

## Ver-rückte Sprache im Berliner *Ballhaus Naunynstraße*\*

Hasibe Kalkan , Istanbul

Öz

### *Berlin Ballhaus Naunynstraße Adli Tiyatro'da "Deli-kanlı Dil"*

Bu makale Berlin'in yabancı nüfusu yoğun semti Kreuzberg'te bulunan Ballhaus Naunynstraße'de 2010 yılında sahnelenen "Delikanlı" adlı oyundan yola çıkarak, göçmenlik sonrası tiyatronun ne olduğunu, çoğu Türk kökenli sanatçıların yarattığı sahne dili ve izleyicilerin bu oyunu alımlama biçimi üstüne yoğunlaşmaktadır.

Söz konusu tiyatronun en fazla dikkat çeken oyunu olan "Delikanlı"nın sahne diline hakim olan ironi kullanımı ve bu üslubun nedenlerinin araştırılması oyunun başarısını da açıklamaya götüren anahtar sunmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Türk tiyatrosu, göç sonrası tiyatro, Ballhaus Naunynstraße Delikanlı, alay

### *Abstract*

An der erfolgreichen Inszenierung "Verrücktes Blut" des Kreuzberger Theaters *Ballhaus Naunynstraße* interessiert in diesem Beitrag vor allem die Bühnensprache und die Diskrepanz zwischen der Intention der Künstler und der Rezeption der Inszenierung durch das Berliner Publikum.

Die Frage nach der Rolle der Ironie in der Bühnensprache des Ballhauses führt zur Antwort auf die Frage nach den Gründen für den Erfolg dieser Inszenierung.

**Schlüsselwörter:** Türkisches Theater, Postmigrantisches Theater, Ballhaus Naunynstraße, Verrücktes Blut, Ironie

## 1. Türkisches Theater in Deutschland

Feridun Zaimoğlu's Buch *Kanak Sprak* (1995) oder Emine Sevgi Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992) erschlossen der deutschen Literatur gänzlich neue sprachliche Nischen. Während bei *Kanak Sprak* die Sprache des "Aufstandes, des wütenden Protests und des Vergnügens an Veränderung" hervorgehoben wurde (so im Klappentext zu Zaimoğlu's *Kopf und Krage*, 2001), suchten Özdamars Romane in der 'neuen' deutschen Sprache in Klang und Rhythmus die Erinnerung an die Muttersprache wachzuhalten.

---

\* Dieser Beitrag wurde auf der Tagung *Johannesburg. Gesellschaften in Bewegung, Gesellschaft für interkulturelle Germanistik (GiG) und German Studies* vom 21. bis 24. Januar 2013 an der University of Witwatersrand in Johannesburg (Südafrika) vorgetragen.

In der Musik entstand Ende der 80er Jahre ein Genre, das deutsch-türkische Texte und Rhythmen zu biculturellem Hip Hop mischte, was das Interesse einschlägiger Medien weckte. Ebenso erfolgreich ist das deutsch-türkische Kino, vor allem mit den preisgekrönten Filmen von Fatih Akin.

Auch das deutsch-türkische Kabarett hat eine Tradition in Deutschland, während das deutsch-türkische Theater lange Zeit eher ein Schattendasein als Minderheitentheater fristete. Dabei kann die Geschichte des türkischen Theaters in der Bundesrepublik bis zum Beginn der türkischen Arbeitsmigration 1961 zurückverfolgt werden (vgl. Boran, 2004: 3).

Neben zahlreichen türkischen Amateurgruppen, die es von Anfang an gab und die sich größtenteils in Eigeninitiative finanzierten, gab es von 1980-84 an der Schaubühne unter der Leitung von Peter Stein ein türkisches Ensemble (vgl. Boran 2004: 101-109), auf das ein eigenständiges türkisches Theater namens *Tiyatrom* folgte. Dieses Theater zielt unbeirrt von Existenzproblemen bis heute darauf ab, dem türkischen Publikum Heimatgefühle zu vermitteln, dem deutschen Publikum die kulturellen Traditionen der Türken zu zeigen, den türkischen Kindern die Schönheit ihrer Muttersprache nahezubringen und kulturelle Werte zu vermitteln (vgl. Baykul 1995: 18-19).

Bezugspunkt dieser Theater war und ist jedoch das Theaterleben der Heimat, die Sprache der Inszenierungen ist türkisch, weshalb diese Theater als Orte der kulturellen Isolation betrachtet werden (vgl. Stenzaly 1984: 125-41). Das türkische Theater in Deutschland hat lange gebraucht, eine Basis zu finden, auf der eine (Bühnen-)Sprache entwickelt werden konnte, die auch von den Mehrheitsdeutschen angenommen wurde.

Das Berliner *Ballhaus Naunynstraße*, das 2008 unter der künstlerischen Leitung Shermin Langhoffs wiedereröffnet wurde und bis 2013 unter ihrer Obhut stand, trat mit seinen Produktionen aus diesem Nischendasein heraus. Es verstand sich als "inter- und transkulturelle Spielstätte" in einem ethnisch gemischten Kiez und versuchte, die vorhandenen künstlerischen Kräfte mit einem weit verzweigten Netzwerk zu verbinden, wobei Schauspieler, Autoren und Regisseure aus der deutsch-türkischen Gesellschaft den Spielplan bestimmten und 'migrantische' Geschichten aller Art erzählt wurden.

Die künstlerische Leiterin Shermin Langhoff und der Dramaturg Tuncay Kulaoglu bezeichneten ihre Bühne als 'Postdramatisches Theater' mit dem erklärten Ziel, sich und anderen Künstlern mit 'Migrationshintergrund' den Zugang zur Kulturlandschaft in Deutschland zu eröffnen, weil die interkulturelle Wirklichkeit des Landes (außer in einzelnen Recherche- oder Jugendprojekten an verschiedenen Stadttheatern) in den großen Häusern kaum stattfindet (vgl. Pilz 2011).

Mit dem *Ballhaus* wurde ein Ort geschaffen, dessen Schwerpunkt Theaterproduktionen mit eigenen Texten bildeten, das daneben aber auch Interesse an neuen Entwicklungen in Tanz, Film, Musik und Literatur pflegte. Das Programm wurde ergänzt durch Projekte zur kulturellen Bildung, durch die Kooperation mit freien Gruppen und durch das Dialog-Festival, zu dem Produktionen unterschiedlicher Art aus der Türkei und anderen Ländern eingeladen wurden.

Es entstanden Stücke von großer formaler und inhaltlicher Vielfalt, wie z.B. dokumentarische Generationsstücke, die das Leben der ersten, zweiten und dritten Generation

jeweils aus der Perspektive von Autodidakten erzählen, oder Inszenierungen wie "Lö Bal Almanya" (vgl. Erpulat und Kulaoğlu 2010) und "Die Schwäne vom Schlachthof" (vgl. Mican 2009), die die Migrationsgeschichte türkischer Gastarbeiter und deren Leben in Deutschland aufarbeiten, sowie Romanadaptationen wie "Schnee" (vgl. Mican und Kontny 2011) von Orhan Pamuk.

Den größten Erfolg erzielte das Theater bislang allerdings mit dem im Jahre 2010 als Koproduktion mit der Ruhrtriennale entstandenen Stück "Verrücktes Blut". Das von Nurkan Erpulat inszenierte Stück wurde im Jahr darauf zum Berliner Theatertreffen und zu den Theatertagen in Mühlheim eingeladen: ein deutliches Zeichen für den Erfolg des Stücks. Im Folgenden soll am Beispiel von "Verrücktes Blut" (vgl. Jens Hillje, Nurkan Erpulat 2010) die am *Ballhaus* entwickelte postmigrantische Theatersprache und ihre Rezeption vom Publikum genauer untersucht werden.

## 2. "Verrücktes Blut"

Die Vorlage für "Verrücktes Blut" ist der französische Film "La Journée de la Jupe" (Heute trage ich Rock) mit Isabelle Adjani in der Rolle einer Lehrerin, die versucht, ihren aufsässigen Schülern mit Migrationshintergrund die Stücke Molières nahezubringen. Der Dramaturg von "Verrücktes Blut", Jens Hillje, hat nicht nur die Handlung nach Berlin transferiert, sondern auch den Kontext der Inszenierung verändert.

Der Titel des Stücks ist die Übersetzung von 'Delikanlı', im Türkischen ein Wort für pubertäre Jungen, also eine Phase ihrer Adoleszenz, in der ihr Blut in Wallung gerät und man von ihnen nur begrenzt Selbstkontrolle erwarten kann. Bei den Delikanlıs des Stücks handelt es sich um fünf Jungen und zwei Mädchen einer Schule in einem der sogenannten 'Problembezirke' Berlins, für die die Rütli-Hauptschule in Neukölln Modell stand, deren Schüler seinerzeit zu 83.2 % nicht-deutscher Herkunft waren und deren Verhalten 2006 für Schlagzeilen in den Medien sorgte, ausgelöst durch einen Hilferuf der Schulleitung:

In vielen Klassen ist das Verhalten im Unterricht geprägt durch totale Ablehnung des Unterrichtsstoffes und menschenverachtendem Auftreten. Lehrkräfte werden gar nicht wahrgenommen, Gegenstände fliegen zielgerichtet gegen Lehrkräfte durch die Klassen, Anweisungen werden ignoriert. (Schulleitung Rütli Hauptschule 2006)

'Ver-rückt' sind in dieser Inszenierung von Nurkan Erpulat nicht nur die Schüler, sondern auch die Bühne: sie ist als Boxring gestaltet, dessen glänzende Oberfläche einem Spiegel gleicht; zugleich wird sie als Projektionsfläche gesellschaftlicher Stereotypen und Klischees funktionalisiert, die die Darsteller gleich zu Beginn sichtbar zu machen suchen, indem sie vor den Augen der Zuschauer ihre Kostüme anlegen und damit in einer Art Vorspiel den Rahmen für die Inszenierung setzen (s. Abb. 1).



**Abb. 1** (Foto: Ute Langkafel, <http://www.flickr.com/photos/ballhausnaunynstrasse-presse/sets/72157628085776703>)

Die jugendlichen (teils professionellen, teils semiprofessionellen) Darsteller stellen sich in Macho-Positur auf die Bühne, spucken auf die Zuschauer, kratzen sich am Schritt, bellen in ihre Handys – Posen, die gesellschaftliche Klischee-Vorstellungen über Jugendliche mit 'Migrationshintergrund' akzentuieren (und als solche decouvrieren) sollen. Dann betritt die Lehrerin Sesede Terziyan das Klassenzimmer, die mit den Schülern Theaterstücke einstudieren will. Niemand nimmt sie ernst, bis sie im Gerangel eine Waffe in die Hände bekommt, die einer der Schüler zur Schule mitgebracht hat. Von nun an zwingt sie ihre Schüler mit vorgehaltener Waffe, Szenen aus Schillers *Die Räuber* und *Kabale und Liebe* zu spielen (s. Abb. 2).



**Abb. 2** (Foto: Ute Langkafel, <http://www.flickr.com/photos/ballhausnaunynstrasse-presse/sets/72157628085776703>)

“Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist”, zitiert sie emphatisch aus dem 15. Brief Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, “und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt” (Schiller [1793]: 224) und fragt mit ihm die Runde: “Wie kann der Mensch dazu gebracht werden, mit seiner Freiheit verantwortlich umzugehen?”. Voller Engagement erklärt sie den Schülern, wie wichtig Kunst und Spiel

für die Selbstbildung des Menschen seien und verlangt wiederholt, daß sie “das schöne deutsche Wort” ‘Vernunft’ korrekt aussprechen (s. Abb. 3).



Abb. 3 (Foto: Ute Langkafel, <http://www.flickr.com/photos/ballhausnaunynstrasse-presse/sets/72157628085776703>)

Die Grenzen zwischen den Spielebenen (Vorspiel, Spiel-im-Spiel) sind ähnlich der Shakespeare-Dramen fließend, die Vermischung von Spiel und Realität schaffen ästhetischen Abstand, wirken wie bei Brecht verfremdend, regen den Zuschauer zum Nachdenken an. Sesede Terziyan spielt in der Rolle der Lehrerin ‘Frau Kehlich’ gegen jede Identifikationsdramaturgie an und lässt an die zwar in deutschen akademischen Kreisen sehr umstrittene (Terkessidis, Karakaşoğlu, “Gerechtigkeit für die Muslime”: 2006, Ausgabe 6, S. 7), aber in der medialen Öffentlichkeit als offensive Islamkritikerin gefeierte türkischstämmige Soziologin Necla Kelek denken. So schreibt Kelek in ihrem preisgekrönten Buch *Himmelsreise*, daß der Islam nie in der Moderne angekommen sei: “Er war nie allein ein Glaube, sondern von Anfang an kriegerisch und auf Eroberung ausgerichtet”; er sei, da er nicht zwischen Alltagssitten, Glaube und Recht trenne, zu einer “Leitkultur mit einer eigenen Werteorientierung” geworden, “die zu einem anderen als in der deutschen Mehrheitsgesellschaft üblichen Verhalten” führe (vgl. Kelek 2010: 163).

Necla Keleks sehr pauschalisierende Darstellungen über das Leben der Türken, der größten muslimischen Minderheit in Deutschland, stellen ein sehr kontroverses Gesellschaftsbild her. Dieses besteht aus zwei miteinander unvereinbaren Leitkulturen: die islamische und die christlich-europäische. Sie plädiert konsequent für die Integration der Muslime in die europäische Säkularkultur. Ähnliches versucht im Stück die Lehrerin mit Schillers Texten. Der gutaussehende Ferit beginnt zu verstehen, warum Karl ein Räuber wird; der schüchterne Hasan kann auf der Bühne sein trauriges Kurdenschicksal ablegen, am Ende möchte er kaum mehr aus seiner Rolle schlüpfen, als Franz fühlt er sich stark. Die Jugendlichen beginnen sich nach anfänglicher Angst vor der Lehrerin, die immer wieder in die Luft schießt und sich auch nicht scheut, auf den Besitzer der Waffe zu schießen, (s. Abb. 4) immer mehr mit ihren Rollen zu identifizieren, ihre Aussprache wird besser, ihre Beziehung untereinander entspannt sich, auch die zwischen den Geschlechtern. Mit Ergreifen stellt die Lehrerin fest: “die ästhetische Erziehung” funktioniert.



*Abb. 4* (Foto: Ute Langkafe, <http://www.flickr.com/photos/ballhausnaunynstrasse-presse/sets/721576280857767031>)

Die Schüler akzeptieren die Führungsrolle der Lehrerin, die verschleierte Maryam legt schließlich sogar ihr Kopftuch ab. Am Ende des Spiels im Spiel scheint die Emanzipation aus den Fesseln des Glaubens und der Tradition zu gelingen. Zwischen den Szenen singen alle unter Klavierbegleitung gemeinsam deutsche Volkslieder, die anfangs wilde Horde wird zahm und trällert "Wenn ich ein Vöglein wär". Die grellen Kontraste und jähren Brüche sind die Mittel einer ironischen Bühnensprache, die vielfach auch in anderen Produktionen des Ballhauses Anwendung findet.

Ironie ist überhaupt ein Stilmittel der deutsch-türkischen Kunst, wie Erol Boran (2009: 295) in seiner Dissertation über türkisches Theater und Kabarett in Deutschland bemerkt, sie reagiert auf stereotype Askriptionen mit spöttischer Überzeichnung und entlarvenden Gegenbildern. Dies gilt auch für den Film, wie Karin Yeşilada (2008: 82) in ihrem Artikel "Turkish-German Screen Power" anhand von Filmen eines Fatih Akın oder Hussein Kutlucan beobachtet, die sich des Stilmittels als kritische Diagnose herrschender Diskriminierung bedienten. Im *Ballhaus Naunynstraße* bietet es den türkischstämmigen Künstlern eine Art Selbstschutz, indem es emotionale Distanz zur Handlung herstellt und den Autor selbst Distanz gewinnen läßt zu den Attributionen der Fremdheit (vgl. Güçbilmez 2005: 110-111).

### 3. Fazit

"Verrücktes Blut" lebt von ironischen Gegensätzen: während sich die Lehrerin bemüht, ihren Schülern das Freiheitsdenken Schillers nahezubringen, verwandelt sie zugleich das Klassenzimmer in ein Gefängnis, in dem den Schülern mit vorgehaltener Waffe zur höheren Einsicht verholfen wird. Mit dem Stück hatte das kleine Kreuzberger Theater, wie bereits oben erwähnt wurde, großen Erfolg bei dem Berliner Publikum, darunter auch bei vielen, die sich sonst nie in die Kreuzberger Kiez verirren würden. Wie war dieser Erfolg

zu erklären? Zur Zeit der Produktion war gerade Thilo Sarrazins kontrovers aufgenommenes Buch *Deutschland schafft sich ab* (2010) erschienen, das dem Stück zusätzliche Aktualität verlieh. Zuschauergespräche ließen auf zusätzliche Gründe schließen. Viele votierten dafür, daß Jugendliche das Stück sehen sollten und gratulierten der Darstellerin der Figur Maryam zur Selbstbefreiung von ihrem Kopftuch. Damit haben die Zuschauer die eigentliche Intention des Stücks, ihnen einen Spiegel vorzuhalten, offenbar gerade verfehlt (vgl. Langhoff 2011: 136):

Wichtig scheint mir nur, dass der hier wie selbstverständlich beschriebene Leitkulturchauvinismus sich so stark festgesetzt hat, daß er differenzierte künstlerische Auseinandersetzungen nicht mehr wahrzunehmen vermag und Kritik zurechtstutzt auf seine triumphierende Bestätigung.

Die ironische Ebene der Inszenierung wurde von vielen Zuschauern ironischerweise nicht wahrgenommen. Es gibt also kein Happy-End, weder auf der Bühne, noch im Zuschauerraum. Die ironische Brechung von klischeehaften Zuschreibungen durch das deutsche Umfeld verhilft den migrantischen Darstellern zwar zu deren Bewältigung im Sinne einer postmigrantischen Identität, die sich ihrer Herkunft bewusst bleibt, ohne sich auf wohlfeile Etikettierungen festlegen oder reduzieren zu lassen. Das bislang erfolgreichste Stück in der Geschichte des Ballhauses zeigt aber auch, wie beharrungsstark Teile der Mehrheitsgesellschaft gerade in Zeiten politischer Umbrüche und sozialer Bewegung an den traditionellen Denkmustern und Handlungsschemata festhalten, die ihrem bürgerlichen Habitus entsprechen.

Dadurch daß die Menschen ihre eigene Position im sozialen Raum inkorporieren und sie sich in ihrem Habitus und Verhalten niederschlägt und wiederzuerkennen ist, dringt die soziale Ordnung in die Menschen ein und existiert nicht nur in der 'objektiven' Gesellschaft mit ihren Institutionen und Hierarchien, sondern auch innerhalb der Menschen, was der sozialen Ordnung eine enorme Stabilität verleiht. Sie muss zweimal verändert werden, damit die Veränderungen tatsächlich nachhaltig wirksam sind. (Bourdieu und Wacquant 1996: 161)

Auch wenn die Inszenierung "Verrücktes Blut" nicht an diesem bürgerlichen Habitus rütteln konnte, sorgte es für eine rege mediale und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Stück, wie z.B. Nora Haaks "Magisterarbeit, Islamisierte Körper auf der Bühne" oder Tania Meyers Promotionsschrift "Gegenstimmgebung: Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit", sowie einer Vielzahl von Kritiken über das Stück, die immerhin dazu geführt haben, daß über diesen Habitus nachgedacht wird.

## Literaturverzeichnis

- Baykul, Yalçın** (1995): *Türkisches Theater in Deutschland/Berlin*, Diplomarbeit, Berlin: UDK.
- Boran, Erol M.** (2004): *Eine Geschichte des Deutsch-Türkischen Theaters und Kabarett's*, Diss. phil. Ohio State University.
- Bourdieu, Pierre & Loïc J. D. Wacquant** (1996): *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Erpulat, Nurkan & Kulaoğlu, Tuncay** (2010): *Lö Bal Almanya*, Bühnentext.
- Güçbilmez, Beliz** (2005): *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Ankara Deniz: Kitabevi.
- Haak, Nora** (2016): *Muslimisierte Körper auf der Bühne*, Bielefeld: Transcript
- Hillje, Jens** (2010): *Verrücktes Blut*, Bühnentext.

- Karakasoglu, Yasemin, Terkessidis, Mark** (2006): Gerechtigkeit für die Muslime, *Die Zeit*, Nr. 6, 01.02.2006.
- Kelek, Necla** (2010): *Himmelsreise. Mein Streit mit den Wächtern des Islam*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Langhoff, Shermin** (2011): "Aufklärung und Rassismus, oder die komplizierte Sache mit dem Verrücktem Blut", Berlin: Theater Heute Jahrbuch 2011, Der Theaterverlag.
- Meyer, Tania** (2016): *Gegenstimmgebung: Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit*, Transcript: Bielefeld.
- Mican, Hasan Savaş** (2009): *Die Schwäne vom Schlachthof*, Bühnentext.
- Mican, Hasan Savaş & Kontny, Oliver** (2011): *Schnee*, Bühnentext nach Orhan Pamuk.
- Özdamar, Emine Sevgi** (1992): *Das Leben ist eine Karawanserei*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Pilz, Dirk** (2011): "Das Fremde Wir", *NZZ Online* v. 09.03.2011.
- Sarrazin, Hans Thilo** (2010): *Deutschland Schafft Sich Ab*, Deutsche Verlagsanstalt: München.
- Schiller, Friedrich** [1793] : "Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen", in: *Schillers Werke*, vol. 8: *Philosophische Schriften*, ed. Ludwig Kellermann, Leipzig / Wien: Bibliographisches Institut, 170-282 .
- Schulleitung Rüttli Hauptschule** Berlin Neukölln, im Internet unter <http://www.spiegel.de/schulspiegel/dokumentiert-notruf-der-ruetli-schule-a-408803.html> [21.10.2015].
- Stenzaly, Georg** (1984): "Ausländertheater in der Bundesrepublik und Berlin-West am Beispiel der türkischen Theatergruppen", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 56/1984: 125-41.
- Yeşilada, Karin E.** (2008): "Turkish-German Screen Power. The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film", in: *German as a Foreign Language (glf journal)* 1/2008: 73-99.
- Zaimoğlu, Feridun** (1995): *Kanak Sprak: 24 Mißtöne vom Rand der Gesellschaft*, Hamburg: Rotbuch.
- Zaimoğlu, Feridun** (2001): *Kopf und Kragen. Kanak, Kultur, Kompendium*, Frankfurt/Main: S. Fischer.