellen Andersartigkeit von ihnen weder verstanden noch anerkannt fühlt.

Neben diesen drei Grundtendenzen ist gewiss mit weiteren interkulturellen Spannungen und Erzählperspektiven unter der jüngsten AutorInnengeneration zu rechnen, bis jeder für sich zur eigenen ästhetischen Autonomie gegenüber den prägenden Einflüssen der Pop-Literatur gefunden hat.

Aber wie sieht die Liebe in der Zeit der Interkulturalität bei einer Autorin aus, die aufgrund ihres Lebenslaufs und schriftstellerischen Werdegangs in der Lage ist, sämtliche Phasen und Übergänge in der Entwicklung der Interkulturalität in Deutschland zu überblicken, weil sie seit 1957 in Deutschland lebt und schreibt?

Mit dem großen Überblick einer in der Fremde herangereiften interkulturellen Lebensführung hat Marisa Fenoglio Nicola Trosino den Protagonisten ihres Romans *Mai senza una donna* (2002, *Niemals ohne eine Frau*) sämtliche Verirrungen zur Zeit der Interkulturalität durchlaufen lassen. Als klassischen Fluchtweg aus dem monokulturellen Familienalltag mit Pinuccia sucht sich der erfolgreiche Einwanderer eine Spätaussiedlerin als Geliebte aus, die ihn allerdings durch eine sofortige Schwangerschaft erst zur Trennung und dann zur Hei-

rat sanft nötigt. Ihr interkulturelles Lebensprojekt scheitert jedoch an ihrer Unfähigkeit, die gegenseitige klischeehafte Wahrnehmung zu überwinden.

Gegen die sinnliche Eintönigkeit des Alltags mit Ellen, lebt der Protagonist seine Beziehung mit Karin in aller Öffentlichkeit aus, bis die Firma ihm nahe legt, es aufgrund seiner leitenden Funktion zu unterlassen. Am Ende der Verirrungen des Protagonisten im Spiegelkabinett der Interkulturalität stellt sich die Frage, ob der Protagonist rettende Klarheit in seinem Leben durch die kongeniale Begegnung mit einer interkulturellen Partnerin erreicht hat oder ob er selbst im Lauf seiner Verirrungen das verstanden hat, was George Steiner folgenderweise formuliert hat:

„Der sexuelle Akt ist ein zutiefst semantischer. Wie die Sprache ist er der formenden Kraft von gesellschaftlichen Konventionen, Verfahrensregeln und angesammelter Vergangenheit unterworfen.“ (Nach Babel, hier 1994, S. 35-36)

Oder folgende apodiktische Weisheit des Sohnes einer korsischen Opersängerin und eines Frankfurter Weinhändlers durch Enrichetta erfahren hat:

„Geliebt wirst du einzig, wo du schwach dich zeigen darfst, ohne Stärke zu provozieren.“ (ebenda, § 122)

**Carmine Chiellino**, geb. 1946, hat Italianistik und Soziologie in Rom sowie Germanistik in Gießen studiert. Er ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg und hat u.a. vier eigene Lyrikbände veröffentlicht.

[www.chiellino.com](http://www.chiellino.com)

[www.parolavissuta.de/](http://www.parolavissuta.de/)

## Raum- und Körperbilder in der Migrationsliteratur

Ein Grund sich mit Literatur zu beschäftigen, kann ihr Bezug zur eigenen Lebenswelt sein. Literatur kann Fragen aufwerfen und beantworten, uns im wörtlichen Sinn ansprechen. In diesem Sinn hat die Migrationsliteratur uns vieles mitzuteilen. Migrationsliteratur, eine Literatur nicht „zwischen“, sondern „über“ den Kulturen, ist ein prototypisches Produkt der Welt des 21. Jahrhunderts, einer Welt, in der sich klare Zuordnungen immer mehr verabschieden. Unsere Konzepte, die die Welt in Innen und Außen, Fremdes und Eigenes einteilen, lösen sich zusehends auf, auch starre Nationalitätskonzepte werden immer hinfälliger.

Nicht nur thematisch - denn Wanderungen, Reisen und Mehrsprachigkeit sind beliebte Motive - ist die Migrationsliteratur prädestiniert dafür, unsere veränderte Lebenswelt zu verarbeiten. Joseph Conrad und Rudyard Kipling konnten noch ein vollkommen unverständliches Anderes beschreiben, eine Welt, die der eigenen gegenüber gestellt wurde. Die Texte unserer Zeit nehmen mehrere Perspektiven ein, verschiedene Stimmen treten nebeneinander. Dabei geht es nicht um das oft beschworene Multi-Kulti oder das „Aufeinanderprallen“ verschiedener Kulturen, sondern genau dieses Bild der voneinander getrennten Kulturen wird aufgegeben.

Damit wird diese Literatur zu einem Ausdruck unserer Lebenswelt, die Foucault schon 1967 folgendermaßen beschrieb: „Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“ (Foucault 1990, 34)

Migrationsliteratur ist das kulturelle Produkt einer solchen verknüpften Welt. Daher hat die Auseinandersetzung mit dieser Literatur ihre Berechtigung - trotz aller Vorbehalte gegen eine biografisch orientierte Kategorisierung von AutorInnen und Werken, für die die Bezeichnung „Migrationsliteratur“ zu stehen scheint. Hergebrachte Konzepte der nationalen oder geografischen Zugehörigkeit greifen nicht mehr, und die Migrationslite-

ratur ist ein Resultat dieser Veränderung. Damit verändern sich auch die Räume der Literatur.

### Offene und geschlossene Räume

Was ist damit gemeint? Ein literarisches Werk stellt einen in sich begrenzten Raum dar, gleichzeitig bildet es Räume, Handlungsräume ab. Welche Räume und wie sie dargestellt werden, lässt sicherlich Rückschlüsse auf die Welt zu, in der sie gelesen werden. In der Migrationsliteratur spielen Raumkonzepte eine besondere Rolle, da Grenzüberschreitungen und Migrationen häufig thematisiert werden. In welchen Räumen eine Figur sich bewegt und wie sie diese Räume nutzen kann, lässt auch Rückschlüsse auf ihre Charakterisierung zu. Literatur wird dann spannend, wenn sie etwas über die Welt vermittelt, und das tut sie auch anhand der dargestellten Räume.

Wenn Grenzen überschritten und damit Räume eröffnet werden, geschieht das nicht nur im geografischen Sinn. Es kann ganz wörtlich geschehen wie bei der Protagonistin von Emine Sevgi Özdamars „Brücke vom Goldenen Horn“, die an unterschiedlichen Orten agieren und sich bewegen kann, oder auch im übertragenen Sinn wie in Irena Brežnás Text „Die Schuppenhaut“, in dem zwei voneinander getrennte Welten konstruiert werden, zwischen denen sich die Hauptfigur hin- und herbewegt. Auf diesen Text werde ich später noch einmal eingehen.

Welche Handlungsräume einer Figur angehören, hängt neben Eigenschaften wie Status, Herkunft und Alter auch mit ihrem Geschlecht zusammen. So hat Karin Yeşilada festgestellt, dass in der türkisch-deutschen Literatur Frauen häufig auf häusliche Räume beschränkt würden und somit das Stereotyp der „geschundenen Suleika“ zementiert werde. (vgl. Yeşilada 1997) Traditionell werden Frauen und Männern unterschiedliche Räume zugesprochen, in einer vorrangig männlich bestimmten Welt sind die „weiblichen“ Räume zumeist begrenzter. Viele Autorinnen schreiben gegen diese Begrenzung auf bestimmte Räume an, indem sie das Aufbegehren ihrer Figuren schildern.

In Texten wie denen von Libuše Moníková oder Aglaja Veteranyi versuchen die Protagonistinnen den eigenen Handlungsraum zu erweitern und gegen Begrenzungen

ankämpfen. Monikovas „Der Taumel“ etwa beschreibt das Leben des Malers Brandl, der im sozialistischen Prag von der Polizei schikaniert wird und seinen Lebensraum als stark beengt empfindet. Prag wird für ihn zu einem Labyrinth, da er über den Raum nicht selbst verfügen kann. In vielen ihrer Texte sind es Frauen, die gegen gesellschaftliche Beschränkungen ihrer Handlungsräume streiten. Ein Gegenmodell zu diesem beengten Raum bieten zum Beispiel die Texte Emine Sevgi Özdamars, deren Hauptfiguren Räume betreten und wechseln, unabhängig von deren „national“ oder „kulturell“ bestimmter Zugehörigkeit.

Aus der gesellschaftlich unterschiedlichen Position von Männern und Frauen resultiert auch eine unterschiedliche Perspektive, da „der Ort, von dem aus Frauen schreiben und sprechen, sich von dem der Männer unterscheidet.“ (Kron 1996, 57) Welche Räume Frauen beschreiben, auf welche Widerstände ihre Figuren stoßen, halte ich daher für besonders spannend.

### Hybride Räume

Ob eine Autorin wie Libuše Moníková auf Deutsch tschechische Texte verfasst (im Mittelpunkt ihrer Werke steht fast immer Tschechien und seine leidvolle Geschichte), oder ob Yoko Tawada sich mit dem unterschiedlichen Denken auf Deutsch und Japanisch beschäftigt, immer entstehen literarische Räume, in denen unterschiedliche Strömungen zusammenfließen. Metaphern wie Brücke, Seiltanz usw. halte ich allerdings nicht für treffend: In den wenigsten Texten wird eine Lücke „zwischen“ etwas überbrückt. Stattdessen entsteht etwas Neues. Homi K. Bhabhas Konzept der Hybridität bezeichnet diese Mischung verschiedener Einflüsse als „eine Form des Schreibens kultureller Differenz inmitten der Moderne [...], die binäre Grenzen ablehnt“. (Bhabha 2000, 378)

Den Begriff der Hybridität entwickelt Bhabha in seiner Untersuchung kolonialer Strukturen. Er stellt heraus: Hybridität ist „kein dritter Begriff, der die Spannung zwischen zwei Kulturen [...] auflöst“. (Bhabha 2000, 168) In den von ihm untersuchten Texten zeigt er auf, wie die hybride Literatur Machtkonzepte und Zuschreibungen umkehrt und aufzeigt, etwa durch Parodien, und damit Machtssysteme bis zur Unkenntlichkeit verändert. Es geht also nicht um eine Einebnung von Unterschieden, sondern um deren Verdeutlichung. Damit werden vorherrschende, starre Konzepte aufgelöst und verunsichert: „Die paranoide Bedrohung durch das Hybride kann letztlich nicht eingedämmt werden, weil es die

Symmetrie und Dualität von selbst/anderem, von Innen/Außen niederreißt.“ (Bhabha 2000, 172)

Feridun Zaimoğlu's Texte sind vielleicht das offensichtlichste Beispiel für eine solche Umkehrung von Zuschreibungen in der deutschsprachigen Literatur. Seine „Kanaksta“ geben sich nicht mit den Rollen zufrieden, die ihnen zugewiesen werden und weigern sich, in den ihnen zugeschriebenen Schubladen zu verharren. Auch Yoko Tawada arbeitet mit der Umkehrung des Blicks. In ihrem Roman „Das nackte Auge“ werden Frankreich und Deutschland mit den Augen einer jungen Vietnamesin betrachtet. Ihre Sicht relativiert viele Zuschreibungen, mit denen gewöhnlich hantiert wird. Was gewöhnlich als wichtig und „normal“ erscheint, stellt sie in Frage. Ganz deutlich wird diese zentrale Funktion der Perspektive an den vielen Filmen, die die Protagonistin in Frankreich sieht. Da sie kein Französisch versteht, imaginiert sie die Dialoge und gibt den Filmen so eine vollkommen neue Bedeutung.

Genau das macht das Spannende aus. Die hybride Literatur greift scheinbar feststehende Bedeutungen an und löst sie auf. Hybridität ist daher nicht nur, wie oft behauptet, ein neuer Begriff für das altbekannte Konzept der Interkulturalität. (z.B. Dörr, 24-25) Der Begriff bezeichnet nicht nur eine Vermischung unterschiedlicher Einflüsse, sondern die bewusste Einflussnahme einer Minderheit: „Nationale Kulturen werden in zunehmendem Maße aus der Perspektive von Minderheiten mitproduziert; die postkoloniale Geschichte ist den westlichen nationalen Identitäten inhärent.“ (Bronfen 1997, 8) Aus diesem Grund ist es so aufschlussreich, die dargestellten Räume genauer zu untersuchen. In den wenigsten Fällen werden zwei Denk-Räume einfach vergleichend gegenüber gestellt.

Selbst in Özdamars „Die Brücke vom Goldenen Horn“, in dem auf den ersten Blick die Lebenswelten Istanbul und Berlin aufeinander treffen, ist eine solche Differenzierung gar nicht möglich. Die Protagonistin bewegt sich ständig in einem Berliner Istanbul bzw. einem Istanbul-Berlin, die untrennbar miteinander verbunden sind. Ihre Welt teilt sie an ganz anderen Parametern ein als den nationalen. Viel wichtiger sind z.B. politische Einstellungen: Auf der Istanbul-Fähre teilen sich die Mitfahrer in die Leser der linken, der rechten und der gemäßigten Zeitungen.

## Körperliche Raumerkundungen

Bei Özdamar wird auch ein anderer Aspekt besonders deutlich: Die Erkundung der vielen Räume, in denen sie sich bewegt, vollzieht die Protagonistin mittels ihres Körpers. Reaktionen der Außenwelt fordert sie heraus, indem sie Theater spielt, die große Anpassungsleistung, die das Leben als Fabrikarbeiterin in Berlin für die Türkinnen beweist, symbolisieren ihre Augen, die nur noch wie durch die Arbeitslupe blicken können. Tawadas Figuren verleiben sich neue Lebensräume ein, indem sie sie trinken, essen oder auf andere Weise in Besitz nehmen. Eine Reise mit der transsibirischen Eisenbahn macht die asiatische Protagonistin zur Europäerin, da jeder Schluck europäischen Wassers ein Teil ihres Körpers wird.

„Dem Körper kommt [...] in mehrfacher Hinsicht eine wesentliche Bedeutung zu. Erstens sind Menschen körperlich in der Welt. Mit dem Körper bewegen und plazieren sie sich. Zweitens steuert der körperliche Ausdruck sowohl die Plazierungen als auch die Synthesen anderer. Dieser Körperausdruck sowie seine Wahrnehmung sind dabei durchzogen von den Strukturprinzipien Klasse und Geschlecht. Der Körper steht somit im Zentrum vieler Raumkonstruktionen.“ (Löw 2001, 179)

Ob der Körper nun als frei beweglich oder als begrenzt empfunden wird, hängt eng mit der Raumdarstellung zusammen. In einem männlich dominierten Umfeld hängt die Wahrnehmung weiblicher Identität auch mit der Reflexion des Körpers zusammen. Weiblichkeit ist zunächst körperlich definiert. Frauen sind anderen Voraussetzungen unterworfen als Männer, da ihr Körper anders belegt ist. Der Körper ist der Ort, an dem Strukturmerkmale wie Geschlecht, Ethnie usw. festgemacht werden. An ihm werden die Zuschreibungen deutlich, die Frauen ebenso wie Migranten erfahren. Zum einen ist er daher das Medium der Zuschreibung und Klassifizierung, zum anderen ist er auch ein Instrument, das eingesetzt werden kann, um den Raum zu erkunden. Der bewusste Einsatz des Körpers kann auch als Kampfmittel gegen diese Zuschreibungen im Sinne von Bhabhas hybrider Literatur dienen.

Zwei Texte, an denen diese Widersprüchlichkeit besonders deutlich wird, sind die schon erwähnten Romane der schweizerischen Autorinnen Aglaja Veteranyi und Irena Brežná. In beiden Texten stehen Frauen im Mittelpunkt, deren Handlungsräume von vielfältigen Sichtweisen geformt werden. Die Texte unterscheiden sich sehr stark voneinander und zeigen damit die große Bandbreite der Migrationsliteratur.

## Die Haut auf den Boden fallen lassen: Aglaja Veteranyi *Warum das Kind in der Polenta kocht*

Der kurze Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999) beschreibt das Leben einer rumänischen Zirkusfamilie in der Schweiz aus der Sicht der jüngeren Tochter. Der Text setzt sich aus tagebuchähnlichen Eintragungen zusammen, die die Auseinandersetzungen innerhalb der Familie und mit der Umwelt schildern. Als Zirkusmädchen kann die Hauptfigur über den eigenen Körper nicht frei verfügen. Er ist das Kapital der Familie. In der Zirkuswelt wird das Kind zu einem Objekt, dessen Körper den Konsumenten verkauft werden soll. „Pepita vermittelt mich. Ich sei ihr bestes Stück, sagt sie.“ (Veteranyi, 145) Die Tochter interessiert nicht als Person, sondern wird in Einzelteile zerlegt, die von der Mutter nach ihrem Gebrauchswert betrachtet werden: „Die Haare meiner Tochter sind unser größtes Kapital.“ (144)

Als die Kinder in ein Kinderheim gebracht werden, bleiben sie genauso fremdbestimmt, auch wenn die Erwartungen jetzt andere sind: Kinder sollten sauber und harmlos sein und tun, was ihnen befohlen wird. Was weiblich ist bzw. wie weiblich ein junges Mädchen sein darf, bestimmen andere - nicht die Mädchen selbst. „Wir dürfen auch nicht alle Kleider mitnehmen, die wir mitgebracht haben. So ziehen sich doch keine Kinder an, hat Frau Hitz gesagt. Flache Schuhe müssen wir tragen wie die Jungs. Stöckelschuhe sind verboten. Fingernägel lackieren und Lippenstift auch.“ (101)

In der Darstellung durch das Mädchen wird das Handeln der Heimleiterin, die scheinbar am Wohl des Kindes orientiert ist, bis zur Umkehrung hinterfragt. Die Welt des Kinderheims ist eng begrenzt und erlaubt keinerlei Freiheit. „Alles war ordentlich und aufgeräumt, es roch nach Desinfektionsmittel. Unvorstellbar, dass hier jemand wohnte. Im Aufenthaltsraum werden die Hausaufgaben gemacht, danach dürfen die Kinder spielen, sagte Frau Hitz.“ (82) Hier geht es nicht um zwei Welten, die sich gegenüberstünden und von denen eine vorzuziehen wäre. In beiden Welten, der des Zirkus und der des Kinderheims, ist Freiheit und eine selbstbestimmte Verfügung über den eigenen Körper nicht möglich. Die Kinder können gegen diese Starrheit zwar aufbegehren, aber nur um den Preis der Selbstverletzung. Um aus dem Heim wenigstens ins Krankenhaus entlassen zu werden, greifen sie zur Selbstverletzung. In diesem Text werden die Mädchen so eng auf den Körper reduziert, dass sie nur noch körperlich reagieren kön-

nen. Sie sind sich selbst ebenso entfremdet wie ihrer Umwelt - ihr Aufbegehren muss scheitern. Dennoch wird aus ihrer Perspektive deutlich: Eine Weltsicht, die nur eine Lebensform zulässt, ist unmenschlich.

Dass die Protagonistin in der Welt so fremd ist und nirgendwo einen Zufluchtsort finden kann, beginnt bei den ständigen Angriffen auf ihren Körper. Er ist fremdbestimmt. Dem Mädchen ist das sehr bewusst, ihr ist klar, dass der Körper eine Schutzfunktion gegenüber der Außenwelt haben sollte - den er für sie aber verloren hat: „Hier muß man sehr dick werden, sonst wird man von den Bergen zerdrückt. Und man muß viele Häute haben, um sich zu wärmen. ICH LASSE MEINE HAUT AUF DEN BODEN FALLEN“. (84-85) Claudia Benthien hat auf die Bedeutung der Haut als Behausung hingewiesen, als die uns umgebende, schützende Hülle: „‚Haut‘ entstand aus dem mittelhochdeutschen *hus*, welches als enger Verwandter zu *hut* (mhd. Haus) mit anderem Suffix gilt.“ (Benthien 1998, 50) Dieses Haus ist bei Veteranyi keine Behausung mehr.

### **Der Freund aus dem Zoologielexikon: Irena Brežnás *Die Schuppenhaut***

In Irena Brežnás *Die Schuppenhaut* (1990) steht die Haut so sehr im Mittelpunkt, dass man sie fast als Hauptdarstellerin bezeichnen könnte. Eine Psychologin untersucht die psychologischen Auswirkungen der Psoriasis (Schuppenflechte) auf die Betroffenen. Damit wird schon ganz zu Beginn die übliche Blickrichtung umgekehrt: In der europäischen Kulturgeschichte waren es zumeist Frauen, die mit einem exotisierenden Blick betrachtet wurden. Traditionell wird dem Mann die Rolle des aktiv Handelnden zugeschrieben, der Blick auf das Andere ist dann der männliche Blick. Sigrid Weigel hat dargelegt, dass der weibliche ebenso wie der fremde Körper als Projektionsfläche männlicher Wünsche und Ängste dient. (Weigel 1990) Beide Körper werden als bedrohlich und als anziehend zugleich wahrgenommen. Hier ist es jedoch der Mann, der als fremdes Objekt beschrieben wird. Seine Reaktion darauf - Rückzug, Verzicht auf eigenständiges Handeln, Annahme des Fremdbildes - entspricht der, die Frauen traditionell zeigen (sollten).

Brežná teilt ihren erzählten Raum in zwei Welten: die der Gesunden und die der Kranken. Ihre Psychologin ist eine Grenzgängerin, die beide Welten kennt. Diese Einteilung anhand einer Krankheit ist aber so absurd, dass sie beständig hinterfragt wird. Die Protagonistin verliebt sich in einen ihrer Patienten und überschreitet

damit die Grenze der beiden Welten. In der Folge beobachtet sie seine langsame Entfremdung und Verwandlung. Zunächst ist es sein Körper, der sich verändert: er schuppt sich, wird langsamer und bewegungsloser. In der Wahrnehmung der Psychologin verändert sich auch die Außenwelt, die ihr immer abweisender erscheint. Auf merkwürdige Weise identifiziert die Frau sich einerseits mit diesem erkrankten Außenseiter und seiner Rebellion gegen die Welt der „Normalen“ und grenzt ihn andererseits durch ihren Exotismus aus. Um ihn besser zu verstehen, greift sie zu einem Zoologielexikon: Eintrag „Echsen“.

Die Erzählerin selbst schwankt fortlaufend zwischen dem Wunsch, in der Masse der Mehrheit unterzugehen, sich mit der Krankheit nicht mehr zu beschäftigen, und der Liebe zu ihrem erkrankten Partner. Der gesamte Text ist durchzogen von einer klaren Trennlinie zwischen den beiden Welten der Gesunden und der Kranken. Auf der Grenze zwischen den Welten balanciert die Erzählerin. Immer wieder wird diese Trennlinie jedoch durchbrochen, wenn etwa plötzlich Anzeichen der Krankheit bei der Erzählerin auftauchen oder wenn Kranke doch zu einem Teil der „normalen“ Welt werden.

Brežná zeichnet eine surreale Welt, in der Zugehörigkeiten relativ eindeutig geregelt sind. Seine Versuche zur Gesundung oder Anpassung gibt der Kranke am Ende auf, indem er sich in seine eigene Welt zurückzieht, in das „Haus“ seiner Haut. Er hat keinen Orientierungssinn mehr und empfindet die Außenwelt als ein Labyrinth, in dem er sich nicht zurechtfindet. (Brežná, 52)

Einerseits scheint der Kranke am Schluss des Romans den klaren Zuschreibungen der Mehrheitsgesellschaft (der Gesunden) unterlegen zu sein. Andererseits weigert er sich nun, Erwartungen der anderen entsprechen zu wollen und lebt selbstbestimmt: „Der verwandelte Liebhaber bekommt grüne, saftige Schuppen anstelle der grauen, matten Haut. Er wird auf eine abstruse Weise schön, und bei vielen Chameleonen und Leguanen deuten schöne, lebendige Farben auf einen glücklichen inneren Zustand hin.“ (95) Mit seiner Einteilung in eine Welt der Gesunden und eine der Schuppenkranken persifliert der Text Versuche eindeutiger Zuweisungen und bietet zugleich eine Möglichkeit des Ausweichens: das Annehmen der Unterschiede, Formen des Denkens, die „die Andersheit [...] nicht verleugnen oder aufheben.“ (Bhabha 2000, 258)



## Schluss

Es reicht nicht aus, bei der Betrachtung deutschsprachiger Migrationsliteratur immer wieder Bilder wie die des Tanzes auf dem Seil, der Brücke oder der Position zwischen den Stühlen zu verwenden. Selbst diejenigen AutorInnen, die sich mit der Thematik von Fremdheit und Zugehörigkeit auseinandersetzen, bieten viel differenziertere Perspektiven an. Wenn Migrationsliteratur als hybride Literatur gelesen wird, kommt ihr kritisches Potential zum Tragen. Sie ist mehr als nur interkulturelle Literatur im Sinne einer Vermischung mehrerer, klar definierter Strömungen. Stattdessen macht sie etwas viel Stärkeres: Sie setzt Deutungen und Zuschreibungen außer Kraft und ermöglicht einen kritischen Blick auf allzu einfache Antworten.

Damit entsprechen die Werke dem von Bhabha anvisierten Konzept der Literatur ohne Grenzen: „Während einst die Weitergabe nationaler Traditionen das Hauptthema einer Weltliteratur war, können wir jetzt möglicherweise annehmen, dass transnationale Geschichten von Migranten, Kolonisierten oder politischen Flüchtlingen - diese Grenzlagen - die Gebiete der Weltliteratur sein könnten. Im Zentrum einer solchen Studie stünde weder die „Souveränität“ nationaler Kulturen noch der Universalismus der menschlichen Kultur, sondern eine Konzentration auf jene verrückten sozialen und kulturellen Deplatzierungen“, die bisher keinen Platz fanden (Bhabha 1997, S. 139).

## Literatur

Claudia Benthien: Im Leibe wohnen: literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut. Berlin 1998.

Homi K. Bhabha, Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000.

Homi K. Bhabha: Verortungen der Kultur, in: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen:

Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen 1997, S. 123-148.

Irena Brežná: Die Schuppenhaut. 1990

Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen: Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen 1997.

Volker C. Dörr: Deutschsprachige Migrantenliteratur. Von Gastarbeitern zu Kanakstas, von der Interkulturalität zur Hybridität. In: Karin Hoff (Hg): Literatur der Migration - Migration der Literatur. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik., S. 17-33.

Michel Foucault: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig 1990. S.34-46.

Stefanie Kron: Fürchte dich nicht, Bleichgesicht! Perspektivenwechsel zur Literatur Afro-Deutscher Frauen. Münster 1996.

Regina Löw: Raumsoziologie. Frankfurt 2001.

Libuše Moníková: Der Taumel. 2000

Emine Sevgi Özdamar: Die Brücke vom Goldenen Horn. 1998

Yoko Tawada: Das nackte Auge. 2004

Aglaia Veteranyi: Warum das Kind in der Polenta kocht. 1999

Sigrid Weigel: Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung. In: Dies.: Topographien der Geschlechter. Reinbek bei Hamburg 1990.

Karin Yeşilada: Die geschundene Suleika. Das Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen. In: Mary

Howard (Hg): Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nicht-deutscher Herkunft. München 1997.

Feridun Zaimoğlu: Kanak Sprak. 1995

**Claire Horst** hat Neuere deutsche Literatur, Englische Philologie und Philosophie studiert. Sie unterrichtet Deutsch als Zweitsprache und beschäftigt sich mit dem Thema Migration. 2006 erschien ihr Buch „Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur“.

## Interview mit Yoko Tawada „Fremd sein ist eine Kunst“

Yoko Tawada wurde 1960 in Tokio geboren und studierte dort und in Hamburg Literaturwissenschaften. Sie schreibt auf Japanisch und Deutsch und hat zahlreiche Prosawerke, Lyrik, Theaterstücke und Essays veröffentlicht. Yoko Tawada hat mehrere Literaturpreise erhalten, unter anderem den Chamisso-Preis und die Goethemedaille, in Japan den Akutagawa-Sho. Zuletzt ist ihr Roman *Schwager in Bordeaux* erschienen.

*Sie haben einmal geschrieben, es sei unwichtig, eine Sprache zu beherrschen, viel wichtiger sei es, eine Beziehung zu ihr zu haben. Ihre Texte zeichnen sich durch eine sehr genaue Beobachtung der Sprache aus. Woher kommt dieses präzise Sprachempfinden? Hängt es damit zusammen, dass Sie zweisprachig sind?*

**Tawada:** Schon als ich nur Japanisch konnte, fand ich die Sprache spannend, und ich habe ziemlich gute Erinnerungen an meine Kindheit, wo ich mit der Sprache gespielt habe, Wörter gesagt habe, ohne zu wissen, was sie genau bedeuten, aber an den Reaktionen der Erwachsenen, die lachten oder sich ärgerten, merkte: Die Sprache hat Macht, die Sprache kann das Herz der Menschen bewegen. Das habe ich als kleines Kind beobachtet, das hat mich fasziniert wie Magie. Das vergessen die meisten normalen Menschen. Die Muttersprache wird für einen normalen Menschen unsichtbar, zu einem Werkzeug, das man zwar benutzt, das aber keinen Wert hat. Wir, Dichter oder schreibende Menschen oder alle, die mit der Sprache zu tun haben, vergessen dieses Gefühl nicht. Wenn man diese Basis hat, kann man auch mit der Fremdsprache interessanter umgehen.

*Sie sind auch in Japan eine erfolgreiche Autorin. Warum schreiben Sie in beiden Sprachen?*

**Tawada:** Wenn ich auf Deutsch schreibe, vergesse ich Japanisch, das heißt ganz feine Gefühle, sprachinnerliche Gefühle, die ja komplizierter, komplexer sind als die Grammatik, gehen verloren. Und daher verliere ich Japanisch, während ich Deutsch schreibe, und dann muss ich das wiedergewinnen. Ich muss von Null anfangen, aber innerhalb von einigen Tagen oder Wochen habe ich dann wieder Japanisch. Es ist jedes Mal wieder ein anderes Japanisch, habe ich das Gefühl, als die japanische Sprache, die ich vorher hatte, bevor ich sie ka-

puttgemacht habe. Und das ist eigentlich unökonomisch oder ungünstig für den Beruf als Autor. Andererseits ist das etwas, was mich wirklich interessiert. Denn man sagt ja z.B. oft, „Dieser Autor schreibt gut“ oder „Der kann so gut schreiben“, aber ich bin sehr skeptisch gegenüber diesem Gefühl, weil das, was wir spontan schön oder raffiniert finden, abhängig ist vom Zeitalter, von der Region, von der Klasse oder Berufsgruppe. Alle, die über den Grenzen leben, haben ein ganz anderes Gefühl. Das klingt für die ganz sesshaften Menschen, die nur eine Identität haben, vielleicht etwas defekt, etwas verschoben oder komisch, aber genau das ist es, was uns, also Menschen, die mit mehreren Sprachen zu tun haben, interessiert. Und das kann man gewinnen dadurch, dass man kein absolutes Vertrauen zu einer einzigen Sprache hat.

Im Deutschen finde ich die Wörter sehr lebendig, sehr konkret, die einzelnen Wörter und sogar die einzelnen Silben und die Buchstaben, alle sind so frisch, obwohl ich sie kenne. Sie sind interessant, sie sind inspirierend, und wenn ich auf Deutsch schreibe, kann ich viel besser verstehen, was ich schreibe, während ich Japanisch schreiben kann ohne zu denken. Auch die Unterscheidung, ob etwas für mich wirklich wichtig ist oder mein Herz berührt oder nicht, diese Unterscheidung zu machen, ist schwieriger im Japanischen. Ich schreibe viel zu viele unwichtige Sachen auf Japanisch und streiche sie am nächsten Tag wieder aus.

*Das Fließende stört dann?*

**Tawada:** Ja, Aber im Deutschen sind viele Sachen sofort interessant: Da kommt ein Wort aus dem Text heraus wie ein Stein und erschlägt mich. - Und das ist der Vorteil bei der Fremdsprache.

*Sie haben sich oft mit sprachlichen Besonderheiten der deutschen Sprache auseinandergesetzt und sie mit der japanischen verglichen. Warum sind diese Unterschiede so interessant, wie beispielsweise die Artikel im Deutschen?*

**Tawada:** Das habe ich zum Beispiel in meinem Text Von der Muttersprache zur Sprachmutter beschrieben. In der japanischen Sprache gibt es keine grammatikalischen Geschlechter, es gibt Gruppen der Gegenstände,

Menschen oder Häuser. Für jede Gruppe gibt es eine bestimmte Bezeichnung, die nach der Zahl kommt. Man kann nicht sagen: „zwei Häuser“, sondern „zwei *hmhm* Häuser“. Von außen gesehen scheint das überflüssig, wie etwa die Artikel im Deutschen. Aber andererseits sind das die Dinge, die gerade etwas vermitteln über die Kultur, dass die Dinge in Kategorien sortiert werden oder dass die Dinge Geschlechter haben. Das hat einen Grund, in der Geschichte, in der Mythologie.

*Was ist Ihre Theorie dazu, warum teilen manche Sprachen Gegenstände in Geschlechter ein?*

**Tawada:** Dass die Gruppierung männlich und weiblich so wichtig geworden ist, hängt vermutlich mit dem europäischen Denken zusammen. Aber ich müsste mich noch länger mit der Frage beschäftigen, bis ich etwas dazu sagen kann. Ich erinnere mich an etwas, das ein Bekannter von mir gesagt hat. Es ging um die Ablehnung der Homosexualität. Er sagte, es gebe ja Mann und Frau, das sei etwas Grundsätzliches, so wie es den Tod und das Leben gebe. Und es gebe das Gute und das Böse. So seien die Dinge gemacht, und deshalb ginge es nicht anders. Und in dem Moment dachte ich, das ist ja Quatsch, also den Tod als Gegenteil des Lebens zu beschreiben, das in zwei zu teilen. Manche denken, dass auch die Sprache aus Gegensatzpaaren besteht, besonders die Adjektive, klein und groß, hell und dunkel usw. Aber die japanische mittelalterliche Literatur, wie zum Beispiel das *Kopfkissenbuch*,<sup>1</sup> ist voll mit Adjektiven, die kein Gegensatzpaar bilden. Im heutigen Deutschen gibt es auch viele Adjektive wie „unheimlich“ oder „magisch“, die keinen wirklichen Gegensatz haben. Es sind gerade die Adjektive, die für mich wichtig sind.

*In Ihren Büchern gibt es immer wieder Frauen, die dieser Einteilung, den Rollenzuschreibungen, entkommen, wie etwa die Frauen in dem Erzählungsband „Opium für Ovid“. In Ihrer Erzählung „Das nackte Auge“ geht es um eine Vietnamesin, die unfreiwillig und ohne Papiere in Europa gestrandet ist und den Deutungen von außen völlig ausgeliefert ist. Hängt ihre Machtlosigkeit mit ihrer Sprachlosigkeit zusammen?*

**Tawada:** Durch die Augen der Vietnamesin, die kommunistisch eingestellt ist, wollte ich die kapitalistische Welt betrachten. Sie schafft es nicht, eine Revolution zu

machen oder ihre Meinung zu sagen, sie bleibt unten in dieser Gesellschaft. Aber ihr Blick stellt alles auf den Kopf. Und das ist es, was ich machen kann. Wir stehen ja unten in der Gesellschaft und können niemals die Politik ändern. Es gibt Autoren und Autorinnen, die das gemacht haben, vielleicht Einfluss haben. Ich gehöre nicht dazu. Aber indem ich zeige, wie wertlos viele Dinge aus dem Luxusleben in Paris aussehen können, wenn man sie durch ein anderes Auge betrachtet, drehe ich etwas um. Die Hauptfigur ist trotzdem machtvoll.

*Weil sie die Erzählerin bleibt?*

**Tawada:** Ja, sie ist das Ich, genau. Obwohl sie ihre Rechte verloren hat. Es passiert ja, dass ein Mensch durch Migrationsbedingungen, politische Bedingungen gar kein Recht mehr hat und alles verliert, unfreiwillig, auch illegale Sachen machen muss und vollkommen ausgeliefert ist. Trotzdem dreht sie mit ihrem Blick die Dinge um.

*Wie sehen Sie das, besteht ein Zusammenhang zwischen der Position als Frau und als Migrantin?*

**Tawada:** Ich glaube, das Frausein verdoppelt diese Position als Ausländerin, also der Fremden. Aber wenn man die Sprache kann, ist Fremdsein wiederum eine Rettung, glaube ich, weil man dann nicht als Frau in einer Gesellschaft gefangen ist. Innerhalb einer Monokultur gibt es nur Mann und Frau (lacht), aber wenn man dann eine Fremdsprache kann, gibt es Ausweichmöglichkeiten, dann gibt es tatsächlich „mehr Geschlechter“. Es ist dann nicht mehr „Frau“, das ist dann irgendwas anderes, das finde ich faszinierend. Das passiert auch in *Das nackte Auge*, insofern ist der Blick der Frau so interessant. Aber davon hat keiner erfahren, weil sie nicht schreiben konnte.

*Emine Sevgi Özdamar hat einmal geschrieben, das Deutsche sei resistenter gegen Veränderungen als Englisch oder Französisch, die aufgrund ihrer Verwendung als Kolonialsprachen sehr flexibel geworden seien. Deshalb sei es schwierig, das Deutsche kreativ zu formen. Warum haben Sie ausgerechnet Deutsch gewählt?*

**Tawada:** Das ist es ja, warum ich Deutsch gerne mag. Özdamar hat Recht. Das Englische ist ausgeleiert, viele haben so lange an jedem Zipfel gezogen. Das hat etwas Befreiendes, Angenehmes, aber es hat seinen mittelalterlichen Kern verloren. (lacht). Dagegen hat Deutsch etwas Altmodisches, Japanisch auch. Diese

<sup>1</sup> *Das Kopfkissenbuch* (japanisch *Makura no Soshi*) der Dame Sei Shonagon ist eines der bedeutendsten literarischen Werke Japans.

Sprachen sind nicht wirklich international, aber gerade deshalb haben sie etwas Eigennütziges. Die deutsche Sprache lässt sich nicht einfach so biegen und ziehen, sie hat einen eigenen Charakter, und damit umzugehen finde ich auch spannend.

*Deshalb Deutsch und nicht z.B. Russisch, was Sie ja studiert haben?*

**Tawada:** Russisch möchte ich sehr gerne und ich wollte eigentlich in Russland studieren, als ich nach Deutschland kam. Aber das war nicht möglich damals in der Sowjetunion, und auch nach der Perestrojka hätte ich es bestimmt nicht geschafft, meine literarische Entwicklung in Russland zu vollziehen, weil es keine Unterstützung dafür gibt. In Deutschland gibt es nicht nur den Chamisso-Preis, sondern im Allgemeinen habe ich immer konkrete und auch formlose Unterstützung. Man merkt wirklich, dass die Leute hier interessiert sind daran, dass die deutsche Sprache von Ausländern geschrieben wird, Sie sind sehr neugierig und offen, aber sie halten es nicht für selbstverständlich wie die Amerikaner. Wenn ich Lesungen in den USA habe, fragen mich die StudentInnen, warum schreiben Sie nicht auf Englisch? Sie finden es pervers, dass man nicht auf Englisch schreiben will. (lacht) Die Deutschen finden es schon etwas Besonderes, wenn jemand versucht, auf Deutsch zu schreiben; zwar nicht selbstverständlich, aber sie finden das auch nicht komisch, wie die Japaner. Viele Japaner denken noch, nur Japaner können Japanisch schreiben, nur Eingeborene, und kein anderer darf die Sprache benutzen. Das ist in Deutschland überhaupt nicht so.

*Sie haben das sehr positiv geschildert. Was halten Sie von Bezeichnungen wie „Migrationsliteratur“? Einige AutorInnen empfinden diese Kategorie als diskriminierend.*

**Tawada:** Ich denke, diese Bezeichnungen beschreiben eigentlich nicht das, was ich mache. Was ich wirklich mache, wissen nur Leute, die meine Bücher lesen. Und das ist sowieso nicht mit einem Wort zu beschreiben.

Es gibt aber viele positive Dinge, zum Beispiel die Chamisso-Preis-AutorInnen. Die meisten kommen ja aus dem osteuropäischen oder islamischen Kulturkreis. Mit denen wäre ich nie zusammengekommen, wenn es nicht diese Kategorie gegeben hätte. Ich habe viel mit ihnen gesprochen und wir haben eine Gemeinsamkeit: Wir arbeiten mit der deutschen Sprache, und wir haben Distanz zu der deutschen Sprache. Es gibt andere Hin-

tergründe, aber diese Gemeinsamkeit ist wichtig. Das ist wie ein runder Tisch, die deutsche Sprache, und wir wissen: Ich kann mitreden, und das ist eigentlich eine tolle Sache. Ich denke nicht, dass man als MigrantInnen-Literaten diskriminiert oder an den Rand gedrückt wird. Vielmehr gibt es eine andere Einteilung, die mich stört: die in Bestseller- und Nicht-Bestseller-AutorInnen; in was sich gut verkauft und was sich nicht gut verkauft. Und unter den gut verkauften AutorInnen sind auch MigrantInnen heutzutage. Daher ist es kein Nachteil und auch kein Vorteil.

Obwohl, ich sagen muss, wenn es in meinen Texten etwas gibt, das mit Japan zu tun hat, dann fällt es den Rezensenten leicht darüber zu schreiben, das können sie sofort einordnen. Aha, eine japanische Autorin hat mit dem japanischen Auge Deutschland beschrieben. Solche Dinge kommen sehr schnell, sie werden schneller verstanden als alles andere. Das könnte stören, aber das ist sowieso nicht nur bei den so genannten MigrantInnen-AutorInnen so. Heute muss alles schnell und leicht verständlich sein.

*Gibt es AutorInnen, die Sie zur deutschen Sprache gebracht haben?*

**Tawada:** Kafka liebe ich schon lange, ihn habe ich schon als Schülerin gern gelesen, dann Celan, Kleist, E.T.A. Hoffmann. Kafka ist in Ostasien sehr bekannt und leichter zu verstehen als z.B. die Nachkriegsliteratur. Kafka hat etwas, das ich wirklich beneidenswert finde: Er ist so klein in seinen Problemen, mit seinem Vater und seinem Leben in einer ganz kleinen Gasse, in seinem Prag - und doch von so großer Reichweite. Die Verwandlung ist in der Geschichte der europäischen Literatur ein seltenes Thema, soweit ich informiert bin, gibt es zwischen den Metamorphosen von Ovid und Kafka gar keinen Roman, in dem dies das Hauptthema ist. Dagegen ist das ein wichtiges Thema in der ostasiatischen Kultur, in den asiatischen Religionen, im Buddhismus und auch in der Mythologie, in Märchen und so weiter.

*Kommt Ihr Interesse an Kafka daher? Die Verwandlung ist ja in Ihren Texten ein zentrales Thema.*

**Tawada:** Das ist mir erst jetzt bewusst geworden. Früher war mir das nicht so wichtig, das war die Natur der Sache, dass die Dinge sich verwandeln. Und ich dachte „Irgend etwas kommt hier in Deutschland nicht vor, nur was ist das?“, und „Warum mag ich überhaupt Kafka? Warum lese ich die Metamorphosen?“

Der Anspruch in Europa ist, dass ein Mensch, ein Ding oder eine Kultur eine haltbare Identität haben muss. Deshalb spricht man hier auch von „der deutschen Kultur“ oder „der japanischen Kultur“. Zum Beispiel wenn Leute Fotos von meinem chaotischen Zimmer in Japan sahen, meinten sie, „Ach, da sind viele europäische Sachen“. Ich dachte dann, welche sind europäisch, welche sind japanisch? Das Klavier meiner Schwester von Yamaha - japanisch oder europäisch? Ich habe nie diese Trennung gemacht. Da geht es um die Frage der Identität.

*„Deutsch schreiben - fremd sein?“ war ein Arbeitstitel für dieses Interview. Können Sie mit dieser Überschrift etwas anfangen?*

**Tawada:** Ja. Fremdsein ist dann sozusagen positiv gemeint oder die Haltung, die man dann behält, bewusst einnimmt. Sonst heißt fremd bleiben ja oft, jemand hat es nicht geschafft, sich zu integrieren. Das meine ich nicht. Fremd sein ist eine Kunst. Man ist ja nicht unbedingt fremd, eigentlich fühle ich mich ganz zu Hause hier. (lacht) Aber das Fremdsein braucht der Autor immer, auch im eigenen Land, dass man nicht ein blinder Teil von einem Ganzen ist, dass man Distanz hat, dass man nicht einverstanden sein kann oder selbstverständlich empfindet, dass man immer denken kann, es könnte anders sein, das ist fremd sein. Ich denke, dass Integration zwar wichtig ist für die Gesellschaft, ja. Aber Integration heißt ja nicht...

*Assimilation?*

**Tawada:** Genau. Integration heißt ja auch, wie kann man die Fremdheit behalten. Man ist ja nicht in dieser Gesellschaft geboren, man hat eine ganze Menge anderes gelernt, man ist anders geformt worden. Ich konnte nur deshalb eine neue Sprache und eine neue Kultur als Erwachsene lernen, weil ich versucht habe, fremd zu sein. Es geht darum, eine Sprache zu finden, die die Differenzen beschreiben kann und zwar nicht nur die zwischen Kulturen, sondern auch die innerhalb von einer Kultur und innerhalb von einem Kopf. Auch die eigene Sache verwandelt sich, zwei Sachen gehen ineinander und vermischen sich, und zwar nicht unbedingt aus zwei Kulturen, sondern auch manchmal aus einer einzigen unmöglichen oder wunderbaren Verhaltensweise, die von zwei Menschen ganz anders wahrgenommen wird. Es ist schwer, über die Dinge zu sprechen, die noch in keinen Klischeebildern vorgekommen sind. Man muss versuchen, dem, was man sieht, so

weit eine Form zu geben, dass man darüber sprechen kann, über Dinge, die einen stören, die Angst machend sind. Jeder muss seine Fremdheit finden, entdecken, wir müssen fremd sein, sonst gibt es keine Integration in einer Gesellschaft, wo viele verschiedene Menschen leben.

Das Interview führte **Claire Horst**.

### **Literaturhinweise zum Interview mit Yoko Tawada**

Auf folgende Werke wird im Interview Bezug genommen:

Von der Muttersprache zur Sprachmutter, in dies., Talisman: literarische Essays. Tübingen 1996, S. 9-15.

Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen. Tübingen 2000

Das nackte Auge. Erzählung. Tübingen 2004

Homepage der Autorin: [www.tawada.de](http://www.tawada.de)

### **Werke der Autorin**

Nur da wo du bist da ist nichts (Gedichte und Prosa) 1987

Das Bad (Ein Kurzroman) 1989

Wo Europa anfängt (Gedichte und Prosa) 1991

Ein Gast (Eine Erzählung) 1993

Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt (Ein Theaterstück) 1993, Uraufführung in Graz, Gastspiel in Hamburg und Berlin, Neuinszenierung in Nürnberg

Tintenfisch auf Reisen (3 Erzählungen) 1994

Talisman (Literarische Essays) 1996

Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden (Traumtexte) 1997

Wie der Wind in Ei (Ein Theaterstück) 1997, Uraufführung in Graz, Gastspiel in Berlin

Verwandlungen (Tübinger Poetikvorlesungen) 1998

Orpheus oder Izanagi. Till. (Ein Hörspiel und ein Theaterstück) 1998, Uraufführung in Hannover, Gastspiele in Tokyo, Kyoto und Kobe

Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch für 22 Frauen. Prosa (2000)

Überseesungen. Prosa (2002)

diagonal. CD mit Aki Takase (2002) Das nackte Auge (Erzählung) (2004)

Was ändert der Regen an unserem Leben? (2005)

Schwager in Bordeaux (Roman) (2008)

### **Buchveröffentlichungen in Japan:**

Sanninkankei 1991 (Kodansha) Erzählungen

Inumukoiri 1993 (Kodansha), Erzählungen  
:Taschenbuchausgabe 1998

Arufabetto no kizuguchi 1993 (Kawade-shobo): Roman  
Taschenbuchausgabe 1999

Gottoharuto-tetsudo 1996 (Kodansha) Erzählungen

Seijo-densetsu 1996 (Oota-shuppan) Roman

Kitsunetsuki 1998 (Shinshokan) Prosagedichte

Hikon 1998 (Kodansha) Roman

Futakuchiotoko 1998 (Kawade-shobo) Erzählungen

Katakoto no uwagoto 1999 (Seidosha) Essays

Hinagiku no cha no baai 2000 (Shincho) Erzählungen

Yogisha no yakoressha. 2002 (Seidosha)

Kyukeijikan. 2002 (Shincho) Erzählung

Exophonie. 2003 (Iwanami) Essays

Tabi wo suru hadaka no me. 2004 (Kodansha)  
Erzählung

Umi ni otoshita namae. 2006 (Shincho) Erzählung

Kasa no shitai to watashi no tsuma. 2006 (Shincho)  
Gedichte

Ameruca - Hidoo no tairiku Reisegeschichten. 2006  
(Seidosha)

## Afrikanische Diaspora und Literatur Schwarzer Frauen in Deutschland

Kunst und Literatur haben eine zentrale und oft widerständige Bedeutung für die Artikulation und Repräsentation diasporischer Subjektivitäten und *Communities*. Dies zeigt beispielsweise Paul Gilroy (1993) in seinen Überlegungen zum *Black Atlantic*. Das Konzept des *Black Atlantic* beinhaltet eine historische Rekonstruktion des Atlantiks als transnationale Zone von Bewegungen, Delokalisierungen und Zerstreuungen, die Gilroy zufolge Schwarze Identitäten ebenso prägen wie kollektive Narrative des Sklavenhandels, der Flucht und des Exils. Der *Black Atlantic* ist damit auch ein Gegenentwurf zu nationalen und Weiß dominierten Konzeptionen von Kultur und Geschichte, die diese Erfahrungen ausblenden.

In dem 1993 erstmals erschienen Gedicht „entfernte verbindungen“ formulierte die 1996 verstorbene Dichterin, Wissenschaftlerin und politische Aktivistin May Ayim die Idee der Diaspora mit Blick auf Schwarze Menschen in Deutschland:

*die hände meiner mutter / sind weiß / ich weiß / ich  
kenne sie nicht / meine mutter / die hände // die hände  
meines vaters / ich weiß / sind schwarz / ich ken-  
ne ihn kaum / meinen vater / die hände / [...]*

*ich weiß / seine dunklen finger / an meiner hand /  
weiß / ihre hellen spuren / auf meiner haut / schat-  
tenküsse auf dem weg // entfernte verbindungen /  
verbundene entfernungen / zwischen kontinenten /  
daheim unterwegs // ich weiß / in augenblicken erin-  
nerungen / ich weiß / in händen den horizont / le-  
bendig.*

May Ayim ist die prominenteste Vertreterin dessen, was die Amerikanistin Victoria B. Robinson (2007) als „afro-deutsche Tradition“ kulturellen Schaffens bezeichnet. Dieser „Tradition“ möchte ich in diesem Beitrag mit der Frage nach den spezifischen Bedingungen und Bedeutungen der Literaturproduktion Schwarzer Autorinnen für die Schwarze Diaspora oder Community in Deutschland nachgehen, in der sich Maureen Maisha Eggers (2006) zufolge Zirkulationen vielstimmiger wissenschaftlicher, politischer und kultureller Diskurse über Formen des Schwarzseins verdichten und artikulieren.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dieser Beitrag basiert auf einigen stark aktualisierten und gekürzten Kapiteln des Buches *Fürchte Dich nicht Bleichgesicht. Perspektivenwechsel zur Literatur Afro-Deutscher Frauen* (Kron 1996). Ich möchte an dieser Stelle anmer-

Diese Verdichtungen nennt Manuel Castells (2001) im Kontext seiner Überlegungen zu den Dynamiken und Auswirkungen der Globalisierung auf Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur „Knoten“. Gemeinsam mit den so genannten „Strömen“ von Informationen bilden sie nach Castells die für die globalisierte Welt so zentralen „Informationsnetzwerke“.

Die Idee der Knoten und Ströme lässt sich auch auf politisch-kulturelle Netzwerke wie die Schwarze Diaspora in Deutschland anwenden, innerhalb derer Ideen, Paradigmen und Diskurse, kulturelle Werte und Praktiken zirkulieren (strömen), und die durch Knoten - oder Verdichtungen - zusammengehalten werden. Knoten dieser Art, die Eggers als Orte der Artikulation beschreibt, sind beispielsweise Universitäten, Stiftungen, Verlage, Vereine, Festivals und so genannte kulturelle ÜbersetzerInnen (*cultural brokers*).

Konkret wird im Folgenden danach gefragt, welche Bedeutungen der Literatur Schwarzer Frauen für die Artikulation und Repräsentation der Schwarzen Community in Deutschland beigemessen wurden und werden. Dabei wird auch der Versuch unternommen, jene Knoten - d.h. jene kulturellen Institutionen und *cultural broker* - zu berücksichtigen, die für die Literaturproduktion Schwarzer deutscher Frauen/Schwarzer Frauen in Deutschland relevant waren und sind. Zunächst aber soll diese Literaturproduktion im Dominanzverhältnis der Weißen deutschen Mehrheitsgesellschaft kontextualisiert werden. Damit ist die Frage verbunden, ob und in welcher Weise Erfahrungen des Schwarzseins, mit Rassismen und/oder geschlechtsspezifischen Formen der Diskriminierung in der Literatur verarbeitet

---

ken, dass ich für einen Beitrag zu diesem Thema angefragt wurde, selbst aber eine Weiße deutsche Literatur- und Sozialwissenschaftlerin bin. Mein Blick auf die Literatur Schwarzer deutscher Frauen/ Schwarzer Frauen in Deutschland ist daher ein Weißer und mein Zugang ist ein kulturanalytischer, wobei ich versuche, eine von den Gender Studies und Postcolonial Studies inspirierte analytische Perspektive einzunehmen. Zudem orientiere ich mich an jenen Konzepten und Begrifflichkeiten, die Schwarze Frauen selbst verwenden. Dazu gehört auch, Schwarz und Weiß als identitätspolitische Kategorien groß zu schreiben. Dennoch lässt sich nicht ausschließen, dass durch die Fokussierung auf die Literatur Schwarzer Frauen in Deutschland 'minoritäre' kulturelle Räume erst konstruiert werden.

bzw. repräsentiert werden. Gefragt wird aber auch nach der Entwicklung „positiver Eigenbilder“ (Eggers 2006a).

### **Verstreut und versteckt: Literatur Schwarzer Frauen in Deutschland**

Bei der Recherche zu literarischen Texten Schwarzer deutscher Frauen/Schwarzer Frauen in Deutschland fiel zunächst auf, dass sie im mainstream des Literaturbetriebs kaum sichtbar sind. Zu den wenigen aktuelleren Ausnahmen gehören die Autobiographien *Schokoladenkind. Meine Familie und andere Wunder* der Journalistin Abini Zöllner (Rowohlt 2003) und das Buch *Feuerherz* der Musikerin Senait Mehari (Droemer Knauer 2005).

Titel wie *Schokoladenkind* und Themen wie Kindersoldaten in Eritrea (*Feuerherz*) zeigen allerdings, dass die Autorinnen auf bestimmte Sprecherinnenpositionen reduziert werden, in denen sie aufgrund ihrer Hautfarbe als besonders authentisch und damit verkaufsfördernd gelten. So berichtet Abini Zöllner in ihrem Essay „Ich bin mehr als meine Hautfarbe“ (2006), dass sie ihr Buch, in dem sie - wie sie sagt - „über 250 Seiten gegen Verallgemeinerungen angeschrieben“ hatte eigentlich „Der Anteil vom Himmel“ nennen wollte, der Verlag aber *Schokoladenkind* als „Markt evidenter“ ansah.

Auch jenseits des Mainstream sind literarische Texte Schwarzer deutscher Frauen/Schwarzer Frauen in Deutschland auf den ersten Blick versteckt. Orte einer gewissen „Verdichtung“ bilden hier der [Orlanda Frauenverlag](#) in Berlin und der [Unrast Verlag](#) in Münster. Darüber hinaus finden sich einige thematische Websites wie [Migration - Integration - Diversity](#) der Heinrich-Böll-Stiftung. Hier findet sich auch das von Maureen Maisha Eggers koordinierte Dossier [Schwarze Community in Deutschland](#) (2006b), das Texte zu den Themenbereichen „Kunst und Kultur“, „politische Partizipation“, „Community und Gender“ oder „Forschung und Geschichte“ enthält und auch Schwarzen deutschen Autorinnen/Schwarzen Autorinnen in Deutschland ein Forum der Artikulation bietet.

Insgesamt überwiegen im literarischen Schaffen Schwarzer Autorinnen neben politisch-philosophischen Essays vor allem autobiographische Texte und Lyrik, aber auch hybride Textformen, die weder der Trennung zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Literatur folgen, noch sich einem der klassischen literarischen Genres zuordnen lassen. Hierzu gehört allen voran das Buch *Farbe bekennen. Afro-Deutsche Frauen auf den*

*Spuren ihrer Geschichte* (Oguntoye/Opitz/Schultz 1991 [1986]), aber auch *Entfernte Verbindungen. Rassismus, Antisemitismus. Klassenunterdrückung* (Hügel/Lange/Ayim et.al. 1993). Eine eher ‚klassisch‘ monographische lebensgeschichtliche Erzählung ist *Daheim unterwegs. Ein deutsches Leben von Ika Hügel-Marshall* (1998). Autobiographische Notizen und Kurztexte einer Vielzahl von Autorinnen enthält dagegen *Farbe bekennen*.<sup>2</sup>

Im Bereich Lyrik hat sich vor allem die eingangs zitierte May (Opitz) Ayim mit eigenen Gedichtsammlungen (1995 [2005] und 1997) einen Namen gemacht. Aber auch einige andere Autorinnen wie Helga Emde haben in den 1980er Jahren einige Gedichte veröffentlicht (z.B. „Der Schrei“ 1986, „der Tanz“ 1988 und „Veränderungen“ 1990). 1999 erschien mit *Talking Home. Heimat aus unserer eigenen Feder*, herausgegeben von Olumide Popoola und Beldan Sezen, ein Band mit Gedichten, Texten und Bildern von verschiedenen *Frauen of color*, wie sie sich im Untertitel selbst benennen, mit deutschem Hintergrund. Aktuell sind es v.a. Grada Kilomba (u.a. 2004, 2006; 2008), Peggy Piesche (2006a, b und c) und Maureen Maisha Eggers (2006a, b und c), die mit Gedichten und/oder Essays an die Öffentlichkeit treten.

Ein wichtiger Ausdruck des kulturellen Schaffens Schwarzer Frauen in Deutschland ist auch die Publikation zum *May Ayim Award: Erster Internationaler schwarzer deutscher Literaturpreis 2004* (Piesche et.al. 2004).<sup>3</sup>

### **Häute, Farben, Blicke: Die Einschreibungen von race und gender in den Körper**

Die zentralen Motive und Themen aller Textsorten sind Konstruktionsprozesse von Schwarzen und Weißen

<sup>2</sup> Darunter finden sich Autorinnen wie Helga Emde, Astrid Berger, Miriam Goldschmidt, Eleonore Wiedenroth, Corinna N., Angelika Eisenbrandt, Julia Berger, Abena Adamako, May Opitz, Katharina Oguntoye und Katharina Birkenwald.

<sup>3</sup> Verbindungen zu anderen kulturellen Ausdrucksformen wie der Sprech-Performance oder der bildenden Kunst stellen beispielsweise die in Berlin lebende Slam Poetry Performerin Ron Amber "Flow" Deloney und die Malerin Ina Ismail her. Während Flow an der Schaffung künstlerischer Räume für Schwarze Menschen in Berlin interessiert ist, verarbeitet Ina Ismail politische Themen wie Genitalverstümmelung oder die literarischen Motive der afroamerikanischen Schriftstellerin und Professorin Toni Morrison in Form von Arrangements, die Bild und Text kombinieren. Immer wiederkehrende Themen sind hier das Schwarze (weibliche) Gesicht und die Schwarze (Un-)Sichtbarkeit (siehe auch das MID-Dossier Black Community).



Körpern, Bedeutungsgebungen von Haut(Farbe), das Wechselspiel von Blickregimen und (Un-)Sichtbarkeit sowie die kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache. Im Vordergrund stehen die (post-)kolonialen Interaktionsformen zwischen der deutschen Weißen Mehrheitsgesellschaft, deren Weißsein als soziale und kulturelle Norm gilt, und dem rassifizierten ‚Anderen‘ - dem Schwarzen Subjekt/Objekt. Dieses Subjekt/Objekt wird in Weißen Diskursen (Sprache und Blick) zugleich sichtbar und unsichtbar gemacht: Es ist sichtbar, weil es aufgrund der Hautfarbe als ‚anders‘ markiert und mit stereotypen, häufig infantilisierenden und sexualisierten Zuschreibungen versehen wird. Und es ist unsichtbar im Sinne von geschichtslos. Das über den kolonialen Weißen Blick und die Sprache konstruierte ‚Andere‘ ist also eher ein stummes Bild ohne Vergangenheit und Zukunft.

Die Bedeutungen von Blick, Farbe und Sprache in der Konstruktion des in Raum und Zeit erstarrten ‚Anderen‘ und die daran anknüpfende Forderung nach einem radikalen Perspektivenwechsel wurde von May Ayim (1995: 67) mit dem Gedicht „aus dem rahmen“ sehr prägnant lyrisch umgesetzt:

ich male dir / ein dunkles gedicht / für dein weißes /  
gesicht / mit einem rahmen / aus dem du fällst / so  
wie ich / auf neuen boden / ich male wort / für wort /  
dir / SCHWARZ / vor augen und ohren / ein dunkles  
gedicht / fürchte dich nicht / bleichgesicht // ich bin's

Viele Gedichte, insbesondere der Generation Schwarzer Autorinnen, die in den 1950er und 1960er Jahren in Deutschland aufwuchsen, befassen sich eher mit den traumatischen Erfahrungen als ‚anders‘ zu gelten und dem Wunsch ‚gleich‘, sprich ‚Weiß‘, zu sein. Die Überlagerungen von rassistischen/geschlechtsspezifischen Diskriminierungen, die verinnerlicht und gegen den eigenen Körper gerichtet werden, aber auch das Gefühl nicht gehört zu werden, werden in dem Gedicht „Der Schrei“ (1991 [1986]: 139) von Helga Emde auf besonders eindringliche Weise deutlich:

[...] laßt mich mit! / ich möchte zu euch gehören.  
aber sie waren einfach weg. / Sarottimohr, Mohren-  
kopf. // warum schämt ihr euch? / warum beleidigt ihr  
mich? / warum quält ihr mich? / Nigger. // laßt mich  
wie ihr sein. / schaut, ich mache mein haar glatt, /  
meine lippen schmal und kleide mich hübsch. // Exo-  
tin. // ich bin ein mensch, ein weibliches wesen, ver-  
steht ihr mich nicht? / Sex. / ihr macht mich un-  
gleichwertig. / hausfrau und mutter. / neinnnnn. Bitte,  
versteht mich denn niemand./ Doch. / wie alle. aber  
bleibe wie du bist und verändere dich nicht. / [...]

Wie aktuell dieses Thema nach wie vor ist, zeigt der Essay „Don't You Call Me Neger“ von Grada Kilomba (2004). Die Psychologin analysiert darin „Rassismus und die Beschimpfung mit dem Wort ‚Neger‘ als eine Form der Verwundung und Trauma“, das aber selten als solches wahrgenommen würde,

„weil die Geschichte der rassistischen Unterdrückung und deren psychologischen Auswirkungen innerhalb des westlichen Diskurses bisher vernachlässigt wurden. Menschen der afrikanischen Diaspora sind damit jedoch tagtäglich konfrontiert. Sie müssen [...] mit den Traumata der Sklaverei und des Kolonialismus sowie dem Gefühl von Scham umgehen.“

Inspiziert von Frantz Fanons Arbeiten wie *Schwarze Haut, weiße Masken* (1985) versteht Kilomba Alltagsrassismus als „Re-inszenierung kolonialer Szenen, die Menschen festschreiben in Diskursen der Unterlegenheit und Entfremdung.“ Ausgehend von diesem Konzept analysiert sie auch die Interdependenzen von Rassismus/Exotismus und Sexismus/Sexualisierung - die auch die Beziehungen zwischen Weißen Frauen und Schwarzen Frauen prägen - exemplarisch an der Bezeichnung „schöne Negerin“ eines Weißen Mädchens für Kathleen, eine von Kilombas Interviewpartnerinnen:

Diese Beleidigung [schöne Negerin, Anm.d.Verf.] ist eine mise-en-scene, in der Weiße zu symbolischen Herrschern werden, und in der Schwarze durch Demütigung, Verletzung und Ausgrenzung zu figurativen Sklaven degradiert werden. Es gibt eine Schande-Stolz-Dynamik in dieser Beziehung. Während die Schwarze Frau erniedrigt und beleidigt wird, hat das Weiße Mädchen die Möglichkeit, Ehre und Macht zu entwickeln [...].

Doch es geht hier nicht nur um Ausgrenzung, sondern auch um exotisierende Projektionen. Kilomba zufolge wird das „Schwarze Subjekt in der Weißen Welt“ auch zum Objekt einer „racial-Begierde“, in der sich die Idealisierung des Schwarzen Körpers und Neid auf ihn vereinen. So kann die Schwarze Frau, an deren Körper so widersprüchliche koloniale Imaginationen wie „Schwarze Venus“ und „Sklavin“ ‚geheftet‘ werden „jederzeit von einem begehrten ‚dunkelhäutigen‘ Körper zu einer angegriffenen und gedemütigten ‚Negerin‘ werden.“

### Der Einfluss des Black Feminist Criticism

Während in Deutschland die von Rassismus und Ausgrenzung geprägten Beziehungen zur Weißen Mehrheitsgesellschaft ein zentrales Thema der Literaturproduktion Schwarzer Frauen - insbesondere der so ge-

nannten ersten Generation - war, lag beispielsweise der thematische Fokus afroamerikanischer Schriftstellerinnen der 1970er bis 1990er Jahre auf der Darstellung des Lebens und der Konflikte - wie verinnerlichter Rassismus und Sexismus - innerhalb der Schwarzen Community in den USA. Autorinnen wie Toni Morrison, insbesondere aber Alice Walker (1983) etablierten in diesem Kontext den *black feminist criticism*. Dieses Konzept geht davon aus, dass Schwarze Frauen in der Literatur Weißer und Schwarzer Männer lediglich als stark stereotypisiert erscheinen, d.h. als Sexobjekte, Dienerinnen respektive ‚Bewahrerinnen‘ von Tradition und Kultur.

Der *black feminist criticism* sieht jedoch die Hauptaufgabe Schwarzer Autorinnen im Studium positiver Vor- und Selbstbilder Schwarzer Frauen in Geschichte und Gegenwart, aber auch ihrer Produktionsbedingungen (ökonomische, soziale und psychischen Situation, Zugangsmöglichkeiten zu Verlagen und Vertriebswesen etc.). Obgleich von diesen Ideen inspiriert, zeigen die literarischen Produktionen Schwarzer Frauen in Deutschland, dass die Suche nach positiven Vor- und Eigenbildern schwieriger war und ist als in den USA.

### **Ausgeblendet und verdrängt: Die deutsche Kolonialgeschichte**

Die Antwort auf die Frage, warum das so ist, sollte beginnen bei der hartnäckigen Weigerung staatlicher Akteure und Institutionen sowie der Weißen Mehrheits(zivil)gesellschaft, anzuerkennen, dass die Bundesrepublik - und früher die DDR - nicht nur postfaschistische-, sondern auch postkoloniale Gesellschaften sind. Nach wie vor wird die koloniale Vergangenheit Deutschlands entweder aus offiziellen Geschichtsdiskursen ausgeblendet oder aber mit dem Verweis auf ihre kurze Dauer verharmlost.<sup>4</sup> Wie der Politikwissenschaftler Kien Nghi Ha (2004) schreibt, führte dies dazu, dass sich die Kontinuitäten kolonialer Herrschafts-

praxis in Deutschland stärker als in anderen postkolonialen Gesellschaften zeigen: Hierzu gehören der Mythos der Weißen Überlegenheit und ein spezifischer biologischer Rassismus gegenüber Schwarzen Menschen.

Die Kontinuitäten kolonialer Herrschaftspraxis zeigen sich aber auch in den deutschen Migrations- und Integrationspolitiken, dem Staatsbürgerschaftsrecht sowie im Mainstream der wissenschaftlichen Produktion zu den Themen Diaspora, Transkulturalität und Hybridität, die diese Konzepte entkontextualisiert und entpolitisiert. So wird laut Ha beispielsweise in der deutschen Migrationsforschung gemeinhin die Tatsache ausgeblendet, dass die Einwanderung nach Deutschland und die damit einhergehende Migrationspolitik nicht erst in den 1950er Jahren begann. Vielmehr stelle der Beginn der deutschen Kolonialpolitik in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts zugleich den Beginn der heutigen „ethnisch unterschichteten“ Arbeitsmigrationspolitik in Deutschland dar<sup>5</sup>.

### **Literatur und Orte für Schwarze Subjekte**

Dies bedeutet, um mit Stuart Hall (1994) zu sprechen, dass es im kollektiven Imaginären der Weißen Mehrheitsgesellschaft in Deutschland keinen „Ort für das [Schwarze] Subjekt“ jenseits kolonialer Bilder gibt. So zeigen auch aktuelle Studien (vgl. Mecheril 2003), dass es hierzulande keine Rolle spielt, wie gut Schwarze Menschen die deutsche Sprache sprechen, welche Werte sie teilen und ob sie einen deutschen Pass besitzen. Sie entsprechen nicht dem, wie sich die Weiße Mehrheitsgesellschaft eine/n „richtige/n Deutsche/n“ vorstellt (vgl. auch Mecheril/Teo 1994) und gelten aufgrund ihrer Hautfarbe nicht als ‚autorisiert‘ deutsche StaatsbürgerInnen zu sein.

Die Kategorie race strukturiert hier - und zwar in einer derart antiquiert anmutenden biologistischen Ausprägung, dass der Begriff ‚Rasse‘ eigentlich treffender wäre - nach wie vor die symbolische Ordnung und soziale Positionierungen. Das ist ein entscheidender Unterschied zu den USA und auch zu anderen europäischen Ländern. Dort definieren - geschlechtsspezifisch ausgestaltete - Rassismen ebenfalls verschieden privilegierte soziale Positionierungen. Allerdings stellt niemand das amerikanische *citizenship* der AfroamerikanerInnen in Frage. Und in Frankreich und Großbritannien

<sup>4</sup> Erst 2004 hat eine öffentlich zu nennende Beschäftigung mit der verdrängten deutschen Kolonialgeschichte begonnen. Auslöser war der 100. Jahrestag des Ausbruchs des Herero-Nama-Krieges im heutigen Namibia, der bis 1908 dauerte. Der Aufstand der Herero und Nama gegen die deutsche Kolonialregierung gilt nicht nur als Zünder der anticolonialen Kriege in Afrika. Die Kriegsführung der Deutschen zur Niederschlagung des Aufstandes wird auch als erster Genozid in der Geschichte moderner Gesellschaften klassifiziert. Wegen des wachsenden öffentlichen Drucks ließ sich die Bundesregierung schließlich zu einem Schuldeingeständnis bewegen. Am 14. August 2004 bat Entwicklungsministerin Heidemarie Wiecek-Zeul die Herero und Nama medienwirksam um "Vergebung" (siehe auch Kron 2005).

<sup>5</sup>Kien Nghi Ha bei einem Vortrag anlässlich des Jahrestreffens der Bundeskoordination Internationalismus (Buko) im Mai 2005 in Hamburg.

en hat die postkoloniale Migration ein - wenn auch poröses - historisches Gedächtnis.

Ein weiterer Fokus der Literaturproduktion Schwarzer deutscher Frauen/Schwarzer Frauen in Deutschland liegt daher auf der Suche nach einem „Ort“ (oder nach Orten) der Artikulation für Schwarze (weibliche) Subjektivitäten. Sie folgte und folgt damit dem von Eggers (2006a) formulierten Ziel der „Einschreibung Schwarzer Perspektiven“ in die herrschenden Diskurse der deutschen (Zeit-)Geschichte, in die deutsche Sprache sowie in die Konzepte Biographie und „Erzählung des Ich“ (Hall 1994). Diese Einschreibungen konstituieren und artikulieren nach Hall individuelle und kollektive Subjekte.

Neben politischen, philosophischen oder literarischen Essays sind es auch hier insbesondere lyrische Werke, die diese (Ver)Suche der Einschreibungen und nach positiven Eigenbildern spiegeln. Zwei Themen bilden hier Schwerpunkte:

Erstens Suchbewegungen nach einer Sprache jenseits rassistischer/exotistischer/sexualisierter Stereotypen, um sich selbst zu (be)schreiben. So formulieren Olumide Popoola und Beldan Sezen im Vorwort des Gedichtbandes *Talking Home* (1999: 1): „Wie so viele andere, mußten auch wir die Worte, die wir so dringend zum Lesen gebraucht hätten, selber schreiben. Worte, die uns halfen unsere Erfahrungen in Deutschland zu verarbeiten und die uns sichtbar machten, uns sein lassen.“ Wie Hito Steyerl (1999) in einer Rezension zu *Talking Home* schreibt wird hier die komplette oder teilweise Verwendung anderer Sprachen, insbesondere der englischen, zum „Schutzraum“.

Zweitens steht die Suche nach möglichen historischen und kulturellen Identität stiftenden Referenzen im Vordergrund. In der lyrischen Verarbeitung dieser Themen erscheinen sowohl die Orte für Schwarze weibliche Subjektivitäten als auch die sich artikulierenden Subjekte selbst diasporisch: Sie entziehen sich immer wieder einer ‚monokulturellen Grammatik‘, d.h. territorialen, historischen und kulturellen Festschreibungen. Im Vordergrund stehen stattdessen etwa Wortspiele mit Motiven der Bewegung wie „Entfernung“, „Verbindung“ und „Unterwegs-Sein“, wie in dem eingangs zitierten Gedicht „entfernte verbindungen“ von May Ayim; die Dekonstruktion der deutschen Sprachregeln („der käfig hat eine tür“; May Ayim 1995); oft flüchtig wirkende Bezüge auf historische Persönlichkeiten wie etwa Steven Biko, Marcus Garvey und Sojourner Truth oder Verweise auf

mythische Figuren wie die westafrikanische doppelgeschlechtliche Trickster-Gottheit, Verwandlungs- und Sprachkünstlerin Afrekete („afrekete“; May Ayim 1995). Die folgenden Ausschnitte machen dies exemplarisch deutlich:

*es fehlt mir das wort / für das was ich sagen will / die intuition / für das was ich empfinden möchte / die empfindung // für das was ich spüren müßte / das wesentliche / befindet sich hinter dem eigentlichen / zwischen den zeilen / unter der oberfläche / [...] verloren / fahnde ich / vor buch-staben / nach anhalts-punkten // die staben sind käfige / die punkte sind anfänge / an jeder ungereimtheit zerplatzt / eine einbildung / der käfig hat eine tür // es ist mir inzwischen lieber / ich bin ausgegrenzt / ich bin nicht eingeschlossen (der käfig hat eine tür, Ayim 1995: 51).*

*ich sehe dich / im garten / stehend / träumend dich bewegend // ich wüßte gern / wohin / du träumst / und ob ich mitdarf / für ein kleines stück // die laute die du sprichst / verstehen wir nicht / nur du // ich wüßte gern / mit wem du sprichst / und mit wem nicht / und / was es sonst noch gibt / außer dir und / mit dir / in dir // du hast mich / einmal angelächelt / weißt du noch / und meine hand gehalten / braun wie deine / du kamst ein bißchen / näher // ich wüßte gerne / ob du / bleiben wolltest (afrekete, Ayim 1995 [1990]).*

### **Gender und kulturelle Artikulation: Die Schwarze Diaspora in Deutschland**

Die Geschichte der Schwarzen Diaspora in Deutschland zeigt, dass es insbesondere Autorinnen und ihre Texte sowie weibliche *cultural broker* und von Frauen bzw. für Frauen gegründete politisch-kulturelle Institutionen waren, die Mitte der 1980er Jahre zur Artikulation der Schwarzen Community in Deutschland beigetragen haben. An deren Beginn steht der Name Audre Lorde. Die afroamerikanische Dichterin und feministische Philosophin hatte gemeinsam mit Adrienne Rich 1983 im Berliner Orlanda Frauenverlag den Klassiker der feministischen Literatur, *Macht und Sinnlichkeit*, veröffentlicht. Ein Jahr später kam Audre Lorde für ein Semester als Gastdozentin an die Freie Universität Berlin. Sie stellte schnell fest, dass es weder Forschung zur Geschichte Schwarzer Menschen in Deutschland noch eine Community gab.

Lorde regte an, der Orlanda Frauenverlag solle den Austausch von Ideen und Erfahrungen zwischen Weißen und Schwarzen Frauen, insbesondere aber die Kommunikation zwischen Schwarzen deutschen Frauen/Schwarzen Frauen in Deutschland, sowie die Forschung zur Geschichte Schwarzer Frauen fördern. So wird der Orlanda Verlag in den folgenden Jahren ein „Knoten“ für die Zirkulation von Narrativen, Konzepten und Ideen.

Hierzu gehörten einerseits die Kritik an den Ausschlüssen Weißer bzw. westlicher Feminismen sowie am Rassismus der Weißen deutschen „Dominanzkultur“ (Rommelspacher 1995) und andererseits Übersetzungen von Texten afroamerikanischer feministischer Autorinnen wie Audre Lorde (1994a, 1994b), Gloria Joseph (1993) oder bell hooks (1994, 1996) sowie die infrastrukturelle und institutionelle Förderung Schwarzer deutscher Autorinnen/Schwarzer Autorinnen in Deutschland. Audre Lorde ihrerseits war eine *cultural broker* im Prozess der Bildung der Schwarzen Community in Deutschland; eine kulturelle Übersetzerin zwischen afroamerikanischen feministischen Formen politischer und kultureller Artikulation (bspw. *black feminist criticism*) und einer sich formierenden Gruppe Schwarzer deutscher Frauen, darunter ihre Studentinnen May Opitz (später Ayim) und Katharina Oguntoye. Audre Lorde motivierte die beiden zur Rekonstruktion der Geschichte schwarzer Frauen (und Männer), aber auch zum (autobiographischen) Schreiben.

In Anlehnung an die Selbstbezeichnung ‚afro-amerikanisch‘ regte Audre Lorde auch die Bezeichnung ‚afro-deutsch‘ an. Im Verlauf der Artikulations- und Organisationsprozesse setzte sich jedoch die Bezeichnung Schwarze Deutsche/Schwarze Menschen in Deutschland durch. 2007 gaben Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai und Sheila Mysorekar die Textsammlung *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland* heraus. In dem Buch sind auch einige Autorinnen wie Eleonore Wiedenroth-Coulibaly vertreten, die bereits in *Farbe bekennen* mitgewirkt hatten.

*re/visionen* bringt das angloamerikanische Konzept der *people of color* (und *women of color*) als Verbindungspunkt in die Debatte um positive und inkludierende Selbst-Bezeichnungen für Menschen verschiedener Herkunft ein.<sup>6</sup> Auch wird die Verortung Schwarzer Deutscher/Schwarzer in Deutschland in der afrikanischen Diaspora heute deutlicher artikuliert als in den

1980er und 1990er Jahren. Hierzu schreibt Maureen Eggers (2006a): „Die Verortung in der Diaspora bildet einen zentralen Inhalt der Schwarzen Community in Deutschland. Dabei spielen Thematisierungen der Geschichte des afrikanischen Kontinents sowie der postkolonialen Vergangenheit Deutschlands eine große Rolle.“

Für die Literaturproduktion Schwarzer Frauen war jedoch zunächst das von Katharina Oguntoye, May Opitz und Dagmar Schultz nach zwei Jahren Arbeit 1986 schließlich herausgegebene Buch *Farbe bekennen* zentral. Es spannt einen weiten Bogen von vorkolonialen Afrikabildern in Deutschland, über die deutsche Kolonialgeschichte, den Nationalsozialismus und die bundesdeutsche Nachkriegsgeschichte bis hin zu den rassifizierten/sexualisierten Stereotypen von Schwarzen Frauen im deutschen Bildungssystem. In den überarbeiteten Auflage von 1991 und 1992 wird zudem die deutsche Einigungsgeschichte thematisiert.<sup>7</sup>

In den Blick gerät dabei auch die Rolle der Weißen Frau als Täterin sowie die koloniale Struktur der Interaktionen zwischen Weißen und Schwarzen Frauen. Das Buch lieferte damit einen der ersten deutschsprachigen Beiträge zur Kritik Schwarzer Frauen an den kolonialen Diskursen Weißer Feminismen westlicher Prägung.<sup>8</sup> *Farbe bekennen* enthält darüber hinaus Gespräche, biographische Notizen, lebensgeschichtliche Erzählungen und Gedichte Schwarzer deutscher Frauen verschiedener Generationen und Lebensformen, angefangen bei Ana G. und Frieda P., die in den 1910er und 1920er Jahren geboren wurden, über die Erfahrungen des Schwarzseins so genannter „Besatzungskinder“ wie beispielsweise die oben zitierte Pädagogin Helga Emde, die 1946 in Bingen am Rhein zur Welt kam, bis hin zu Frauen, die bei Herausgabe des Buches erst Mitte zwanzig waren.

Während der Arbeit an *Farbe bekennen* gründete sich 1985 auch die *Initiative Schwarze Menschen in*

<sup>6</sup> In diesem Kontext der postkolonialen Kritik an der Weißen deutschen Mehrheitsgesellschaft und der Suche nach Verbindungen und Bündnissen zwischen Menschen und Gruppen verschiedener Herkunft sind insbesondere auch die Publikationen *Spricht die Subalterne Deutsch? Migration und postkoloniale Kritik* (2003), herausgegeben von Hito Steyerl und Encarnación Gutiérrez Rodríguez, zu nennen; sowie *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* (2006), editiert von Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt.

<sup>7</sup> Anzumerken ist hier, dass die deutsche Einheit von den meisten Schwarzen Autorinnen - im Westen wie im Osten - als traumatisch erlebt wurde, ein Aspekt, auf den in diesem Beitrag jedoch nicht weiter eingegangen werden kann. Das gleiche gilt für das Thema der Liebes- und Sexbeziehungen zwischen Weißen Männern und Schwarzen Frauen, zwischen Weißen und Schwarzen Frauen sowie zwischen Schwarzen Frauen.

<sup>8</sup> Diese Kritik hat Chandra Mohanty (1991 [1986]) in ihrem programmatischen Text *Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses* zuerst für den englischsprachigen Raum prägnant formuliert.

*Deutschland (ISD)*, zu deren Initiatorinnen bspw. auch Helga Emde gehört, sowie 1986 die *Interessensgemeinschaft AfroDeutscheFrauen* (ADEFRA), die sich heute als Forum für Schwarze Frauen und women of color in Deutschland versteht. ADEFRA bildet einen weiteren Knoten für die Literaturproduktion von Frauen im politisch-kulturellen Netzwerk Schwarzer Menschen in Deutschland. So organisiert ADEFRA Lesungen, Ausstellungen und Kongresse zur Geschichte und zum Leben Schwarzer Frauen in Deutschland und versteht sich selbst als Teil der Schwarzen Frauenbewegung.

In diesem Kontext ist Ekpenyong Ani ebenfalls eine *cultural broker*. Die Diplom-Übersetzerin für Englisch, Portugiesisch und Niederländisch arbeitet seit 1994 als Lektorin beim Orlanda Verlag. Seit Mitte der 1990er Jahre ist Ekpenyong Ani auch bei ADEFRA aktiv und seit 2002 Vorstandsmitglied des Vereins. Darüber hinaus schreibt sie auch über kulturelle Produktionen und Aktivitäten Schwarzer Frauen in Deutschland (u.a. 2006). Ihre Ansprache zur Eröffnung des *May Ayim Award - Erster internationaler schwarzer deutscher Literaturpreis 2004* im Berliner Haus der Kulturen der Welt beginnt mit einer „Gründungserzählung“ der Schwarzen Community in Deutschland. In deren Mittelpunkt stellt sie die Arbeit an dem Buch *Farbe bekennen* und die Namensgeberin des Literaturpreises, May Ayim, als Pionierin der Schwarzen Frauenliteratur in Deutschland.

Mit ihren Gedichtbänden *blues in schwarz weiß* (1995) und dem posthum erschienenen *nachtgesang* (1997) sowie mit der hybriden Textsammlung *grenzenlos und unverschämt* (1997 ebenfalls posthum verlegt) prägte May Ayim, wie es Ekpenyong Ani ausdrückt, einen eigenen Stil der „politischen Lyrik“ und „Rap-Dichtung“ und gab der Schwarzen Diaspora in Deutschland, eine „poetisch-politische Stimme“.

*Alle worte in den mund nehmen / egal wo sie herkommen / und sie überall fallen lassen / ganz gleich wen es / trifft* (künstlerische freiheit, May Ayim 1995: 78)

## Literatur

Ani, Ekpenyong (2006): „Say it loud!“ Afro-Diasporische Lebensgeschichten im deutschen Kontext“. In: Eggers, Maureen Maisha: Dossier Schwarze Community in Deutschland.

Ayim, May (1995 [2005]): *blues in schwarz weiß*. gedichte. Berlin: Orlanda.

Ayim, May (1997): *nachtgesang*. Gedichte. Berlin: Orlanda.

Ayim, May (1997): *Grenzenlos und unverschämt*. Berlin: Orlanda.

bell hooks (1994): *Black Looks*. Popkultur, Medien, Rassismus. Berlin: Orlanda Verlag

bell hooks (1996): *Sehnsucht und Widerstand*. Kultur Ethnie Geschlecht. Berlin: Orlanda Verlag.

Castells, Manuel (2001): *Die Netzwerkgesellschaft*. Das Informationszeitalter.

Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur. Opladen: Leske + Budrich.

Eggers, Maureen Maisha (2006a): „Positive Eigenbilder, die Diaspora als zentrale Referenz, Identitätsspektren und Zusammenschlüsse“. In: Eggers, Maureen Maisha (2006): *Dossier Schwarze Community in Deutschland*.

Eggers, Maureen Maisha (2006b): *Dossier Schwarze Community in Deutschland*.

Eggers, Maureen Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy/Arndt, Susan (Hg.) (2006c): *Mythen, Masken und Subjekte*. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast.

Emde, Helga (1991 [1986]): „Der Schrei“. In: Oguntoye, Katharina et.al. (Hg.): *Farbe bekennen*. Afro-Deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte. Berlin: Orlanda. 113

Emde, Helga (1988): „Der Tanz“. In: *Modernisierung der Ungleichheit*. Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis 23.

Emde, Helga (1990): „Veränderungen“. In: *Geteilter Feminismus*. Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis 27.

Fanon, Frantz (1985): *Schwarze Haut, weiße Masken*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London/New York: Verso.

Ha, Kien Nghi (2004): „Dossier: Hybridität ist Hip“. In: *Jungle World* 46/2004.

Ha, Kien Nghi Ha/Lauré al-Samarai, Nicola/Mysorekar, Sheila (Hg.) (2007): *re/visionen*. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland. Münster: Unrast.

Hall, Stuart (1994): *Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften 2 (Argument-Sonderband 226). Hamburg: Argument Verlag.

Hügel, Ika/Lange, Chris/Ayim, May (1999 [1993]). *Entfernte Verbindungen*. Rassismus, Antisemitismus, Klassenunterdrückung. Berlin: Orlanda.

Hügel-Marshall, Ika (1998): *Daheim unterwegs*. Ein deutsches Leben. Berlin: Orlanda.

Joseph, Gloria (Hg.) (1993): *Schwarzer Feminismus*. Berlin: Orlanda Verlag.

Kilomba, Grada (2008): *Plantation Memories*. Episodes of Everyday Racism. Münster: Unrast.

Kilomba, Grada (2004): „Don't You Call Me Neger!“ [Druckversion des Textes 2004 in: ADB & cyberNo-

mads (Hg.): *TheBlackBook. Deutschlands Häutungen*. Frankfurt/M. & London: IKO Verlag.]

Kron, Stefanie (2005): „Colonial Studies“. In: *Jungle World* 19/2005.

Kron, Stefanie (1996): *Fürchte Dich nicht, Bleichgesicht. Perspektivenwechsel zur Literatur afro-deutscher Frauen*. Münster: Unrast.

Lorde, Audre (1994a): *Die Quelle unserer Macht. Gedichte*. Berlin: Orlanda Verlag.

Lorde, Audre (1994b): *Auf Leben und Tod. Krebsstegbuch*. Berlin: Orlanda Verlag.

Lorde, Audre/Rich, Adrienne (1983): *Macht und Sinnlichkeit. Ausgewählte Texte*. Berlin: Orlanda Frauenverlag.

Mecheril, Paul (2003): *Prekäre Verhältnisse: Über natio-ethno-kulturelle (Mehrfach-)Zugehörigkeit*. Münster: Waxmann

Mecheril, Paul/Teo, Thomas (1994): *Andere Deutsche. Zur Lebenssituation von Menschen multiethnischer und multikultureller Herkunft*. Berlin: Dietz.

Mehari, Senait (2005): *Feuerherz*. München: Droemer Knauer

Mohanty, Chandra Talpade (1991 [1986]): „Unter Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses“. In: Mohanty et.al. (Hg.): *Third World Women and the Politics of Feminism*. Indiana: Indiana University Press.

Morisson, Toni (1999 [1970]): *The Bluest Eye*. London: Vintage.

Oguntoye, Katharina/Opitz, May/Schultz, Dagmar (Hg.) (1991 [1986]): *Farbe bekennen. Afro-Deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Berlin: Orlanda. [1992 auch im Fischer Verlag erschienen].

Piesche, Peggy (2006a): „Schwarz und deutsch? Eine ostdeutsche Jugend vor 1989 - Retrospektive auf ein ‚nichtexistentes‘ Thema in der DDR“. In: Eggers, Maureen Maisha (2006): *Dossier Schwarze Community in Deutschland*.

Piesche, Peggy (2006b): „Import ‚Critical Whiteness‘? Traditionen des ‚neuen‘ Diskursfeldes ‚Kritische Weißseinsforschung‘ in Deutschland. In: Eggers, Maureen Maisha (2006): *Dossier Schwarze Community in Deutschland*.

Piesche, Peggy/Küppers, Michael/Ani/Alagiyawanna-Kadali (2004): *May Ayim Award - Erster internationaler schwarzer deutscher Literaturpreis 2004*. Berlin: Orlanda.

Popoola, Olumide/Sezan, Beldan (Hg.) (1999): *Talking Home. Heimat aus unserer eigenen Feder. Frauen of Color in Deutschland*. Amsterdam: Blue Moon Press.

Robinson, Victoria B. (2007): *Schwarze Deutsche Kräfte. Über die Absurdität der Integrationsdebatte*.

Rommespacher, Birgit (1995): *Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht*. Berlin: Orlanda Frauenverlag.

Steyerl, Hito/Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hg.) (2003): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster: Unrast.

Steyerl, Hito (1999): Rezension zu: „Talking Home. Heimat aus unserer eigenen Feder. Frauen of Color in Deutschland. In: *springerin* 3/99.

Walker, Alice (1983): „Saving the Life That is Your Own: The Importance of Models in the Artist's Life“. In: Walker, Alice (Hg.): *In Search of Our Mother's Gardens. Womanist Prose*. New York: Harcourt.

Zöllner, Abini (2006): „Ich bin mehr als meine Hautfarbe! Vom Bedürfnis, nicht auf etwas reduziert zu werden“. In: Eggers, Maureen Maisha: *Dossier Schwarze Community in Deutschland*.

Zöllner, Abini (2003): *Schokoladenkind. Meine Familie und andere Wunder*. Reinbek: Rowohlt.

**Stefanie Kron** studierte Literatur, promovierte in Soziologie und ist seit 2006 als wissenschaftliche Assistentin am Lateinamerika-Institut der FU Berlin tätig. Ihre Schwerpunkte sind Migrationsforschung, Gender- und Borderstudies.

## DOSSIERS

### MIGRATION

DOSSIER Border Politics - Migration in the Mediterranean \*

DOSSIER Migration & Entwicklung

DOSSIER European Governance of Migration

DOSSIER Leben in der Illegalität \*

DOSSIER Europa 2007: Chancengleichheit für alle!

### INTEGRATION

DOSSIER Migration & Gesundheit \*

DOSSIER Migrationsliteratur - Eine neue deutsche Literatur?\*

DOSSIER Starke Jugend - Lebenswelten junger MigrantInnen

DOSSIER Religiöse Vielfalt & Integration \*

DOSSIER Schule mit Migrationshintergrund

DOSSIER Der Nationale Integrationsplan auf dem Prüfstand

DOSSIER Muslimische Vielfalt in Deutschland

DOSSIER Wirtschaftliche Potenziale von Migration & Integration

DOSSIER HipHop zwischen Mainstream und Jugendprotest

DOSSIER Multikulturalismus: Vision oder Illusion?

DOSSIER Fußball & Integration \*

### DIVERSITY

DOSSIER Politics of Diversity \*

DOSSIER Medien und Diversity

DOSSIER Managing Diversity - Alle Chancen genutzt?

DOSSIER Das Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz

DOSSIER Schwarze Community in Deutschland

*Die MID-Dossiers erscheinen als Online-Dossiers, zu finden unter*

*<http://www.migration-boell.de/web/sonstige/747.htm>*

*Die mit \* gekennzeichneten Dossiers können auch als pdf heruntergeladen werden.*

*Stand September 2009*



# Mit Acrobat / Reader kommentieren

Wenn umfangreiche Publikationen als PDF am Bildschirm gelesen und der Austausch über das Internet erfolgen soll, kann das Kommentarwerkzeug von Adobe Acrobat/Reader eine wertvolle Hilfe sein.

Mit dem **Kommentarwerkzeug** kann in PDF-Dateien ähnlich wie auf einer gedruckten Papiervorlage markiert, redigiert und kommentiert werden. Bei umfangreichen Dokumenten entsteht nebenbei im Kommentare-Fenster eine **persönliche Navigation im Kommentare-Fenster**



Das **Notizwerkzeug** ist am gebräuchlichsten. Geöffnet besteht es aus einem Fenster in das Text geschrieben oder über die Zwischenablage einkopiert werden kann. Solche Notizfenster gehören auch zu fast allen anderen Kommentar-Werkzeugen hinzu.



PDF-Kommentare können mit dem Button „**Kommentar senden**“ vom Dokument getrennt, per E-Mail verschickt und vom Empfänger in die eigene Fassung der Datei **importiert werden**

Wenn Sie einen solchen **Kommentar beantworten** wollen, benutzen Sie die Antwortfunktion: Mit der rechten Maustaste auf den Kommentar klicken, *Antworten* wählen.

Nebstehend ein Ausschnitt des Werkzeug-Fenster, mit dem man im Menü *>Werkzeuge >Werkzeugleiste anpassen* die Kommentartypen für den eigenen Bedarf auswählt. Die Haken zeigen eine Werkzeug - Auswahl.



Das **Hervorhebe-Werkzeug** eignet sich **wie auf dem Papier** für das Hervorheben kurzer Textstellen.



Mit dem **Rechteck-Werkzeug** kann man größere Abschnitte zum Austausch markieren. Bei Acrobat (nicht im Reader) kann man in den Grundeinstellungen festlegen (Strg+K, K), dass umrandete oder markierte Texte in das zugehörige Kommentarfeld kopiert werden. Mit Acrobat kann man so Textauszüge herstellen. (Im Kommentare-Fenster bei *> Optionen* mit der Funktion *Kommentare zusammenfassen*.)



**Datei als Kommentar anhängen**, ermöglicht das Einfügen einer extra Datei, z.B. eines gescannten Zeitungsausschnittes zum Thema.



Mit dem **Stempelwerkzeug** und der Auswahl **Bild aus der Zwischenablage als Stempel einfügen** können Bildinhalte eingefügt und anschließend mit einem zugehörigen Kommentar versehen werden.



## Kommentieren und markieren-Werkzeugleiste

- ☒ Notiz
- ☒ Textbearbeitung
- ☒ Stempel-Werkzeug
- ☒ Hervorheben-Werkzeug
- ☒ Unterstreichen-Werkzeug
- ☒ Durchstreichen-Werkzeug
- ☒ Datei als Kommentar anhängen
- ☐ Audiokommentar aufzeichnen
- ☒ Legenden-Werkzeug
- ☒ Textfeld-Werkzeug
- ☐ Kommentarwolken-Werkzeug
- ☒ Pfeil-Werkzeug
- ☐ Linien-Werkzeug
- ☒ Rechteck-Werkzeug
- ☐ Kreis-Werkzeug
- ☐ Polygonlinien-Werkzeug
- ☐ Polygon-Werkzeug
- ☐ Bleistift-Werkzeug
- ☐ Radiergummi-Werkzeug
- ☒ Einblenden
- ☒ Kommentare senden
- ☒ Online-Verbindung wiederherstellen