

ISSN: 1300-5731

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

**EGE
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ**

**Ege Forschungen zur Deutschen
Sprach- und Literaturwissenschaft
2018/1**

***Özel sayı*
12/1**

İzmir -2018

EGE ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ARAŞTIRMA DERGİSİ

SAYI: 12/1

Ege Forschungen zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft

YAYIN SAHİBİ

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü adına

Dekan: Prof. Dr. Eşref ABAY

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Prof. Dr. Nergis PAMUKOĞULU-DAŞ

EDİTÖR

Doç. Dr. Yücel AKSAN

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Nergis PAMUKOĞULU-DAŞ

Doç. Dr. Yücel AKSAN

Yard. Doç. Dr. Martina ÖZKAN

Ege Alman Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi hakemli bir dergidir.

BASIM YERİ

Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi Müdürlüğü

No: 172/134 Kampüs içi Bornova/İZMİR

Tel: 0 232 311 20 59

BASKI TARİHİ

13.04.2018

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 18679

Basım Adedi: 50

Es ist meinerseits erfreulich, dass die Zeitschrift unseres Germanistik-Instituts der Ege Universität nach einer langen Pause seit 2013 nun wieder als Publikation vorliegt. Da die Vorbereitungen für die Herausgabe einer Zeitschrift viel Zeit in Anspruch nehmen und vor allem durch die Übernahme der Institutionsleitung im März 2015 sehr viel institutionelle Arbeit zu bewältigen war, und da neben unserem Zeitschrift-Projekt mehrere Projekte verfolgt und realisiert wurden, konnte dieser Band erst jetzt erscheinen. An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bedanken bei den Beiträgern, unseren KollegInnen im Ausland, die durch ihre Zusage und Mitwirkung diese Publikation überhaupt ermöglicht haben. Ihre Unterstützung ist von großer Bedeutung, vor allem weil sie ein Echo ist von jahrelang andauernden individuell und institutionell geführten und gepflegten wissenschaftlichen Kontakten und Kooperationen in verschiedenen Zeiten und Orten.

In dem vorliegenden Band unserer Zeitschrift findet dieser wissenschaftliche und humanistische Austausch seinen Niederschlag. Der Austausch, dieses kostbar Gesammelte und Gepflegte in all den Jahren, geht zurück auch auf zufällige Begegnungen und Lektüren, Vorträge und anschließende kleine Gespräche auf Tagungen und Kongressen oder bei Forschungsaufenthalten in verschiedenen Ländern und Städten. Mit einer allgemein verbreiteten klischeehaften Metapher ausgedrückt: es sind die Früchte einer langjährigen Arbeit; in einem ganz ägäischen Bild ausgedrückt: die Früchte eines Olivenbaumes, der nur allmählich und langsam wächst, viel Geduld erfordert, dafür aber langlebig ist. So wie Oliven für mehrere verschiedene und sehr nutzbare Produkte verwendbar sind, so haben sich die Früchte der langjährigen wissenschaftlich-freundschaftlichen Kontakte entwickelt.

Zu nennen ist vor allem unsere vom DAAD unterstützte GIP-Partnerschaft mit dem germanischen Institut der Universität Paderborn, die unter der Leitung von Prof. Dr. Michael Hofmann 2014 begann und 2016 erstmals für drei Jahre verlängert wurde. Im Rahmen der GIP-Partnerschaft fand im Dezember 2014 in Paderborn die erste Tagung der beiden Institute statt, darauf folgten im November 2015 die Tagung in Izmir, und schließlich im Oktober 2016 die in Paderborn. Vor allem haben die Vorträge der NachwuchswissenschaftlerInnen und die anschließend geführten Diskussionen im Teil *Junges Forum* der Tagungen zu positiven Wirkungen geführt, die im Entstehen einer Grundlage für die

Weiterführung dieses akademischen Austausches zwischen der jungen Generation sichtbar wurde.

Neben diesen Tagungen haben die Forschungsstipendien im Rahmen des GIP vor allem für MagistranInnen/DoktorandInnen und für die Lehrenden unseres Instituts, die Gastvorträge und –seminare von KollegInnen aus Paderborn zu verschiedenen und umfangreichen Themen aus den Bereichen Literatur- und Sprachwissenschaft, Literaturdidaktik, DaF und Daz, sowie Film und Literatur an unserem Institut und die interessanten Rundgespräche über mögliche Themen für Magister- und Doktorarbeiten, geführt von KollegInnen aus Paderborn zusammen mit Lehrenden und Studierenden des Master- und Doktorandenprogramms, großen Beitrag geleistet zur germanistischen Lehre und Forschung in unserem Institut. Im Rahmen dieser akademischen Zusammenarbeit ist weiterhin der Gastaufenthalt von Doz. Dr. Yücel Aksan in Paderborn zu nennen. Und von grosser Bedeutung ist die wiederum durch die GIP-Partnerschaft ermöglichte reichhaltige Literaturanschaffung für unsere Institutsbibliothek.

Weitere Früchte von Kooperationen (Erasmusprogramm) sind die literaturwissenschaftlichen Gastvorträge und –seminare und die Rundgespräche von Prof. Dr. Burkhard Mönninghoff von der Universität Hildesheim in den Jahren 2016 und 2017, die auch zur Bildung weiterer Projekte führte.

Des Weiteren wurde in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Konsulat eine Lesung (2015 Dezember) des Schweizer Autors Roman Graf veranstaltet, auf die zusammen mit Studierenden der Germanistik der Ege Universität ein Literatur-Workshop folgte. Diese erstmals realisierte Literaturaktivität in Form von Lesung und Workshop, hat sich zu einer sehr anregend wirkenden Poetik-Vorlesung und Schreibwerkstatt entwickelt und große Motivation bei Studierenden der Literaturwissenschaft hinsichtlich von Literaturproduktion und Studium der Literatur ausgelöst, so dass wir weitere Projekte in dieser Form – ganztägige Literaturtage mit verschiedenen Aktivitäten - zu realisieren vorhaben.

Nochmals sei an dieser Stelle allen Beiträgern dieses Bandes unserer Institutszeitschrift der germanistischen Abteilung für ihre Unterstützung und ihr Engagement und dem DAAD für die finanzielle Unterstützung gedankt. Hier möchte ich es mir erlauben, meinen Dank auszusprechen an Prof. Dr. Anil Bhatti für seine wertvollen Anregungen hinsichtlich des wissenschaftlichen Austausches. Und gedankt sei Doz. Dr. Yücel Aksan für ihre Übernahme des editorischen Teils dieser Publikation im aegischen Raum der türkischen Germanistik.

Prof. Dr. Nergis Pamukoğlu-Daş

Leiterin des germanistischen Instituts der philosophischen Fakultät
der Ege Universitaet - Izmir

INHALTSVERZEICHNIS

Swati Acharya

Komödie als Kritik: Die Rolle der Spielfilmkomödien in der Integrationsdebatte in Deutschland 1

Anil Bhatti

Plurikulturalität..... 13

Gisela Ecker

Geschichten von Küchen 23

Petra Heinrichs

Von Muttersprachen und Mutterzungen, Sprachmüttern und Großvatersprachen – Reflexionen über Sprache bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Zafer Şenocak..... 41

Burkhard Moennighoff,

Was Georg Christoph Lichtenberg über den Schwätzer denkt 53

Nergis Pamukoğlu- Daş

Hüzün am Bosphorus Melancholie, Allegorie, Moderne und das Ähnlichkeitsdenken zwischen europäischen und außereuropäischen Literaturen und Kulturen: Walter Benjamin, Orhan Pamuk und Ahmet Hamdi Tanpınar 59

Karin E. Yeşilada

Dig, dig, Digger – oder die Ästhetik des Einwanderungslands. Ein komparatistischer Blick auf Fatih Akin, Peter Weiss und Gene Kelly..... 71

Kongressbericht

Martina Özkan

*Bericht zum 3. GIP-Kongress der Universität Paderborn und der
Ege Universität Izmir (Paderborn/Dezember 2016)..... 99*

Rezension

Karin E. Yeşilada

*Fatih Akın: Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme” von
Volker Behrens und Michael Töteberg..... 105*

Swati Acharya

Komödie als Kritik: Die Rolle der Spielfilmkomödien in der Integrationsdebatte in Deutschland

I. Es ist eine wichtige, nicht hoch genug einzuschätzende Entwicklung, dass man heute einen Text zum Thema Migration und Film ohne Vorspiel über die Evolutionsphasen der „Leit- bzw. Leidenskultur“ oder deren thematische Nebenfelder wie Betroffenheitskultur, Métissage, und Mitleidskultur beginnen kann. Die zunehmende Zahl der Spielfilmkomödien, die von Filmemachern nichtdeutscher Herkunft geschrieben, produziert, finanziert und gedreht werden, weist darauf hin, dass die Komödie als das bevorzugte Genre in der Diskussion über das Thema des Zusammenlebens der heterogenen Gesellschaften gesehen wird, was gleichzeitig als Beginn eines transkulturellen, transnationalen und transethnischen Kinos zu verstehen ist. Es stellt eine willkommene Entwicklung dar, weil durch diese Filme eine Simultanität der Unterschiede als plausibel gelten kann und den die multikulturelle Existenz mit dem „Clash of Civilizations“ gleichsetzenden Mythos widerlegt.¹ Das neue deutsche Kino mit Migrationshintergrund bietet eine erfrischende Vermischung bzw. Verwischung der Ansätze von Interkulturalität und Multikulturalität, die innerhalb der Literaturwissenschaft schon etliche Diskussionen ausgelöst haben.

Das Komische erweist sich als das bevorzugte Genre, wobei das Kino als ein Sensibilisierungsmittel wirkt. Die Sensibilisierung gilt den Bewusstseinsmechanismen der Bürger in ihrer Wahrnehmung der sozialpolitischen Begebenheiten. Der in den letzten Jahrzehnten am häufigsten umkämpfte bzw. umstrittene Begriff der Identitätspolitik in Mehrheitsgesellschaften wie Deutschland ist der Begriff „Integration“. Auf der einen Seite gibt es Autoren wie Sinasi Dikmen, der Pionierarbeit beim Einsatz der Komödie als ein kritisches Mittel für die Auseinandersetzung mit den Migrationsprozessen geleistet und dabei den Begriff „Integration“ vehement

¹ Der US-amerikanische konservative Politologe Samuel Huntington führte die Phrase „Clash of Civilizations“ in seinem Buch „Clash of Civilizations and the Remaking of World Order“ (1996) ein und propagierte das Zusammenprallen unterschiedlicher Kulturen als unerlässlich.

abgelehnt hat, weil damit meistens ein kulturelles Verschmelzen in Form von Assimilation, Akkulturation und Anpassung gemeint und erwartet wird.² Schon 1985 gründeten Dikmen und Muhsin Omurcu das erste türkische Kabarett „Knobi-Bonbon“ in Ulm, und versuchten durch ihre Shows die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf ethnische Stereotype, die diversen Facetten der Integrationsfrage und das simultane Zusammenleben der Kulturen zu lenken. Sie haben versucht, die Kluft zwischen den Kultur(en) der Herkunftsländer und der Kultur des Ankunftslandes zu überbrücken, indem sie die Notwendigkeit der Unterschiede hervorgehoben und dafür plädiert haben, dass man diese „différance“, die derzeit auch in der Philosophie sowie Literaturwissenschaft von Michel Foucault und Homi K. Bhabha als positiv und schätzenswert diskutiert wird, im Zusammenhang mit der Migrationspolitik gar nicht zu bekämpfen brauche. Dann gibt es Autoren wie Zafer Senocak, der den Integrationsprozess als eine Chance für die Einwanderer begreift, sich engagiert mit der deutschen Vergangenheit zu beschäftigen, wenn sie Teilhabe an der deutschen Gegenwart beanspruchen wollen.³ Junge Autoren wie Lena Gorelik und Wladimir Kaminer⁴ gehen von einer multiethnischen Gesellschaft aus. Sie können sich die globalisierte Welt nicht anders vorstellen und empfinden sie als eine wohl realisierbare Möglichkeit zusammenzuwachsen. Die hetzerischen Reden bzw. Schriften von kurzsichtigen Politikern wie Thilo Sarrazin lösen kurzatmige Kontroversen aus, helfen ironischerweise dem liberalen Flügel der Gesellschaft und tragen zu einer gewissen Offenheit und Toleranz im Rahmen der Integrationsdebatten bei.⁵

Der folgende Beitrag untersucht ausgewählte gegenwärtige Spielfilmkomödien, die durch raffinierte Leinwandbilder ins Transkulturelle eintauchen, und dazu beitragen über die polemischen und beschränkten Diskussionen zum Auslöschung der „alten“ Identitäten und dem zwanghaften Anpassen der „neuen“ Identitäten hinauszugehen. Sie widerlegen damit die romantisierte Behauptung, dass eine Metamorphose durch eine „voll integrierte Inkarnation“ möglich sei. Ich möchte argumentieren, dass der transkulturelle bzw. transnationale Zugang der

² Interview mit Sinasi Dikmen von Helga Kotthoff: *Über die fünf Säulen des Islam, Pershing II-Raketen und wahre Integration*, In: Kotthoff, Helga, Jashari, Shpresa, Klingenberg, Darja. Komik (in) der Migrationsgesellschaft. UVK Verlagsgesellschaft Konstanz – München, 2013, S. 49 – 60.

³ Senocak, Zafer. *Deutschessein. Eine Aufklärungsschrift*. Edition Körberstiftung, 2011.

⁴ Gorelik, Lena. *„Sie könne aber gut Deutsch!“ Warum ich nicht mehr dankbar sein will, dass ich hier leben darf, und Toleranz nicht weiterhilft*. Pantheon, 2012.

Kaminer, Wladimir. *Russendisko* (2000), *Mein deutsches Dschungelbuch* (2003), *Ich bin kein Berliner. Ein Reiseführer für faule Touristen* (2007).

⁵ Sarrazin, Thilo. *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. DVA, 2010.

Filmemacher nichtdeutscher Herkunft ein Plädoyer für das Zusammenleben und wachsen einer multiplen Gesellschaft mit unterschiedlichen und trotzdem simultanen Identitäten ist. Dies ist nicht nur möglich, sondern sogar wünschenswert.

II. Der Fall der Berliner Mauer war auch eine Zäsur, ein Wendepunkt im Bereich der Spielfilmkomödien, die mit ihren sozialen und politischen Standpunkten eine klare Emanzipation erlebt haben. So haben die Komödien die Rolle des Hofnarren gespielt. Sie durften die Regierung auf den Arm nehmen und die jeweiligen Zensurrichtlinien in der ehemaligen DDR etwas biegen. Das Wort „Integration“ bezeichnete zwei bedeutende historische Phänomene, die einmal mit der Vereinigung der beiden deutschen Staaten und zum anderen mit den Einwanderungsprozessen zusammenhängen. Die deutsch-deutsche Integration wurde in Filmen wie *„Sonnenallee“* thematisiert. Die deutsch-nichtdeutsche Integration oder deren Fehlen wurde auf humorvolle Weise von vielen Künstlern nichtdeutscher Herkunft behandelt, und die Zahl der Filme dieser Kategorie nimmt stetig zu.⁶ Diese Produktionen sind beliebt und erfolgreich und sie haben sogar eine neue ästhetische Dimension herbeigeführt, die des „Humors mit Migrationshintergrund“.⁷ Die Reaktion des Lachens kann als eine von den Filmemachern bewusst eingesetzte Mission verstanden werden, bei der das Lachen als Manifestation der Reflektionen bzw. Refraktionen über die Selbst- und Fremdbilder funktioniert. Bühnenkomiker wie Kaya Yanar, Bülent Ceylan, Serdar Somuncu, Bodenkosmetikerinnen (Nursel Köse und Serpil Pak), Fernsehserien wie *„Türkisch für Anfänger“* - jetzt auch als Spielfilm vorhanden - gehören zu den Erfolgen, die das Genre der „Ethno-Komödie“ eingeführt und bereichert haben.⁸ Das Lachen der Zuschauer wäre dann so etwas wie die Katharsis, die wir aus der griechischen Tragödie kennen. Dadurch dass das Kinoerlebnis die Möglichkeit des *g e m e i n s a m e n* Erlebens eröffnet, im Gegensatz zum Video zu Hause und dem Buch auf der Couch, hebt das Komische die kathartische Funktion hervor.

⁶ Der neueste Film in dieser Kategorie ist *„Einmal Hans mit scharfer Soße“* (Regie: Buket Alakus, 2014).

⁷ Kotthoff, Helga, Jashari, Shpresa & Klingenberg, Darja. *Komik in der Migrationsgesellschaft*. UVK, 2013, S.9.

⁸ Das Genre der Ethnokomödie erläutert Kathrin Bower in ihrem Aufsatz *„Made in Germany: Integrationasinsidejoke in the ethno-comedies of Kaya Yanar and Bülent Ceylan.“* In: *German Studies Review*, Bd. 37, No.2, Mai 2014, S.357-376.

Unter den vorgestellten Spielfilmen gibt es zahlreiche Beispiele, die als Komödien auch breites Publikum erfolgreich erreicht haben. Dazu gehören *„Ich Chef, du Turnschuh (1998)“*, *„Kebab Connection (2005)“*, *„Salami Aleikum (2009)“*, *„Soul Kitchen (2009)“*, *„Almanya – Willkommen in Deutschland“ (2011)* und Telefilme mit einem deutsch-türkischen Duo *„Erkan und Stefan“*. Auch der hier nicht besprochene Film *„Evet – ich will“ (2008)* gehört dazu:

„In alltäglichen Gesprächen, aber auch in medialen Inszenierungen, ist das Komische mit seinen Rahmenbrüchen und seiner Vagheit ein leistungsfähiges kommunikatives Instrument, das der Aushandlung von gesellschaftlicher Zugehörigkeit, der Inklusion und Exklusion dienen kann. Das Medium und der Modus des Komischen erlauben es, schwierige, sensible oder tabuisierte gesellschaftliche Themen anzusprechen und zu bearbeiten, die einer ernsthaften Auseinandersetzung vielleicht (noch) nicht standhalten könnten.“⁹

Der Diskurs um das Komische wird zu einem wichtigen Forum, wo beide Parteien, die „Insiders“ und die „Outsiders“, ihre Reaktionen zur Migrationsproblematik in Form von sozialen Verhandlungen austauschen können, ohne kulturelle Unterschiede zu lästigem Gepäck zu machen. Es wird ein Medium zur Selbstverortung für die Einwanderer und bietet der Mehrheitsgesellschaft gegenüber eine kritische Betrachtungsweise. Das wichtigste Merkmal dieses Genres – des Komischen besteht darin, dass es gleichzeitig allen Mitgliedern einer Gesellschaft, unabhängig von ihrem Status als Einheimische oder Einwanderer, eine Plattform eröffnet, zu einem gegebenen Thema ihre differenzierten Meinungen äußern zu können. Das Komische verleiht den unangenehmen, ungewollten und unheimlichen Erfahrungen der Einwanderer auf individueller und kollektiver Ebene einen Hauch des Therapeutischen. Es läuft auf zwei Knotenpunkte hinaus, die bei jeder interkulturellen Begegnung unerlässlich sind: Inklusion und Exklusion. Damit sind mehrere Bezugsbereiche eingeschlossen, die den Ausgangspunkt verschiedener Kulturdebatten ausmachen: z.B. kulinarische Gewohnheiten, sprachliche Besonderheiten, soziale Tabus, religiöse Sensibilitäten, Gleichberechtigungsvorstellungen usw.

⁹ Kotthoff, Helga u.a. Ebd. S.10.

Im Gegensatz zu den Entstehungsprofilen und der Präsenz der Ethnokomödien in Großbritannien und den Vereinigten Staaten, hat der komische Diskurs in Deutschland zur stimmungswaltigen Aussprache über die postkoloniale Behandlung der Migrationskonflikte noch keinen souveränen Platz gefunden.¹⁰ Filme wie *“My beautiful Laundrette”* von Hanif Kureishi oder *“Bhaji on the Beach”*, *“Ali G In da House”* oder der hochzelebrierte, Interkulturalität via Fußball behandelnde Film, *“Bendit like Beckham”*, von Gurinder Chadha haben in der angelsächsischen Welt einen anspruchsvollen sozio-politisch kritischen Raum eingenommen. Deniz Göktürk lobt eine andere britisch-asiatische Komödie, *„Goodness Gracious Me“*, von Meera Syal für ihren Beitrag zur Verbindung von Mehrsprachigkeit und kultureller Diversität, was manchen Dokumentarfilmen nicht einmal gelungen sei.¹¹

Die Kernfrage ist, welche Überbrückungsräume in den ausgewählten Filmen geschaffen wurden, um die ansonsten in anderen Medien evozierten ethnischen Abgrenzungen zu konterkarieren bzw. zu relativieren? Die hier zur Diskussion stehenden fünf Filme: *“Ich Chef, du Turnschuh”* (1998), *“Kebab Connection”* (2005), *“Salami Aleikum”* (2009), *“Soul Kitchen”* (2009) und *“Almanya – Willkommen in Deutschland”* (2011) überschreiten die “symbolischen Regime von Viktimisierung und Marginalisierung, indem sie strategisch Humor und Ironie, Karneval und Anarchie, Distanzierung und Umkehrung, Maskerade und gegenseitige Mimikry, Täuschungen und Rollenumtausche einsetzen.”¹²

III. *“Ich Chef, du Turnschuh”* (1998) von Hussi Kutlucan gehört zu den frühen Migrationskomödien. Der Film beginnt mit einem Musikstück aus der indischen Bollywood Filmmusik, das einen vollgepackten Bus mit indischen Asylanten begleitet. Ankunft und Abschiebung der Asylanten als wichtige Themen vor dem Hintergrund des deutschen sozialen und politischen Rechtssystems werden in den Vordergrund gerückt.¹³ Auffällig ist hier die Verkleidung eines alten türkischen

¹⁰ In der Literaturszene kämpft die deutsche Literaturkritik auf ähnliche Weise mit ihrem „schlechten Gewissen“ der „Migrantenliteratur“ gegenüber. Siehe Schütte, Uwe: Migrantenliteratur und das schlechte Gewissen der Literaturkritik. Deniz Utlus Roman "Die Ungehaltenen". <http://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/1205807.html> (letzter Zugriff 20.07.14).

¹¹ Göktürk, Deniz. *Strangers in Disguise: Role-play beyond Identity Politics in Anarchic Film Comedy*, New German Critique 92 (2004), S. 102.

¹² Ebd.S.103.

¹³ Hussi Kutlucans Film erinnert [einen] an mehrere Migrationsfilme aus Frankreich. Besonders evoziert er die Angst der Abschiebung in dem Film *“Welcome”* (2009) von Phillippe Lioret, obwohl die Behandlung der Abschiebungsproblematik insgesamt anders wirkt.

Asylanten als Inder. Der Film löste einen ideologischen Schnitt in der Akzentsetzung der bisherigen deutsch-türkischen Filme aus. Es geht nicht mehr um türkische Protagonisten und deren Leidensgeschichten in der Bundesrepublik Deutschland. Ein neuer symbolischer Repräsentationsraum für andere Bürger der globalisierten Welt kommt zum Vorschein. Das sind nun Leute, die eine sonderbare Beweglichkeit darstellen, die früher als traumatisierende Heimatlosigkeit und Entwurzelung lamentiert wurde. Kutlucan übernahm die Hauptrolle eines armenischen Asylbewerbers, namens Dudie, der Gesellschaft bei drei anderen Männern in ähnlicher Situation findet: bei Kofi aus Ghana, Arpad aus Afghanistan und Saddam aus dem Iran. Dudies Schwierigkeiten bei der Wohnungssuche zeigen den alltäglichen Überlebenskampf der Einwanderer in Deutschland. Er plant, eine deutsche Blondine, die er in einer Disko kennengelernt hat, zu heiraten. Sie wird aber von ihrem eifersüchtigen Ehemann ermordet, der auf der Baustelle Dudies Chef ist. Dudie hat inzwischen Freundschaft mit Leo, dem Sohn der ermordeten deutschen Frau, geschlossen. Die beiden stellen ein interessantes Paar dar, indem sie mit einer verrückten Idee bei Frau Dutschke landen und sie mit gefälschten Papieren überreden, sie als Untermieter zu akzeptieren. Der Trick mit den gefälschten Papieren erinnert an die "Einquartierungsszenen" in den Jahren nach dem Fall der Berliner Mauer.¹⁴ Der Film endet mit Dudies Abschiebung und fügt ein außergewöhnliches Element hinzu, wenn das deutsche Kind darauf besteht, zusammen mit seinem Adoptivvater abgeschoben zu werden. Deniz Göktürk findet dies zu recht "besonders ironisch", denn es verhöhnt die "Unterschiede zwischen Selbst und Anderen, Einheimischen und Fremdlingen"¹⁵. Die Schlusszene stellt darüber hinaus zwei andere Konzepte, nämlich Zugehörigkeit und Heimat, auf den Kopf, die bislang die Migrationsprobleme auf einer vorprogrammierten Schiene laufen ließen. Wenn das gebrochene Deutsch der Gastarbeiter ein linguistisches Trennungsmerkmal in den früheren Migrationsfilmen war, fällt in diesem Film

¹⁴ Die Namen der Figuren in diesem Film evozieren bestimmte historische Bezüge und unterstreichen damit den Zugang des Regisseurs. Der Name Dutschke ist eine Huldigung an Rudi Dutschke, den Anführer der '68er Studentenbewegung und dessen Politik. Dudies Taktik, als Hausbesetzer eine Wohnung zu bekommen, hat historische Belege. Es gab einen mit dem Namen Silvio Meier, der von Neonazis ermordet wurde, verbundenen Fall. Auf einem Straßenschild mit seinem Namen steht: „Silvio Meier engagierte sich in der unabhängigen DDR-Friedens-, Umwelt- und Menschenrechtsbewegung und als Hausbesetzer. Am 21. November 1992 wurde er aufgrund seines antifaschistischen Auftretens von jugendlichen Neonazis ermordet.“ (Berliner Zeitung vom 20.11.2012)(<http://www.berliner-zeitung.de/berlin/berlin-friedrichshain-gedenken-an-einen-hausbesetzer,10809148,20919922.html>) letzter Zugriff 21.11.2013.

¹⁵ Ebd. S.118.

auf, dass Leo, der deutsche Junge, absichtlich gebrochenes Deutsch spricht, um seine Beziehung zu Dudie glaubwürdig zu machen.

Das Drehbuch zu "**Kebab Connection**" (2005), ein Film von Anno Saul, wurde von dem 'enfant terrible' des deutsch-türkischen Kinos, Fatih Akin, geschrieben. Es handelt sich um eine Komödie, in der der Plot um das Leben von Ibo, einem türkischen Amateurfilmemacher und seiner deutschen Freundin Titzi handelt. Ibo strebt eine Karriere als "Kung Fu"-Filmemacher an und Titzi möchte an einer Schauspielschule weiterstudieren. Der Film ist eine Kombination aus Slapstick, Übertreibung, Ironie etc., und birgt eine reiche Auswahl an intertextuellen Bezügen aus mehreren internationalen Literatur- und Filmbeispielen.

"**Salami Aleikum**" und "**Soul Kitchen**" hatten ihre Premiere im gleichen Jahr 2009.

Protagonist in "**Salami Aleikum**" ist der junge Perser Mohsen und sein Überlebenskampf gegen Klischees und Kontroversen. Der Filmemacher Ali Samadi Ahadide konstruiert einige globale Klischees bzw. Vorurteile. Mohsen ist ein schmaler und sensibler junger Mann, der die Metzgerei seiner Familie vor der Insolvenz retten will, indem er sich auf billig eingekaufte Schafe aus Polen stützen möchte. Er landet in einem gottverlassenen Dorf in der ehemaligen DDR und verliebt sich in Ana, eine kräftig gebaute Kugelstoßerin. Die Dorfbewohner verwechseln Mohsen mit einem Mitglied einer reichen persischen Textildynastie und hoffen, dass er gekommen sei, um das Dorf aus den wirtschaftlichen Schwierigkeiten herauszuholen. Bemerkenswert wirkt das Komische, das aus der Umkehrung der klischeehaften Darstellungen der einheimischen Dorfbewohner und der Einwanderer entspringt. Besonders die Umkehrung der Profile verleiht der globalisierten Situation mit Bezug auf die wirtschaftliche Lage in und außerhalb Europas eine ironische Färbung. Die körperlichen Auffälligkeiten von Mohsen und Ana stellen die sexuellen Stereotypen auf den Kopf und verstärken die Wirkung des Komischen. Der Film verwendet Motive ähnlich denen aus der „song and dance“-Tradition der indischen Filmindustrie und hofft damit, bei einem potentiell globalen Publikum Anklang zu finden.

Bei "**Soul Kitchen**" handelt es sich um einen weniger anerkannten Film von Fatih Akin. Das ist wahrscheinlich dem Umstand geschuldet, dass der Film, abweichend vom gewöhnlich nuancenreichen, sensiblen Stil des Filmemachers, in einer Akin-fremden Kategorie landete. Adam Bousdukous, ein Akin-Favorit, schrieb den Film zusammen mit Fatih Akin, und baute dabei einige seiner eigenen

Erfahrungen in einer griechischen Taverne ein. Im Zentrum der Filmnarration steht Zinos, der griechisch-deutsche Inhaber eines heruntergekommenen Restaurants namens "Soul Kitchen". Seine deutsche Freundin Nadine ist auf dem Weg nach Shanghai, wo sie als Journalistin Karriere machen will. Zinos' Bruder Ilias ist Glücksspieler und Thomas Neumann, Zinos' Schulfreund, hat den Ehrgeiz, das Restaurant ohne Zinos Kenntnis zu erwerben. Der Film fügt denunziative Spannung hinzu, wenn Neumann dauernd den Bösewicht spielt und sich bei den Gesundheitsbehörden über Zinos beschwert. Der eigentliche „Held“ des Films ist jedoch der exzentrische Koch Shayn¹⁶, der das „barbarische“ Menü von Hamburger und Schnitzel auf das Niveau der "haute cuisine" hebt. Die Geschichte baut viele verschiedene Wendungen ein, um schließlich in ein "Happy End" überzugehen. Am Ende sammelt Zinos von seiner ex-Freundin Nadine genug Geld, kauft das Restaurant zurück, findet wieder eine neue Liebe in der Physiotherapeutin Ana. Ende gut, alles gut!!

"Almanya - Willkommen in Deutschland" ist ein viel diskutierter, sehr erfolgreicher Film, der wegen seiner ausgeglichenen Behandlung der Integrationsthematik fast klassischen Herangehensweise mit einem ironischen, quasi verschleierte Zugang zur Integrationsdebatte und, vor allem, seiner fesselnden Handlungsnarrative besticht. Das Geschwisterpaar Nesrin und Yasemin Samdereli wurde für die Leistung hochgeschätzt, ein kontroverses politisches Thema quasi schmunzelnd bearbeitet zu haben. Ihre attraktiv verpackte Komödie hieß "Integration zum Lachen".¹⁷ Der Film erzählt die Geschichte eines fiktiven 1,000,001. Gastarbeiters, Hüseyin, seine Ankunft in Deutschland, und die darauffolgende Familienzusammenführung, d.h. die Ankunft seiner Frau und seiner Kinder und deren anfänglichen Schwierigkeiten, sich in einem völlig fremden Land zu Recht zu finden. Die Stärke der Handlung liegt in den aufwendig gestalteten Erzählschichten der Familiensaga. Nachdem Hüseyin und seine Frau die deutsche Staatsbürgerschaft angenommen haben und mit der gesamten Familie eine Reise in die Türkei unternehmen, um angeblich das von Hüseyin gekaufte Haus im „Heimatland“ zu besichtigen, endet die Reise auf symbolische Weise, als Hüseyin stirbt. Der Tod des Protagonisten lässt sich auf eine ambivalente Weise mit dem Verwurzelte sein verbinden. Hüseyins Tod

¹⁶ Shayn wird von Birol Ünel, dem Schwarm des deutsch-t, dargestellt.

¹⁷ Zeit Online vom 10.03.2011(<http://www.zeit.de/kultur/film/2011-03/almanya-film>) letzter Zugriff 15.11.2013.

deutet auf einen Schnitt der alten Generation hin, die auf das Sterben im Heimatland viel Wert gelegt hat. Der Film macht aber die neue Mobilität deutlich, welche die Menschen der jungen Generation im wahren Sinne zu Weltbürgern macht. Das Hin-und Zurückschieben der narrativen Ebenen und das Oszillieren zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart gehören auch zu den fein gestalteten narrativen Strategien der Filmemacherinnen.

IV. Alle ausgewählten Filme besprechen die Integrationsfrage ohne sie explizit zu nennen. Der rote Faden, der sie durchzieht, bestätigt jedoch das Ablehnen der Rückkehr zu einem vorprogrammierten Deutschsein als Zeichen der Integration. Das heißt: diese Filme lehnen eine homogene Anpassung im Namen der Integration ab. Die Protagonisten treffen die bewusste Wahl, parallele Lebensmuster bzw. Codes für sich herzustellen, wenn sie in der deutschen Gesellschaft leben. Diese souveräne Entscheidung geht von einem allgemeinen Konsens aus, dass die Codes auf progressiven, demokratischen, frauenfreundlichen und vor allem gesetzlichen und gesellschaftlich akzeptierten Verfahrensmustern bzw. Praktiken beruhen. Es besteht keine Abschiebungsgefahr in diesen Filmen, außer in dem Film *“Ich Chef, du Turnschuh”*. Die Filmfiguren sind unterschiedlicher Nationalitäten – es gibt Türken, Griechen, Afrikaner, Armenier, Perser, Afghanen u.a. Die Auswahl der Länder ist kein Zufall, es sind primär Länder in wirtschaftlich unterprivilegierten Zonen. Deshalb ist es umso wichtiger, dass der Diskurs der Koexistenz der multiethnischen Gesellschaften innerhalb der deutschen bzw. europäischen Gesellschaft gleichzeitig als ein Diskurs der Subalternen verstanden wird. Fatih Akin hatte die Dreharbeiten von *“Soul Kitchen”* bewusst in einen multiethnischen Bezirk Hamburgs gelegt. Er war schon in seinem Debutfilm *“Kurz und Schmerzlos”* (1998) von der Notwendigkeit der symbolischen Darstellung der multiethnischen Gesellschaften überzeugt. Fast alle hier diskutierten Filme bauen selbstkritische Freiräume ein, sei es bei Konflikten wegen einer Generationskluft, geschlechterbasierten Auseinandersetzungen, Individuum gegen Familie, z.B. Konflikte Vater gegen Sohn, oder sogenannte regressive gegenüber sogenannten progressiven Einstellungen zur Sexualität, Hervorhebung der Familie als Kernwert, heterosexuelle Lebenspartner als eine Vorbedingung und Krönung eines glücklichen Familienlebens. Dies sind einige gemeinsame thematische Grundlagen in diesen Filmen.

Es ist gewiss kein Zufall, dass *“Kebab Connection”* und *“Almanya – Willkommen in Deutschland”* die Schwangerschaft einer unverheirateten Frau

als gewichtigen Konflikt für eine türkische Familie thematisieren. In dem Film "**Kebab Connection**" liegt jedoch der Fokus auf dem türkischen Protagonisten Ibo, dem künftigen Vater. In "**Almanya**" geht es um die junge Tochter der türkischen Familie, die von ihrem britischen Freund ein Kind erwartet. Ibos Vater empfindet es als einen Verstoß gegen die Familienehre, dass sein Sohn eine nicht-Muslimin geschwängert hat, und dass seine Enkelkinder „Papi“ zu Ibo sagen werden und nicht „Baba“. Anno Saul ironisiert auf diese Weise die Kleinigkeiten, die man im Namen der „Kultur“ übertrieben romantisiert. Auf der anderen Seite reagiert Hüseyin, der Großvater in "**Almanya**", mit einer Offenheit und Freundlichkeit, obwohl er theoretisch der alten und damit der vermeintlich konservativen Generation angehört. Seine Unzufriedenheit mit der Auswahl des britischen Freundes und mit dem Vorschlag, dass die Enkelin mindestens einen deutschen Freund hätte nehmen sollen, ist ein Kommentar, der die gefühlte Nähe bzw. Ferne zu bestimmten Völkern reflektiert und die Definition des Fremden relativiert. Die Fälle mit gemischten Eltern als Normalität signalisieren, dass die multiethnischen und mehrsprachigen Identitäten nicht nur möglich sind, sondern auch von vielen erwünscht werden. Der kleine Junge Cem in "**Almanya**" verkörpert diese Normalität als ihm seine Tante versichert, dass er gleichzeitig Deutsch und Türkisch sein kann. Die Zeiten des „entweder - oder Dilemmas“ sind vorbei. Der indische Nobelpreisträger Amartya Sen hebt das Konzept der multiplen Identitäten und deren gleichzeitige Existenz hervor.¹⁸ Zafer Senocak bestätigt ähnliche Denkprozesse in seinem Aufsatz "*Deutschsein am Bosphorus. Über die Vieldeutigkeit von Identität*".¹⁹

Ein anderes Merkmal ist die experimentierfreudige, politisch bewusste Herangehensweise der Filmemacher. Sie setzen dabei die politischen Gegner in der „Realpolitik“ so ein, dass eine Art Versöhnung zwischen den Rivalen stattfindet. Da wirkt das filmische Medium wie ein Labor, wo die latent subversiven Kräfte des Komischen auf eine liberal-pazifistische Weise verwendet werden. In "**Kebab Connection**" feiern die Griechen und die Türken das Hochzeitsfest von Ibo und Titzi gemeinsam, um schließlich festzustellen, dass ihre jeweiligen Weinblattgerichte vergleichbar lecker schmecken. Die kulinarischen Räume wirken als ein spezielles Konglomerat, ein unerlässlicher Ernährung(s)raum. Das gilt besonders für die Filme „**Kebab Connection**“ und „**Soul Kitchen**“. Kutlucan spielt den Armenier 'Dudie' mit einer Versöhnungsgeste. Hüseyin hilft einem kurdischen Waisenjungen vor dem

¹⁸ Sen, Amartya. *Violence and Identity. The Illusion of Destiny*. 2006.

¹⁹ Senocak, Zafer. *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*. EditionKörberstiftung, 2011, S. 98 – 109.

Hintergrund der answellenden Konflikte zwischen Türken und Kurden und plädiert im Endeffekt für die ewige und universelle Wahrheit, dass Liebe immer und überall stärker als Hass sei.

Ein weiteres befreiendes Merkmal dieser Filme ist die intertextuelle Anlehnung an die Welt der internationalen Musik, Literatur sowie des globalen Kinos. So führen diese Filme die Zuschauer wahrhaftig in die Arena des transnationalen Kinos. *„Ich Chef, du Turnschuh“* verwendet indische Musik, *„Soul Kitchen“* macht den Einfluss der *“soul music“* sichtbar, *„Kebab Connection“* zeigt seine Inspiration durch internationale Musik, Kung Fu-Filme und ganz besonders durch programmatische Anlehnung an bestimmte Werke Shakespeares.²⁰

Wichtiger noch huldigt der Film von Anno Saul dem ikonischen Filmemacher Sergei Eisenstein, indem er eine Filmsequenz mit einem Kinderwagen auf Treppen einbaut, um die geschulten Zuschauer an die *“Odessa Steps Szene“* aus Eisensteins *„Battleship Potemkin/Panzerkreuzer Potemkin“* (1925) zu erinnern. Der zweite Werbespot von Ibo stellt eine Szene Humphrey Bogarts Film *„Tokyo Joe“* (1949) dar, als einer der drei Kämpfer mit einem blutigen Gesicht und keuchend stottert:

„Alles nur wegen einer verdammten Braut. Ich hoffe, sie war es wert, Joey.“

Und Ibo, in der Rolle des Helden, antwortet stolz:

“Das hoffe ich auch“.

Fatih Akin wird oft mit Martin Scorsese verglichen, einmal wegen seiner dunklen Figuren, und zum anderen dafür, dass jener im deutschen Kino den *“film noir“* erneut eingeführt habe. Es lässt sich gewiss darüber streiten, inwiefern der Vergleich gültig ist. Solche Vergleichsandeutungen, ob zwingend oder beliebig, heben die Tatsache hervor, dass der aktuelle deutsche Film mit Migrationshintergrund weit verbreitete kinematische Affinitäten nachweist, Grenzen überschreitet und seine eigene(n) Identität(en) ausschöpft. Er hat es nicht nötig, die schon existierenden ästhetischen Kinonormen im Namen der Integration in die deutsche *“Mehrheitsgesellschaft“* nachzuahmen.

²⁰ Für eine ausführlichere Analyse des Einsatzes [Gebrauchs] von Shakespeare in *“Kebab Connection“*, siehe Reika Ebert und Ann Beck. *Kebab Connection: Tragic and Comedic Explorations of Contemporary German-Turkish Relations* (periodicals.narr.de/index.php/colloquia_germanica/article/.../1192/1007). Letzter Zugriff 10.11.13).

Literaturverzeichnis

- Bower, Kathrin (2012): *Serdar Somuncu: Reframing Integration through a Transnational Politics of Satire*. The German Quarterly, Spring, S. 193- 213.
- Ebert, Reika und Ann Beck: *Kebab Connection: Tragic and Comedic Explorations of Contemporary German-Turkish Relations* (periodicals.narr.de/index.php/colloquia_germanica/article/.../1192/1007). Letzter Zugriff 10.11.13)
- Göktürk, Deniz (2004): *Strangers in Disguise: Role-play beyond Identity Politics in Anarchic Film Comedy*, New German Critique 92, S. 100-22.
- Gorelik, Lena (2012): „*Sie können aber gut Deutsch!*“ *Warum ich nicht mehr dankbar sein will, dass ich hier leben darf, und Toleranz nicht weiterhilft*. Pantheon.
- Kaminer, Wladimir (2000): *Russendisko*, Goldmann, München.
- Kaminer, Wladimir (2003): *Mein deutsches Dschungelbuch*, Originalausgabe Manhatten Verlag.
- Kaminer, Wladimir (2007): *Ich bin kein Berliner. Ein Reiseführer für faule Touristen*, Goldmann, München.
- Kotthoff, Helga; Jashari, Shpresa; Klingenberg, Darja (2013): *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*, UVK Verlagsgesellschaft Konstanz – München.
- Sarrazin, Thilo (2010): *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, DVA.
- Schütte, Uwe: *Migrantenliteratur und das schlechte Gewissen der Literaturkritik. Über Deniz Utlu Roman "Die Ungehaltenen"*: (<http://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/1205807.html>) letzter Zugriff 20.07.14
- Sen, Amartya (2006): *Violence and Identity. The Illusion of Destiny*.
- Senocak, Zafer (2011): *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*, Edition Körberstiftung.

Filmographie

1. *Ich Chef, du Turnschuh*, Hussi Kutlucan (1998)
2. *Kebab Connection*, Anno Saul (2005)
3. *Salami Aleikum*, Ali Samadi Ahadi (2009)
4. *Soul Kitchen*, Fatih Akin (2009)
5. *Almanya, Willkommen in Deutschland*, Yasemin & Nesrin Samdereli (2011)

Anil Bhatti

Plurikulturalität¹

Mein Ausgangspunkt ist Moritz Csákys Hinweis auf die Pluralität der zentraleuropäischen Region, die in der Polyglossie ihrer Bewohner, der konfessionellen und kulturellen Vielfalt sowie in den unterschiedlichen Verwaltungstraditionen und Rechtssystemen bestand. Dies kann als Merkmal aller plurikulturellen Staaten gelten.² Sprachen, Religionen und Kulturen lassen ein gesellschaftliches Gewebe in plurikulturellen Räumen entstehen, wo u.a. Ähnlichkeiten, Überlappungen und Synkretismen die soziale Praxis prägen. Dies ist ein Gegenmodell zur nationalstaatlichen Ideologie, die im Idealfall eine Konfiguration bevorzugt, wo die Ideologie des Singulars triumphiert: eine Sprache, ein Volk, eine Religion, eine Kultur, ein Geschichtsmythos usw. Der indische Sprachwissenschaftler Debi Prasanna Pattanayak wurde nicht müde wiederholt darauf hinzuweisen, dass die „multilingual pluricultural world“ unter dem „aggressive thrust“ der europäischen nationalstaatlichen Ideologie des Monolingualismus zu leiden hat.³

Ich betrachte plurikulturelle Verhältnisse als historisch entstandene, *selbstverständlich* vorhandene Kommunikationszusammenhänge. Bilder dafür finden wir etwa in der Polyglossie und Polysemie der plurikulturellen Städte. Diese Plurikulturalität ist Teil des historischen Prozesses, der zur allgemeinen gesellschaftlichen Komplexität führt. Komplexe plurikulturelle Gesellschaften

¹ Dieser Text ist eine leicht modifizierte Fassung meines gleichnamigen Beitrags, der zuerst erschienen ist in: Johannes Feichtinger, Heidemarie Uhl (Hg.), Habsburg neu denken. Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte, Wien–Köln–Weimar: Böhlau 2016, 171–180.

² Moritz Csáky, Das Gedächtnis der Städte: Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa, Wien–Köln–Weimar 2010, S. 89–127; Johannes Feichtinger, Kakanische Mischungen. Von der Identitäts- zur Ähnlichkeitswissenschaft, in: Anil Bhatti, Dorothee Kimmich (Hg.), Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma, Konstanz 2015, S. 219–243.

³ Debiprasad Pattanayak, Exploring Multilingual Education, in: Language and Cultural Diversity. The Writings of Debi Prasanna Pattanayak. Volume 1, New Delhi 2014, S. 816–822, hier: S. 816.

stehen stets unter dem Druck der Homogenisierung ihrer Einzelelemente, welche die Heterogenität des Ganzen gefährdet. In der Habsburgermonarchie, im ehemaligen Jugoslawien, im heutigen Indien, in afrikanischen und vielen anderen Ländern kann dies beobachtet werden.

Sollte Europa sich in diesem Sinne in Richtung Plurikulturalität entwickeln, so verfügt es über einen reichen Erfahrungshintergrund der Plurikulturalität und ihrer Chancen. Die plurikulturellen Gesellschaften in Vergangenheit und Gegenwart sind Laboratorien für die neuen Konfigurationen der Diversität. In plurikulturellen Gesellschaften haben wir *relationale* Verhältnisse innerhalb der Diversität, die ein integraler Bestandteil der Kultur ist. Differenz und Diversität müssen sich nicht gegenüber einer höheren kulturellen Instanz (wie etwa einer Leitkultur) legitimieren. Im entgegengesetzten *adversialen* Verständnis von Kultur ist die Differenz ein Problem, das durch klassifikatorische Einordnung und Hierarchisierung gelöst werden soll. Die Optionen sind vielfältig, und sie variieren zwischen der extremen Trennung wie in der Apartheid oder Ghettoisierung auf der einen Seite und der versuchten Assimilation etwa durch religiöse Bekehrung auf der anderen Seite. Häufig gehen diese Alternativen mit einer Differenz einher, die in den Bereich des „Interessanten“, des Exotischen gerückt und dadurch akzeptabel wird.⁴ Im adversialen Verständnis werden Abgrenzungen vorgenommen, kulturelle Monaden werden konstruiert und zivilisatorische Hierarchien behauptet. Im günstigsten Falle kann es zu einer macht- und majoritätsgeschützten protektionistischen Toleranz kommen, die vom ‚Wohlwollen‘ der Majorität abhängig ist. Sonst ist die Marginalisierung oder gar Ausmerzung der Differenz im politischen Prozess, wie wir aus der Geschichte wissen, eher üblich.

Die Betonung der Plurikulturalität bedeutet, dass wir eine prozessuale Erhöhung der planetarischen Komplexität durch fortschreitende Verkettungen, Bewegungen, Migrationen wahrnehmen. Dadurch kommt es auch zu einer allmählichen Verabschiedung des Authentizitätsdiskurses. Verbunden mit der Kritik am Essentialismus führt dies generell dazu, dass die dialogische Hermeneutik von ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘ als dominierende Sichtweise in der Kulturkritik abgelöst wird von nicht-hermeneutischen Wegen im Umgang mit Diversität. Statt abgegrenzter Bereiche, die in dialogische Verhandlung

⁴ Vgl. dazu insbesondere Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie, hg. und mit einem Nachwort versehen von Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main 2001.

miteinander treten, haben wir es mit verschiedenen überlappenden Lebenswelten zu tun. Es entstehen polylogische, multilaterale Kommunikationssphären mit stetig wechselnden ‚fuzzy‘ Trennlinien. Es geht dann nicht mehr so sehr um das Verstehen von Diversität als um die Entwicklung einer Kunst des Umgangs mit ihr.

In plurikulturellen Zusammenhängen neigt man dazu, tendenziell hermeneutisch abstinenter zu bleiben. Wir halten uns an den Grundsatz, dass es wichtiger ist mit einander auszukommen als einander zu verstehen. Insofern sind plurikulturelle Gesellschaften tendenziell, nicht-hermeneutische ‚Gesellschaften, die den größten Wert auf die Aufrechterhaltung einer synkretistischen Lebenspraxis legen, die ihre Grundlage in überlappende Ähnlichkeiten findet.

Diese Perspektive hängt auch mit einer bestimmten Haltung zusammen, die nicht von der Suche nach ‚Wurzeln‘ der Kulturen ausgeht, sondern Kulturen als mehrschichtige ‚Palimpseste‘ betrachtet, die sich prozessual stets neu konfigurieren, ohne die Gleichzeitigkeit ihrer Komponenten zu verleugnen. Verschiedene Geschichtsschichten sind somit in komplexen Kulturen gleichzeitig vorhanden und sie sind auch temporal gleichberechtigt. Das Bild des Palimpsests wendet sich gegen die fundamentalistische Richtung, dass es nur *eine* authentische, reine, genuine Kultur in einem mehrsprachigen, plurikulturellen Land gebe. Alles andere sei additiv, zusätzlich hinzugekommen. Der/die Zugereiste, der/die Fremde, der/die Migrant/in stört in dieser Auffassung, weil sie/er nicht zur reinen authentischen *Urkultur* gehört bzw. gehören kann. Wenn man vom Gedanken der Authentizität ausgeht, müsste man konsequenterweise sagen, dass die einzige ‚eigentliche‘ authentische Kultur ein leeres Blatt wäre, denn alles, was man darauf schreiben würde, wäre unrein; nur das leere Blatt kann wirklich rein sein.

Der Dichter Rabindranath Tagore hat dafür ein glückliches Bild geprägt:

„I would rather insist on the inexhaustible variety of the human race, which does not grow straight up, like a palmyra tree, on a single stem, but like a banyan tree spreads itself in ever-new trunks and branches.“⁵

⁵ Rabindranath Tagore, *The Message of the Forest*, in: *The English Writings of Rabindranath Tagore*. Volume 3, ed. Sisir Kumar Das, New Delhi 1996, S. 385–400, hier S. 399, und vgl. Anil Bhatti, *Heterogeneities and Homogeneities. On Similarities and Diversities*, in: Johannes

Im Jahr 1918 geschrieben, ist dieses Bild ein Pendant zu dem heute in der Kulturtheorie bekannten Bild des Rhizoms von Deleuze und Guattari. Bei rhizomatischen Strukturen kommt es nicht auf eine authentizitätspeilende, wurzelorientierte Richtung ins Vertikale an, sondern auf das Beziehungsgeflecht insgesamt. Das Bild des Rhizomatischen, Palimpsestartigen dient als eine Umschreibung der Grundcharakteristik aller territorialen Formationen, die von Diversität gekennzeichnet sind, sei es als Sprachenvielfalt, sei es als religiöse oder kulturelle Vielfalt.

Es gibt dafür wiederum ein anderes Bild, dass bei Ludwig Wittgenstein zu finden ist. Wir können, schreibt er, einen Begriff von Etwas ausdehnen

„wie wir beim Spinnen eines Fadens Faser an Faser drehen. Und die Stärke des Fadens liegt nicht darin, daß irgendeine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, daß viele Fasern einander übergreifen. Wenn aber Einer sagen wollte: ‚Also ist allen diesen Gebilden etwas gemeinsam, – nämlich die Disjunktion aller dieser Gemeinsamkeiten‘ – so würde ich antworten: hier spielst du nur mit einem Wort. Ebenso könnte man sagen: es läuft ein Etwas durch den ganzen Faden, – nämlich das lückenlose Übergreifen dieser Fasern.“⁶

In diesem Übergreifen kann das, was wir Vielfalt nennen, erfasst werden. Plurikulturelle, mehrsprachige, heterogene Gesellschaften wären in dem Sinne komplizierte Netze von Ähnlichkeiten, die ineinander übergreifen und sich kreuzen. Metaphorisch gesprochen, lässt sich das Multikulturelle als *Mosaik* von nebeneinander eingebetteten Steinen begreifen im Gegensatz zu einem plurikulturellen *Gewebe*. James Joyce hat es mit Bezug auf Irland bezeichnet als:

„a vast fabric, in which the most diverse elements are mingled. [...] In such a fabric, it is useless to look for a thread that may have remained pure and virgin without having undergone the influence of a neighbouring thread.“⁷

Feichtinger, Gary B. Cohen (eds.), *Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience*, Oxford–New York 2014, S. 17–46, hier S. 38.

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (Original 1953), in: Ders., *Werkausgabe*. Band 1, Frankfurt am Main 1984 (stw 501), S. 225–618, hier § 67.

⁷ James Joyce, *Ireland. Island of Saints and Sages* (Original 1907), in: Ders., *The Critical Writings of James Joyce*, ed. by Ellsworth Mason and Richard Ellmann, New York 1972, S. 165–166; vgl.

Das wäre die Perspektive, auf deren Grundlage man eventuell den fundamentalistischen Richtungen, die diese Vielfalt zerstören wollen, ja gerne *tabula rasa* machen und das Singuläre, Lineare gewaltsam durchsetzen wollen, etwas Anderes gegenüberstellt, wodurch die Vielfalt als kultureller Gewinn, als Mehrwert begriffen werden kann.

Vielsprachigkeit ist ein integraler Teil plurikultureller Gesellschaften. Für den Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall (1774–1856) sollte der gute Europäer, der gute Österreicher, mindestens fünfsprachig sein. Solche Gedanken wurden in der nationalstaatlichen Entwicklung marginalisiert. Die nationalstaatlich geprägte Forschung ging in diesem Bereich später von der impliziten und expliziten Position der Monoglossie und der Vorherrschaft einer Leitkultur aus. Die Norm sei eben die homogene, einsprachige, monoreligiöse Kultur. Alles andere sei eine Abweichung. Somit wurde der Mythos von Babel zum Basistext der dominanten europäischen Sprachideologie.⁸ Der angeblich paradiesische Urzustand der Monoglossie bestimmte fortan die europäische kulturelle Imagination als Idealzustand. Die Entstehung der Sprachenvielfalt wird demnach als Katastrophe dargestellt. Genau das ist vielen indischen Denkern unverständlich. Der indische Schriftsteller und Kritiker K. Satchidanandan schreibt:

„For the people of India, the existence of many languages was but an extension of nature’s diversity and they easily moved from one language to another when they moved from place to place or received people from another place. [...] Multilingual self-fashioning may be said to have been fundamental to South Asia’s cultural ecology.“⁹

Gelungene plurikulturelle, mehrsprachige Konstellationen zielen nicht auf Sprachperfektion, sondern auf hinreichende Kommunikation ab. Nichts ist der

John McCourt, *The Years of Bloom. James Joyce in Trieste 1904–1920*, Dublin 2001.

⁸ Vgl. Jürgen Trabant, *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*, München 2003, S. 21.

⁹ K. Satchidanandan, *Living with many Tongues*, in: *Frontline*, 13.6.2014 http://www.frontline.in/columns/K_Satchidanandan/living-with-many-tongues/article6048917.ece, Zugriff: 15.8.2015. Vgl. auch Sheldon Pollocks Bemerkung: „Diversity was not a sign of divine wrath, nor was multilinguality a crime that demanded punishment“, in: Ders., *The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture and Power in premodern India*, Berkeley 2006, S. 477.

Mehrsprachigkeit abträglicher als der Purismus und der Perfektionismus. Vereinfachende behavioristische Modelle von code switching, können die mehrsprachige Disposition kaum erfassen. Deshalb spricht man eher von „flottieren“ (Csáky) oder, schweben‘ bzw. , gleiten‘ zwischen Sprachen, um die Fluidität in dem mehrsprachigen Zusammenhang zu betonen. *Schwebende Leichtigkeit* wäre im Anschluss an Csáky auch eine Metapher für Situationen der mehrsprachigen Kompetenz. Es geht darum das Fluide in der Mehrsprachigkeit zu betonen, um die ‚Verhärtung‘ durch die Monosemie zu vermeiden.

Plurikulturalität basiert auf der Ähnlichkeitslogik, auf Überlappungen, Polyglossie und Synkretismus, und das steht jenseits der Eigen-Fremd-Logiken von Assimilation oder Authentizität. In plurikulturellen Gesellschaften werden die bisher bevorzugten Präferenzen für die Polarität zwischen Identität und Differenz kritisch betrachtet und Kategorien wie Eindeutigkeit, Authentizität und Purismus in Frage gestellt. Dagegen werden im Ähnlichkeitsdenken die Vorläufigkeit, das Transitorische, die Unschärfe, fließende Grenzen, Nuancen, minimale Abweichungen, Fuzzyness und Vagheit aufgewertet und begrifflich mit einer flexiblen polyvalenten Sprache erfasst. Statt des harten Prinzips vom ‚Entweder-oder‘ wird das fluide Prinzip vom ‚Sowohl-als-auch‘ bevorzugt. Der Widerspruch stimuliert statt abzuschrecken. Und dies können wir ganz im ironischen Sinne von Musils Kakanien sehen, das auch ein Land des ‚Sowohl als auch u(nd) des Weder noch‘ ist und gerade deswegen so eminent vergleichbar mit dem vom Kolonialismus befreiten Indien.¹⁰

In offenen *plurikulturellen* Welten ergibt sich im Gegensatz zu der geschlossenen, als Parallelgesellschaft funktionierenden *multikulturellen* Welt zunehmend so etwas wie ein Habitus der Gleichgültigkeit gegenüber der postulierten Gültigkeit des sichtbaren Unterschieds. Eine ‚Indifferenz gegenüber Differenz‘ also. Denn der offensichtliche, sichtbare Unterschied wird in seiner gesellschaftlichen Relevanz abgemildert und in Richtung überlappender Ähnlichkeiten aufgehoben. Man ist zwar nicht ganz gleich, aber auch nicht ganz anders. Sicher ist vieles in unserer Lebenswelt anders, aber beim näheren Sehen ist es vielleicht doch nicht ganz fremd. Damit tritt eine andere Form der Gesellschaftsfähigkeit, der Soziabilität ein. Und zu dieser Soziabilität gehört ein Habitus, der auch die kulturelle Übersetzungsfähigkeit fördert. Dies steht im

¹⁰ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman. Band 2. Aus dem Nachlaß, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 441.

Gegensatz zu Fundamentalismen. Der Fundamentalismus transformiert Unterscheidungsmerkmale in Trennungsmerkmale. Die plurikulturelle Lebensform wäre dann gekennzeichnet durch die Betonung der *Ähnlichkeit* in der Diversität und nicht durch die Einheit in der Diversität.

Es ist wichtig zu betonen, dass solche mehrsprachigen und plurikulturellen Räume *nicht unbedingt befriedete* Utopien waren. Aber sie waren Gegenmöglichkeiten zu unseren heutigen Modellen von Parallelgesellschaften oder Schmelztiegeln. Das ungesteuerte, sich selbst organisierende Ziel einer plurikulturellen Gesellschaft wäre ein Prozess der durchgehenden Interaktion, welche zu immer neueren Varianten von Mischkulturen führt, in denen wir zu mehrsprachigen Bewohnern von polyglotten Metropolen in plurikulturellen Staaten werden. Hugo von Hofmannsthal hat einen schönen Ausdruck für die österreichische Umgangssprache in Wien gefunden: „Es war sicherlich unter allen deutschen Sprachen die *gemengteste*; denn es war die Sprache der kulturell reichsten und vermischtesten aller Welten.“¹¹ Solche Welten gab es auch in anderen Teilen der Welt, und sie entstehen jetzt erneut in Europa.

Der Ähnlichkeits- oder Überlappungsgedanke in komplexen Situationen ist keine Theorie, die von oben an die Praxis angelegt wird, sondern entsteht durch die tägliche Praxis des Miteinander-Auskommens und wird dabei immer wieder neu analysiert und neugestaltet, wobei es aufgrund dieser Neugestaltung wiederum zu neuen Situationen und neuen möglichen Lösung kommt. Man geht also nicht von der Theorie aus, sondern von einer an der Lebenspraxis orientierten Situation. Die Anderen, mit denen wir in dieser Überlappungssituation umgehen und auskommen, können Migranten/Migrantinnen, Menschen mit anderer Religion, anderer Hautfarbe sein. Diese Anderen werden durch diese Logik der gelungenen komplexen Gesellschaft nicht primär erst einmal verstanden oder lokalisiert, sondern es wird erst einmal ausprobiert, wie wir mit einander umgehen und zurechtkommen können. In Gesellschaften, die sich im Transformationsprozess befinden – und das sind nun alle Migrationsgesellschaften – wirkt der Ähnlichkeits- und Überlappungsgedanke gegen die Entwicklung von Parallelgesellschaften.¹²

¹¹ Hugo von Hofmannsthal, Unsere Fremdwörter, in: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II. 1914–1924, hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1979, S. 360–366, hier S. 363 (Hervorhebung von A.B.).

¹² Vgl. Anil Bhatti, Dorothee Kimmich (Hg.), Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. Konstanz 2015. Anil Bhatti, Ähnlichkeit, in: Özkan Ezli, Gisela Staupe (Hg.), Das neue

Die kulturtheoretischen Grundlagen für Parallelgesellschaften hat Johann Gottfried Herder gelegt. In seinen Humanitätsbriefen lesen wir:

*“Die Verschiedenheit der Sprachen, Sitten, Neigungen und Lebensweisen sollte ein Riegel gegen die anmaßende Verkettung der Völker, ein Damm gegen fremde Ueberschwemmungen werden; denn dem Haushalter der Welt war daran gelegen, daß, zur Sicherheit des Ganzen, jedes Volk und Geschlecht sein Gepräge, seinen Charakter erhielt. Völker sollten neben einander, nicht durch und über einander drückend wohnen.“*¹³

Wenn man also von Parallelgesellschaften redet, dann ist das natürlich eine Form des Euphemismus eines sehr alten Gedankens wonach man getrennte Wege zu gehen hat. Im günstigsten Fall können all diese Wege unmittelbar zu Gott stehen. Aber, streng getrennt.

Im Gegensatz dazu zielt die plurikulturelle Gesellschaft darauf, die Trennung der Gesellschaft in autonome Logiken, die jeweils unmittelbar zu Gott stehen können und ihr eigenes Recht haben, zu überwinden und eine durchmischte, überlappende auf Ähnlichkeitsdenken ruhende Gesellschaft zu etablieren, die sich dann durch die Praxis zu immer neuen offenen Kommunikationsformen entwickelt.

Deutschland. Von Migration und Vielfalt, Konstanz 2014, S. 161–163. Moritz Csáky, Migration-Kultur. Urbane Milieus in der Moderne, in: Gertraud Marinelli-König, Alexander Preisinger (Hg.), Zwischenräume der Migration. Über die Entgrenzung von Kulturen und Identitäten. Bielefeld 2011. S. 115-140. Ernst Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie, Frankfurt am Main 1970 (Gesamtausgabe der Werke, Ernst Bloch 13). Gabriel Tarde. Die Gesetze der Nachahmung, Frankfurt am Main 2009 (Original 1890), S. 79. Dorothee Kimmich, Ins Ungefähre: Ähnlichkeit und Moderne. Konstanz 2017.

¹³ Johann Gottfried Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität: Kapitel 12., Zehnte Sammlung (1797): Humanitätsbriefe, in: Projekt Gutenberg.de <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-zu-beforderung-der-humanitat-6443/12>, Zugriff: 15.8.2015 (Hervorhebung von A.B.).

Literaturverzeichnis

- Bhatti, Anil (2014): *Heterogeneities and Homogeneities. On Similarities and Diversities*, in: Johannes Feichtinger, Gary B. Cohen (eds.), *Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience*, Oxford–New York, S.17–46.
- Bhatti, Anil (2014): *Ähnlichkeit*, in: Özkan Ezli, Gisela Staube (Hg.), *Das neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt*, Konstanz, S. 161–163.
- Bhatti, Anil / Dorothee Kimmich (Hg.) (2015): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz.
- Bloch, Ernst (1970): *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Frankfurt am Main, (Gesamtausgabe der Werke, Ernst Bloch 13).
- Csáky, Moritz (2010): *Das Gedächtnis der Städte: Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien–Köln–Weimar, S. 89–127.
- Csáky, Moritz (2011): *Migration-Kultur. Urbane Milieus in der Moderne*, in: Gertraud Marinelli-König, Alexander Preisinger (Hg.), *Zwischenräume der Migration. Über die Entgrenzung von Kulturen und Identitäten*. Bielefeld, S. 115-140.
- Feichtinger, Johannes (2015): *Kakanische Mischungen. Von der Identitäts- zur Ähnlichkeitswissenschaft*, in: Anil Bhatti, Dorothee Kimmich (Hg.), *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz, S. 219-243.
- Feichtinger, Johannes/ Heidemarie Uhl (Hg.) (2016): *Habsburg neu denken. Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte*, Wien–Köln–Weimar: Böhlau, S.171–180.
- Herder, Johann Gottfried: *Briefe zur Beförderung der Humanität*: Kapitel 12., Zehnte Sammlung (1797): Humanitätsbriefe, in: Projekt Gutenberg.de <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-zu-beforderung-der-humanitat-6443/12>, Zugriff: 15.8.2015 (Hervorhebung von A.B.).
- Hofmannsthal, Hugo von (1979): *Unsere Fremdwörter*, in: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II. 1914–1924, hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, S. 360–366.
- Joyce, James (1972): *Ireland. Island of Saints and Sages* (Original 1907), in: Ders., *The Critical Writings of James Joyce*, ed. by Ellsworth Mason and Richard Ellmann, New York, S. 165–166.
- Kimmich, Dorothee (2017): *Ins Ungefähre: Ähnlichkeit und Moderne*. Konstanz.
- Lützel, Paul Michael (Hg.) (2001): *Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, Frankfurt am Main.
- McCourt, John (2001): *The Years of Bloom. James Joyce in Trieste. 1904–1920*, Dublin.

- Musil, Robert (2002): *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman. Band 2. Aus dem Nachlaß, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg.
- Pattanayak, Debiprasad (2014): *Exploring Multilingual Education*, in: *Language and Cultural Diversity. The Writings of Debi Prasanna Pattanayak*. Volume 1, New Delhi, S. 816–822.
- Satchidanandan, K.: Living with many Tongues, in: Frontline, 13.6.2014 http://www.frontline.in/columns/K_Satchidanandan/living-with-many-tongues/article6048917.ece, Zugriff: 15.8.2015.
- Sheldon, Pollock (2006): *The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture and Power in premodern India*, Berkeley.
- Tagore, Rabindranath(1996): *The Message of the Forest*, in: *The English Writings of Rabindranath Tagore*. Volume 3, ed. Sisir Kumar Das, New Delhi, S. 385–400.
- Tarde, Gabriel (2009): *Die Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt am Main (Original 1890).
- Trabant, Jürgen (2003): *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*, München.
- Wittgenstein, Ludwig (1984): *Philosophische Untersuchungen* (Original 1953), in: Ders., Werkausgabe. Band 1, Frankfurt am Main (stw 501), S. 225–618.

Gisela Ecker

Geschichten von Küchen

Im Rahmen des gesteigerten Interesses am Raum in gesellschaftlichen Zusammenhängen und in den Künsten, das sich in den letzten beiden Jahrzehnten entwickelt hat, hat man sich neben Makro- auch Mikroräumen zugewandt und sich mit Fragen des Wohnens und den Räumen des Privaten beschäftigt. Die Küche hat dabei in der Forschung vergleichsweise weniger Beachtung gefunden. Einer der Gründe dafür liegt sicher in der geschlechtsspezifischen Zuordnung dieses Raums, der ganz anders als die umkämpften öffentlichen Räume als ein den Frauen zugewiesener und zugeschriebener gilt und zudem aufs Engste mit Bildern des Weiblichen angefüllt ist. Im Feld der Weiblichkeitsvorstellungen seit Ende des 19. Jahrhunderts nimmt die Küche als prototypischer Ort der Hausfrau einen höchst ambivalenten Platz ein, und zwar insbesondere in denjenigen Gesellschaften, in denen Emanzipationsbewegungen die Frauen aus ihren sogenannten angestammten Plätzen befreit haben. Blickt man auf die Literaturen in ‚westlichen‘ Kulturkreisen, so fällt allerdings auf, dass – trotz oder gerade wegen dieser Ambivalenzen – in den europäischen und USamerikanischen Literaturen in den vergangenen Jahrzehnten speziell aus der Feder von Autorinnen eine Fülle von Geschichten von Küchen entstanden ist.¹ Dieser Entwicklung ist jedoch die deutschsprachige Literatur kaum gefolgt; die Küche als Raum wurde nur selten fiktional ausgestaltet und hat auch keine subversiven Phantasien angeregt, obwohl die Literatur gerade Ausbruchsversuchen² und alternativen Sinngebungen Raum geben würde. So unterscheidet Sue Olsen im Überblick über anglo-amerikanische *kitchen stories* zwischen zwei Funktionen, die solche

¹ Hier nur einige Namen aus der anglo-amerikanischen Literatur: Leonora Carrington, Alice B. Toklas und Gertrude Stein, Anne Sexton, Silvia Plath, Tanja Blixen, Elizabeth Troop, Grace Paley, Ntozage Shange, Tillie Olsen, Jhumpa Lahiri, Rosellen Brown, Yoshimoto Banana, Michelle Roberts, Monica Ali und viele mehr.

² Satirisch-bissige Abrechnungen finden sich zum Beispiel in den Romanen der österreichischen Schriftstellerin Margit Schreiner.

Küchenräume erfüllen, sie seien nicht nur Zwangsjacke, sondern ließen sich auch als individuell bedeutungsvoller potenzieller Eigenraum einsetzen, der für Außenstehende nur schwer decodierbar ist. Dieses Potenzial wurde, meiner Kenntnis nach, in der deutschsprachigen Literatur kaum genutzt. Erst im 21. Jahrhundert wurden neue Umgangsweisen mit der Küche als zugeschriebenen Raum entwickelt, und zwar von Autorinnen, die nach Deutschland eingewandert sind und in ihren Fiktionen über andere kulturelle Muster den engen Raum der Küche öffnen.

Dass es für die beschriebene Zurückhaltung nicht eine einzige plausible Erklärung gibt, versteht sich von selbst, doch lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die Hartnäckigkeit und Langlebigkeit griffiger, das Denken kurzschließender Formeln zu schauen, die, wenn auch weniger explizit ausgesprochen, immer noch Gültigkeit beanspruchen. So wird die Begriffstriade „Kinder, Küche, Kirche“ immer noch eingesetzt, um weibliche Zuständigkeiten zu umreißen. „Wer sich nicht wehrt, endet am Herd“ war ein Slogan der Frauenbewegung in den späten siebziger Jahren, und er findet sich wieder in der bis 2015 erbittert geführten politischen Debatte um das sogenannte Erziehungsgeld, das Familien zur Kompensation bekommen sollten, wenn sie beschlossen, ihre Kinder nicht in die Kita zu schicken, sondern bis zum dritten Lebensjahr zuhause zu lassen.³ „Herdprämie“ ist der Begriff, der von den Gegnern und Gegnerinnen mit beträchtlicher Polemik eingesetzt und sogar zum Unwort des Jahres 2007 gekürt wurde. Diejenigen, die von „Herdprämie“ sprachen, erkannten Parallelen zu dem 1933 eingeführten sogenannten „Ehestandsdarlehen“ der Nationalsozialisten über bis zu 1000 Reichsmark, das Frauen verpflichten sollte, sich nach der Heirat nur noch um die Familie zu kümmern, sich fortzupflanzen und den Beruf aufzugeben. Ich habe hier nicht vor, einen historischen Überblick zu bieten, das überlasse ich den Sozialhistorikern; es geht mir nur darum, eine eigenartig hartnäckige und als historisches Erbe in der gegenwärtigen deutschen Kultur immer noch zwanghaft aufscheinende Verknüpfung von Weiblichkeit und Küche aufzuzeigen, mit dem Hausfrauendasein als Schreckgespenst, eine Situation, die

³ Vgl. sehr viel ausführlicher Elias Flügge: *Zimmer, Raum, Räumungen. Zur Positionierung weiblicher Figuren im ‚Privatraum‘ bei Autorinnen des 20. Und 21. Jahrhunderts.* Berlin 2016. Im Jahr 2015 wurde das Gesetz als Bundesgesetz aufgelöst und die Entscheidung den Ländern überlassen. In Bayern gibt es seither weiterhin ein Erziehungsgeld, das 22 Monate lang ausbezahlt werden kann.

sich mehr implizit als explizit äußert, im Abseits der emanzipatorischen Diskurse und quasi im Schatten inzwischen veränderter Lebensmodelle verläuft.

Die soziale Situation der Hausfrau, das sei einleitend noch vorangestellt, ist gründlich erforscht; in einer großen Fülle sozialhistorischer Studien wird den „immer neuen Bedeutungsaufloadungen der Hausfrauenrolle“⁴ nachgegangen. Kulturhistorische Überblicksdarstellungen, sprechen von einer „ambivalenten Entwicklung“⁵, denn einerseits stellt Privatheit einen im 20. Jahrhundert immer wichtigeren Wert dar, so dass zunehmend auf Diensthilfen verzichtet wird, andererseits werden deren Arbeiten den Hausfrauen aufgebürdet. Diese wiederum gewinnen durch die zunehmend arbeitsökonomisch ausgestatteten Küchen; in der Frankfurter Küche von Schütte-Lihotzky, die ab 1930 in ganz Europa als Modell übernommen wird, ist dies extrem zugespitzt zum Programm gemacht.⁶ Gleichzeitig aber wird die geleistete Arbeit immer unsichtbarer und immer weniger geschätzt. Die Küche als Raum im bürgerlichen Haushalt (wie er sich nach Abzug des Hauspersonals im Lauf des späten 19. Jh.s entwickelt hat), genauso wie im Arbeiterhaushalt, ist nicht nur ein geschlechtsspezifisch zugeschriebener Handlungsraum, sondern, wie immer wieder herausgestellt wird, auch „Produktionsort einer jeweils spezifischen Form von Weiblichkeit“⁷.

Wenn nun im Folgenden zwei sehr unterschiedliche literarische Küchenräume und die in diesen handelnden weiblichen Figuren vorgestellt werden, sollen insbesondere die eingesetzten ästhetischen Verfahren im Zentrum stehen, mit denen Bezugsformen zwischen handelndem Subjekt und häuslichem Raum erzeugt werden. Die Erzählungen stammen von Brigitte Kronauer und Emine Sevgi Özdamar, zwei sehr erfolgreichen Autorinnen, die mit zahlreichen Preisen bedacht worden sind.

⁴ Astrid Ackermann: Vom kochenden Hausmütterchen zur Single-Küche? In: *Haus und Hof. Geschlechterdiskurse im „Reich der Frau“*. Themenheft *Ariadne*, Nr. 63, 2013, S. 6-13. Hier S. 9.

⁵ Antoine Prost; Gérard Vincent (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens. Bd.5 Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*. Frankfurt 1993. S. 536.

⁶ Vgl. Krausse, Joachim: Die Frankfurter Küche. In: Michael Andritzky (Hg.): *Oikos. Von der Feuerstelle zur Mikrowelle. Haushalt und Wohnen im Wandel*. Gießen 1992. S. 96-113.

⁷ Elfie Miklautz, Herbert Lachmayer, Richard Eisendle: Einleitung. Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums. In: Dies. (Hg.): *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Wien, Köln, Weimar 1999, S. 9-16. Hier S. 12.

1. Brigitte Kronauer: *Frau Mühlenbeck im Gehäus*⁸

In Brigitte Kronauers Roman aus dem Jahr 1980 gibt es achtzehn Szenen, in denen die titelgebende Protagonistin Frau Mühlenbeck in Aktion vorgeführt wird; die meisten davon spielen in der Küche. Die Szenen sind in ein komplexes und streng durchkalkuliertes Erzählprogramm eingebunden, das es kurz zu skizzieren gilt: Sechs umfassende Kapitel, jeweils noch einmal in drei Unterkapitel eingeteilt, enthalten je vier Abschnitte, die erzähltechnisch immer gleich strukturiert sind: als erstes erzählt Frau Mühlenbeck in aneinander gereihten Passagen direkter Rede, chronologisch aufgebaut, ihr Leben in entscheidenden Stationen, danach wird sie von außen beobachtet gezeigt, wie sie in ihrer Küche agiert; in einem dritten Schritt berichtet Frau Mühlenbeck von ihrem jeweiligen aktuellen Alltag, wieder in direkter Rede, und in einem vierten Abschnitt denkt eine namenlose Ich-Erzählerin über ihr eigenes Leben nach, das sich in einer Krise befindet. Dieser Vierschritt wiederholt sich achtzehn Mal. Die Beobachterin und Ich-Erzählerin – sie ist Lehrerin – ist inhaltlich als passive Gegenfigur zur aktiven Frau Mühlenbeck konzipiert, erzähltechnisch fungiert sie als beobachtende, als visuell und akustisch wahrnehmende Instanz, die selbst in den Frau Mühlenbeck gewidmeten Abschnitten weder in Erscheinung tritt noch wertet. Nur wenige deiktische Wendungen und unbeantwortet bleibende Anreden von Seiten Frau Mühlenbecks verraten ihre Anwesenheit im selben Raum, also meist in der Küche, in der Frau Mühlenbeck agiert. Die Reflexionen der Ich-Erzählerin unterscheiden sich deutlich und kategorial von den in Zitatform aneinander gereihten episodischen Lebensberichten und den Erzählungen der Erlebnisse des Tages von Frau Mühlenbeck. Das Beschreiben wird strikt vom Erzählen getrennt.

Wir haben es also mit einem höchst artifiziell arrangierten Roman zu tun, in dem, wie ein Kritiker bemerkt, „eine mathematische Präzision [...] Regie führt“⁹ und ein striktes schematisches Vorgehen ausgeführt wird, was typisch für die Autorin ist. Deren Schreibweise sei, so ein anderer Kritiker, „Edelprosa“, von der eine Art „chromblitzender Kälte“¹⁰ ausstrahle. Spezifisch ist in unserem Fall, dass der

⁸ Kronauer, Brigitte: „Literatur und Staubmäntel“. In: *Literatur und schöns Blümelein*. Graz, Wien 1993. S. 13-18. Im Folgenden mit der Sigle K zitiert.

⁹ Werner Jung: Alltag – die Kulisse für das ordentliche Voranleben. In: *Text und Kritik*. Heft 112, *Brigitte Kronauer*. Oktober 1991. S. 42-53. Hier S. 48.

¹⁰ Hannes Krauss: Die Sinnlichkeit der Röntgenbilder. Mutmaßungen über Brigitte Kronauers Literaturbegriff. In: *Text und Kritik*. Heft 112, *Brigitte Kronauer*. Oktober 1991. S. 80-82. Hier S. 80.

Gegenstand des Romans ganz im Alltäglichen verbleibt; Kronauer gilt als „Klassikerin der ‚Neuen Nebensächlichkeit‘“¹¹.

Frau Mühlenbeck wird beobachtet, wie sie Kartoffeln schält, spült, die Küche putzt, bügelt, die Schubladen aufräumt, Kaffee kocht, eine Pizza zubereitet, näht. Beschrieben werden ihre Bewegungen im Raum, ihre Gesten, die Mimik und die Geräusche, die sie mit ihrem Agieren produziert. Ein Beispiel:

Ganz plötzlich, aus heiterem Himmel, am Nachmittag, als sie sich eine Tasse Kaffee und zwei Seiten Kriminalroman gönnt, am Küchentisch, mit überschlagenen Beinen, zwei Seiten, die erste und die letzte unmittelbar hintereinander, springt sie auf, kippt den Kaffeerest in den Ausguß, klappt Buch und Brille zu, schon sind beide verschwunden, blindlings in die Schublade reingesteckt, schon ist der Tisch frei, ein Perlonkittel angezogen, während sie sich zu hohen und tiefen Schranktüren streckt und bückt, knallend hin- und hergeht, die kurzen Strecken in der Küche. Im Nu hat sie den Tisch unter klappernden und knallenden Bewegungen vollgepackt mit Gefäßen, Tüten, alles aber um die große Schüssel in der Mitte angeordnet. Sie mißt Mehl ab und kippt den Inhalt in das Sieb, das in der Schüssel hängt. Danach füllt sie den Becher nochmal bis zur Hälfte, sachte mit lockerem Klopfen die Tüte auf die Kante des Trichters stoßend, und fügt es der ersten Abmessung mit kräftigem Schwung bei. Sie macht ein zufriedenes Gesicht, ein konzentriertes Gesicht, sie zieht den Mund etwas breit, es ist ein interessiertes, aufmerksames Lächeln, ja, sie lächelt, aber sie ist zu aufmerksam, um wirklich stark oder strahlend zu lächeln. Als sie das Mehl mit festen Hieben gegen den Siebrand in den Topf schüttet, streckt sie die Zungenspitze vor, sie beißt von oben und unten mit den Zähnen darauf. Von einem Würfel Hefe bricht sie mehr als die Hälfte ab, steckt sich die abstürzenden Brösel in den Mund, wirft das Stück in eine Tasse Wasser, dessen Temperatur sie aber vorher mit dem Finger prüft, und löst die Hefe durch Drücken und Rühren rasch auf. Als sie aber den Tasseninhalt zum Mehl kippt, sieht sie selbst, daß sie zu flott und wild war. Das Wasser ist zwar trübe geworden, aber die Hefe sitzt schleimig auf dem Grund, und nun muß sie mit dem Zeigefinger mühsam das matschige Zeug aus dem Gefäß lösen. Dann reicht es ihr wohl, obschon die Tasse noch nicht leer ist, wird sie zum Abwasch gepackt und der Finger mit rausgereckter Zunge abgeleckt. (K78-79)

¹¹ Julia Bertschik: Propheten des Alltags – Poetiken einer ‚Neuen Nebensächlichkeit‘ in der Gegenwartsliteratur, besonders bei Brigitte Kronauer. In: Heinz-Peter Preußner, Anthonya Visser: *Alltag als Genre*. Heidelberg 2009. S. 192-206. Hier S. 192.

Dies ist ein Drittel der wie mit einer Videokamera aufgezeichneten Szene, ein „abgelichteter Alltag“¹², die damit endet, dass das Blech mit dem belegten Pizzateig in den Herd geschoben wird.

Wird mit der Pizza noch ein vorzeigbares Produkt hergestellt, so verbleiben die meisten übrigen vorgeführten Tätigkeiten Frau Mühlenbecks gänzlich im Reproduktiven; es wird repariert, gereinigt, ein- und umgeräumt, und es sind gerade die ständig wiederkehrenden, banalen und nebensächlichen Tätigkeiten, die uns zur Betrachtung angeboten werden.

Indem allerdings das, was Frau Mühlenbeck sagt, im künstlerischen Akt getrennt wird von der Wiedergabe der Handlungen, werden solche ganz profane, alltägliche hausfrauliche Tätigkeiten nicht nur entnaturalisiert, sondern sie gewinnen jene Sichtbarkeit, die im feministischen Diskurs immer wieder eingefordert wird. Die Küche, die nicht beschrieben wird, sondern als Handlungsraum die Aktionen eingrenzt und dirigiert, wird als Schauplatz ernst genommen,¹³ und auch wenn Kronauer eine explizite feministische Programmatik fern liegt, bietet sich eine Lesart des Romans an, die nach zugewiesenen Erscheinungsformen von Weiblichkeit fragt.

*

Mehr als in der Literatur haben deutsche Künstlerinnen daran gearbeitet, als weiblich zugeschriebene Tätigkeiten und Sphären offensiv in die Kunst einzubringen, die sich implizit gerade durch den Ausschluss von solchen Sujets und Techniken verstanden hat. Dies zeigt sich zum Beispiel in Hannah Höchs Intervention in den zeitgenössischen Meisterdiskurs, wenn sie in ihrer Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser* von 1919, wie Kathrin Hoffmann-Curtius darlegt, „den Pinsel zum Messer umgeformt“¹⁴ hat und mit diesem „analog zur Küchenarbeit die Druckerzeugnisse unterschiedlichster Herkunft zerkleinert und

¹² Jung: *Alltag – die Kulisse für das ordentliche Voranleben*. S. 46.

¹³ Vgl. dazu Irene Nierhaus: *ARCH 6. Raum, Geschlecht, Architektur*. Wien 1999. S. 107, die konstatiert, dass die Küche genauso wie die in ihr geleistete Arbeit seit dem 19. Jahrhundert in den Hintergrund verbannt wurde. Dies kann von der heutigen Designerküche als Teil der Wohnung nicht mehr gesagt werden, jedoch wird in der Werbung suggeriert, das Arbeiten sei mit dieser Küche so einfach geworden, dass es diese Bezeichnung nicht mehr verdiene.

¹⁴ Kathrin Hoffmann-Curtius: *Michelangelo beim Abwasch – Hannah Höchs Zeitschnitte der Avantgarde*. In: Daniela Hammer-Tugendhat, Doris Noell-Rumpeltes, Alexandra Pätzold (Hg.): *Die Verhältnisse der Geschlechter zum Tanzen bringen*. Marburg: Jonas Verlag 1991, S. 59-80. Hier S. 66.

zu etwas Neuem verarbeitet.“¹⁵ Rosemarie Trockel hat neben ihren Strickobjekten ab 1990 eine umfangreiche, mit den unterschiedlichsten Techniken realisierte Werkgruppe von Herdplatten¹⁶ geschaffen, in der vermeintlich Nebensächliches aus dem weiblichen Handlungsbereich auf- und umgewertet, konstruktivistisch verfremdet, und ironisch präsentiert wird, ohne dass die dabei entstehende Ambivalenz aufzulösen ist. Auffällig ist, dass sich die Herdplatten jeglichem Einsatz verweigern, denn sie haben weder Anschlüsse noch Schalter. Ähnlich vieldeutig bleiben die Spiele mit Küchengeräten in Anna und Bernhard Blumes experimenteller Fotoserie „Küchenkoller“ aus dem Jahr 1985.¹⁷

*

Kronauers Frau Mühlenbeck pflegt ein Selbstbild als energische, entscheidungsfreudige und couragiert zupackende Persönlichkeit; das ergibt sich aus verstreuten Bemerkungen ihrer stückweise erzählten Lebensgeschichte. Sie ist über 60, hat einige Jahre in verschiedenen Büros mit Erfolg und Spaß gearbeitet, die Arbeit aber dann aufgegeben, nachdem ihr Ehemann als Spätheimkehrer aus dem Krieg zurück gekommen war und sie mehr verdient hat als er, was er nicht ertragen habe (vgl. K 149). Seither ist sie in „selbst auferlegte[r] Verbannung“, wie sie es nennt, (K 149) auf ihr „Gehäus“ zurückgeworfen. Dessen „Intimität des Privatraumes“ soll, mit Irene Nierhaus gesprochen, auf bekannte Weise „eine klare soziale Funktion als Gegenort zur Gesellschaft ‚draußen‘“ erfüllen. „Dieses Wohnen wird über die Frau realisiert, und zwar durch die Modellierung und Ideologisierung der Frau als bürgerlicher Hausfrau.“¹⁸ Entschlossen, sich in diese Situation zu fügen, wirkt Frau Mühlenbeck in ihrer Küche.

Eines haben ihre Handlungen in der Küche allerdings durchgehend gemeinsam: sie zeichnen sich durch eine extreme Heftigkeit aus. Frau Mühlenbeck verbrennt sich die Finger am Kartoffeltopf (vgl. K 32), stolpert über das Staubsaugerkabel (vgl. K 43), verliert die Geduld beim Ordnen einer Küchenschublade, wirft am Ende unbesehen ein verknäueltes Bündel in den Abfall, „faßt die Schublade mit

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Gerhard Theewen (Hrsg.): *Rosemarie Trockel HERDE*. Köln 1997.

¹⁷ In der Fotoserie der beiden Künstler ist die Küche ein Ort chaotischer und surrealer Aktionen.

¹⁸ Nierhaus: *Raum, Geschlecht, Architektur*, S. 94.

angewinkelten Armen, hängt sie ein, es klappt erst beim dritten Anlauf, und haut sie mit einem Knall zu.“ (K 65). Den Pizzateig reißt sie in Fetzen von den Fingern, sie reibt den Käse „über eine Metallreibe, die sie schräg auf einen Teller stemmt, atemlos, ohne aufzusehen schabt sie ihn zu Flocken [...]. Ihre Finger geraten in Gefahr, abzurutschen und von der Reibe aufgerissen zu werden. Sie scheut den möglichen Schmerz aber nicht, auch als das Stück sehr klein geworden ist, fährt sie mit unverminderter Heftigkeit über die Vorsprünge.“ (K 80). Beim Bügeln holt sie ein „Bündel Wäsche [...], schmeißt es auf die Decke“ bügelt mit übermäßiger Kraftaufwendung, verbrennt sich. (K 101-103). In der Szene des Kaffeekochens macht sie aus Ungeduld zu große Löcher in die Dose mit Kondensmilch, dass sie dann das Milchkännchen überschwappen lassen (K 137). Beim Spülen wirkt sie auf die Beobachterin wie „von einem Automatismus ergriffen, daß alle wichtigen Gesten widerspruchslos ablaufen“, und dennoch verliert sie mit der Zeit die Geduld: „Das Klappern und Kreischen der aufeinanderprallenden Teller verstärkt sich, sie bewegt das Porzellan so heftig in der Schüssel, daß Wasser überschwappt auf ihren Kittel und den Boden. Sie zerrt so wütend unter dem sauberen Geschirr das halb zugedeckte, schmutzige hervor, daß es einen lärmenden Zusammensturz gibt, und nun, mit heiserer Stimme, ruft sie: ‚Ha, verdammt noch mal!‘ und hält ein am Stiel abgebrochenes Glas in der Hand.“ (K 151) Dazwischen zeigt sie triumphale Gesten, wenn etwas gelungen ist.

Genau das, was der Hausfrau sonst noch obliegt, von Nierhaus „*sekundäre Hausarbeit*“ genannt, die Erhöhung als „psychisch-schöne Tätigkeit [...] als andauernde Veräußerung von Innerlichkeit, d.h. mit Liebe kochen und mit Gefühl den Tisch decken“¹⁹, lässt sich, wie wir aus diesen wenigen Textstellen sehen können, bei Frau Mühlenbeck nicht entdecken, denn sie fuhrwerkt im „Gehäus“ herum, übt mehr Kraft aus als es die Tätigkeiten eigentlich verlangen würden. Zwei intertextuelle Spuren zur Formulierung des Romantitels sind aufschlussreich. Eine Spur führt zu Walter Benjamins Reflexionen über das Wohnen im *Passagenwerk*: „Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus, sondern im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners. Wohnung wird im extremsten Falle zum Gehäuse. Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des

¹⁹ Nierhaus: *Raum, Geschlecht, Architektur*. S. 97.

Menschen [...].²⁰ Durch ihre Rückkehr ins Haus wird Frau Mühlenbeck auf dieses Erbe des 19. Jahrhunderts zurückgeworfen und versucht nun couragiert, sich in das Futteral einzufügen. Sie sagt: „Ohne zu zögern würde ich, wenn man mich mitten in der Nacht weckte und nach der Zeit fragte, in der ich mich am lebendigsten gefühlt habe, antworten: In der Zeit meiner ersten Berufstätigkeit!“ (K 217). Dass sie nach ihrer gewaltsamen Rückführung ständig gegen unsichtbare Grenzen anrennt, offenbart sich auch in einer Reihe von Szenen, in denen sie sich erst durch Öffnen der Küchentüre nach außen Erleichterung schaffen kann.

Die zweite intertextuelle Spur führt zu Albrecht Dürers Kupferstich *Hieronymus im Gehäus* von 1514, die sich umso deutlicher anbietet als Kronauer genau denjenigen spätmittelalterlichen Sammelbegriff von Haus und Behausung einsetzt, den wir im Titel des Kupferstichs finden. Hieronymus, der frühchristliche Heilige und Kirchenvater, sitzt an einem Schreibpult in einem symbolisch reich bestückten Interieur; zu seinen Füßen liegen schlafend der Hund und der Löwe (den er der Legende nach gezähmt hat), alles zusammen ein Ausdruck von Kontemplation und Ruhe, wie uns auch die kunsthistorischen Kommentare regelmäßig nahelegen. Das Bild von Frau Mühlenbeck in der Küche, das die Beobachterin uns präsentiert, ist weitest entfernt von der kontemplativen Haltung des Heiligen in seinem „Gehäus“. Mit dem Vergleich und der ironischen Differenz wird ein deutlicher Akzent für die Rezeption gesetzt, ein Akzent auf die Heftigkeit und Unruhe der Frau Mühlenbeck. Diese, so einmal in den Worten der Beobachterin, sei ein „Gegner jedes Versinkens in einer ausschweifenden Meditation.“ (K 208). Dadurch, dass die Rezipienten in den Küchenszenen ein optisches Spektakel mit akustischer Begleitung mimetisch vorgeführt bekommen, bleibt die Bewertung offen. Frau Mühlenbeck stößt zwar wiederholt gegen die engen Grenzen ihres Gehäuses, doch sie erscheint nicht als Opfer eines widrigen Einzelschicksals, denn aus den Selbstäußerungen geht hervor, dass sie ihre Rolle aktiv und resolut ausfüllt und zu ihr steht. Die Lehrerin betrachtet sie sogar als „Heldin einer Lebensgeschichte“ (K 220), was in den Rezensionen recht unkritisch regelmäßig wiederholt wird. Dennoch vermittelt Frau Mühlenbecks heftiges Agieren den Eindruck, als müsse sie sich fortlaufend,

²⁰ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk. Bd.1.* Frankfurt/Main 1983. S. 291f. Vgl auch Nierhaus: *Raum, Geschlecht, Architektur.* S. 100.

gemäß einer generalisierbaren Bestimmung, selbst in die Pflicht nehmen, sich an ihre Pflichten erinnern und ihre Entscheidung, sich mit der Rolle im Haus zufrieden zu geben, immer wieder erneuern.

2. Emine Sevgi Özdamar: „Der Hof im Spiegel“²¹

Die Küche ist zentraler Raum in Özdamars Erzählung aus dem Jahr 2001. Eine namenlose Ich-Erzählerin, Schauspielerin, Migrantin aus der Türkei, hält sich in ihrer Wohnung vorwiegend in der Küche auf. Über dem Küchentisch ist ein großer Spiegel angebracht, in dem sich die Fenster des zentralen Hofes abbilden, auf den die umrahmenden Häuser führen. Assiiert wird die Leistung des Spiegels durch zwei weitere:

In der Küche ein Spiegel, von der Küche aus konnte man links und rechts in zwei Zimmer gehen. Im Zimmer rechts stand ein großer Spiegel in der Ecke, und im linken Zimmer hing über einem Malerschrank ebenso ein sehr großer Spiegel, der an der hohen Decke aufgehängt war. Die drei Spiegel sammelten alle Fenster und Etagen und den Garten des Nonnenhauses aus drei verschiedenen Perspektiven. Wir lebten alle in drei Spiegeln Nase an Nase zusammen. (Ö 26)

Räumliche Differenzen, Nähe und Ferne erscheinen perspektivisch gebrochen, getrennt Existierendes wird zusammengeführt. Indem die Ich-Erzählerin am Küchentisch mit ihrer Mutter telefoniert, sich dabei selbst im Spiegel telefonieren sieht, nun ebenfalls das gerahmte Bild mit seinem distanzierenden Effekt betritt und ihre Telefonpartner gleich mit hinein platziert, wird dieses Prinzip der Herstellung von Kopräsenz weiter ausgebaut:

Ich telefonierte vor dem Spiegel immer im Stehen. Der Spiegel zeigte mir, ob ich den Menschen liebte oder nicht, mit dem ich gerade sprach. Wenn ich jemanden nicht liebte, fing ich an, im Spiegel den Staub auf den Küchenregalen zu sehen. [...] Im Spiegel sah ich mich noch einmal, hörte meine Stimme, sah die Küche, und die Küche verlängerte sich bis zum Nonnenhaus im Hof. (Ö 25)

Ich war glücklich im Spiegel, weil ich so an mehreren Orten zur gleichen Zeit war. Meine Mutter und sechs Nonnen und ein Pfarrer, alle wohnten wir zusammen. (Ö 31)

²¹ Emine Sevgi Özdamar: *Der Hof im Spiegel*. In: Dies.: *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln 2001, S. 11-46. Im folgen mit der Sigle Ö zitiert.

Das im Spiegel erzeugte Bild wird von ihr weiter bearbeitet, indem sie sich in die beobachteten Szenen hineinsetzt, zum Beispiel ein Glas Wein auf dem Tisch der Nonnen für sich dazustellen, dem Pfarrer eine Zigarette in den Mund steckt (vgl. Ö 31) oder die Nonne am Rücken kitzelt. Zusammengeführt werden die Nonnen, der Pfarrer, eine afrikanische Familie, ein Druckereibetrieb, der Baudelaire zitierende alte Mann Helmut, Herr Kürten und sein Handwerker Willy und ein der Beobachterin wie ein Scherenschnitt vorkommender Fotograf. Alle werden noch einmal sprachlich gespiegelt, indem die Frau in der Küche ihrer Mutter in Istanbul erzählt, was sich in den Spiegeln ereignet.²²

Die solchermaßen vollzogene Öffnung der Küche wird von der Erzählerin kulturvergleichend kommentiert: „Der Urbanist in Paris hatte einmal über die Wohnästhetik des Orients geschrieben. Die Menschen dort verlängerten ihre Häuser bis zu den Gassen. Plötzlich befand sich so ein Fenster vor dem Fenster der Nachbarn. Die Häuser mischten sich ineinander, und so entstanden fast Labyrinth. Die Nachbarn wachten Nase an Nase auf.“ (Ö 26) Von der Küche führt bei Özdamar der Weg zum Hof und von dort, indem erinnernd Geschichten freigesetzt werden, in das vertraute Viertel mit seinem Metzgerladen, der Bäckerei, dem jüdischen Rahmenmacher, dem Schuster und dem Drucker, dann wiederum weiter hinaus in die unschwer als Düsseldorf identifizierbare Stadt. Die Praktiken des Umgangs mit dem Raum werden dabei, wie wir gesehen haben, aus dem kulturellen Kontext gewonnen, den die Migrantin einbringt.

Die Küche ist bei Özdamar kein einengendes Futteral, sondern ein mit Erinnerungen angefüllter Ort, der sich von innen und nach außen öffnet: „meine Mutter aus Istanbul am Telefon, die Espressomaschine kochte, rauchte, in dem beleuchteten Ofen briet das Hähnchen.“²³ Die Motten flogen aus der Reis- oder Weizengrütze, wenn ich den Küchenschrank aufmachte.“ (Ö 27-28). Und sie ist

²² Zu den Spiegeln und anderen Techniken der Öffnung des Raums vgl. Kapitel 5 in Monika Shafi: *Housebound*.

²³ Im Gegensatz zur Wärme, die in einer Szene wie dieser vorherrscht, arbeitet die Autorin auch mit Bildern extremer Kälte, die mit dem Küchenraum aufgerufen werden, wie zum Beispiel in ihrem Roman *Seltsame Sterne*. Vgl. ausführlich dazu Breger: Angebissene Bockwurst. Über die ausgesprochen ergiebigen Motivkomplexe Küche – Herd – Wärme kann in diesem Kontext nicht weiter ausgeholt werden. Ein Beispiel sei dennoch angeführt: In Friederike Mayröckers großem Trauertext *Requiem für Ernst Jandl* geht es um ein Gedicht des Autors, der um seine Mutter trauert und das dann, im kurz vor Jandls Tod neu formuliert wird. Hier beide Texte: „in der küche ist es kalt/ ist jetzt strenger winter halt/ mütterchen steht nicht am herd/ und mich fröstelt wie ein pferd“ EJ (Ernst Jandl) und danach: „in der küche stehn wir beide/ rühren in dem leeren Topf/ schauen aus dem fenster beide/ haben 1 Gedicht im Kopf“. Friederike Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt am Main 2001. S. 7.

ein Umschlagplatz für Geschichten, die verarbeitet und transformiert werden, wie es normalerweise beim Kochen mit Lebensmitteln geschieht. Eine phantastische Dimension tritt hinzu, denn das in der Küche befindliche Ich sammelt im Spiegel auch die Toten. Zeit- und Realitätsebenen werden synchronisiert, wenn sich im Spiegel die Toten und Lebenden versammeln.

Während der Raum Frau Mühlenbecks ein mit Dingen angefüllter Raum ist, füllt sich der Wahrnehmungsraum der Protagonistin Özdamars mit Personen und Erinnerungen. Auch wenn die topographischen Relationen in Özdamars Erzählung differenziert beschrieben werden, stehen die im Spiegel hergestellten Beziehungen zu den dort Versammelten im Zentrum der Aufmerksamkeit, und Telefon und Spiegel werden zu diesem Zweck als Medien eingesetzt und durch Imaginationen ergänzt. In ihrem Essay „Literatur und Staubmäntel“ schreibt Kronauer über ihr poetologisches Interesse, es ziele auf „das nullpunktartige, unschuldig Beiläufige [...], um Literatur und Kartoffelschälmesser, Bleistiftanspitzer, Impfnarbe.“²⁴ Die Zuwendung der Literatur zu den Dingen erzeuge durch eine „unvoreingenommene ‚musternde‘ Aufmerksamkeit eine Atmosphäre des Nicht-Zufälligen“, und es geschehe „eine Wertschätzung der Einzeldinge, des Konkreten, der Details. Wertsteigerung der Wirklichkeit.“²⁵ Gerade dieses kann als Schritt hin zu einer Entautomatisierung vorhandener Denkverknüpfungen verstanden werden. Einen ganz anderen Weg beschreitet Özdamar. In ihren Spiegeln wird zwar ebenfalls Alltägliches registriert, jedoch sind es weniger die Dinge und Routinen, sondern Partikel des alltäglichen Lebens von Nachbarn, die keineswegs eine homogene Gruppe bilden. Es wird eine soziale Konfiguration umrissen und bebildet, die Leslie Adelson, einen Begriff von Appadurai aufgreifend, treffend als „courtyard ethnoscape“ bezeichnet.²⁶ Dass dieser in der Küche der Protagonistin zusammengeführt wird, verleiht diesem Raum eine ganz neue Bedeutung in der deutschsprachigen Literatur.²⁷

²⁴ Brigitte Kronauer: *Frau Mühlenbeck im Gehäus*. München 1984. S.14.

²⁵ Ebd. S.18.

²⁶ Leslie Adelson: *The turish turn in contemporary german literature. Toward a new critical grammar of migration*. New York 2005. S. 58

²⁷ Im Gegensatz zu Özdamars transkulturellen Sichtweisen wenden sich die Autorinnen der von Karin Yeşilada als „Chic-Lit alla turca“ bezeichneten neuen Gruppe von Autorinnen wieder konventionell imaginierten Küchen zu, in denen die Protagonistinnen sich beherzt-listig den Fallstricken normativer kultureller Regeln von beiden Seiten stellen. Siehe Yeşilada: *Mittendrin und unterwegs*.

3. Raumkonzepte

Zwei sehr unterschiedliche Küchenräume werden also in den beiden experimentell vorgehenden Erzählungen präsentiert. Frau Mühlenbeck ist in ihrer Küche traditionellen Modellen folgend abgeschottet, sie versucht, diesen Raum, mit großer Entschlossenheit zu bewohnen und den mit ihm verbundenen Pflichten nachzukommen, wogegen das Ich in Özdamars Geschichte bestrebt ist, die Welt in ihre Küche hereinzuholen und mit ihr zu kommunizieren. An dem einen Ort vollzieht sich die im bürgerlichen Haushalt seit dem 19. Jahrhundert erfolgte „Gegenplazierung zum Außenleben“²⁸, der andere führt kulturell abweichende, für die deutsche Literatur innovative Praktiken der expandierenden Raumerfahrung ein und entwickelt sie imaginativ weiter. Für die eine wird der konkrete, physisch-performativ aktualisierte Raum über die Laufwege konstituiert, die ständig an ihre Grenzen stoßen, für die andere gestaltet sich der Raum über die die Küche transzendierenden Blickachsen, und in beiden Fällen geht es, wenn man nach symbolischen Gehalten sucht, auch um innere Räume und innere Grenzziehungen bzw. –Erweiterungen.²⁹ Beide Erzählungen beziehen – wenn man sie entsprechend liest – grundsätzlich Stellung zu Fragen des Raums; das erlauben bereits die Raumbegriffe im Titel – bewusst gesetzt durch „Gehäus“ bei Kronauer und das Innen und Außen thematisierend bei Özdamar. Während mit „Gehäus“ ironisch distanzierend Position zur Auffassung des Raums als **Containerraum** bezogen wird, erscheint bei Özdamar eine Variante des Raumkonzepts des **relationalen Raums** umgesetzt, wie sie zum Beispiel in Martina Löws *Raumsoziologie* entwickelt wird. Ganz grundsätzlich versteht Löw räumliche Strukturen 1. als „Variante gesellschaftlicher Strukturen“, 2. als prozesshaft und 3. im Alltag „vielfach in Routinen“ hergestellt.³⁰ „Über die repetitiven Handlungen werden räumliche Strukturen rekursiv reproduziert.“³¹ Diese drei Aspekte sind bei beiden Autorinnen auf jeweils ästhetisch überzeugende und inhaltlich konträre Weise umgesetzt. Wenn darüber hinaus Raum nach diesem Verständnis „nicht nur als (An)Ordnung der Dinge, sondern auch 4. als Konfiguration von Menschen“³² gefasst wird, sehen wir ersteres dominant bei Kronauer thematisiert und zweiteres bei Özdamar. Geschlecht spielt

²⁸ Nierhaus: *Raum, Geschlecht, Architektur*, S. 99.

²⁹ Zu Fragen des Raums bei Özdamar vgl. Silke Schade: *Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Emine Sevgi Özdamar*. In: *Space, Place, and Mobility in German Literature and Visual Culture*. S. 308-330.

³⁰ Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001. S. 263.

³¹ Ebd. S.263.

³² Ebd. S. 253.

in Kronauers *kitchen stories* eine fundamentale Rolle, in Özdamars erweitertem Küchenraum tritt diese Differenzierung eher zurück, auch wenn es eine weibliche Figur ist, die ihre spezifische „Konfiguration von Menschen“ zusammenstellt. Özdamars Küche mit Hof lässt die oben zitierten dichotomen Optionen zwischen „Zwangsjacke und Tarnmantel“, die Olsson vorschlägt weit hinter sich.

4. Neue Entwicklungen: Öffnungen des Küchenraums

Kronauers Küchenszenen bieten – ohne auf eine explizite Botschaft zu zielen, das erscheint mir wichtig – eine Lesart an, nach der man der Autorin eine präzise Analyse eben jener anfangs genannten Verstrickungen von weiblicher Normbiografie und zugewiesenen Handlungsräumen in der deutschen Kultur unterstellen kann. Wenige Autorinnen haben dies in solcher Klarheit vermocht. Eine Öffnung des Küchenraums wie bei Özdamar wird in vergleichbaren Texten allerdings nicht versucht; hier könnte man zum Beispiel den 2010 erschienenen Roman *Kürzere Tage* von Katharina Hahn³³ anführen, die zwei Küchenräume, eine hochtechnisierte Designerküche und eine vermeintlich gemütliche mit Ökologischen und anthroposophischen Ideen aufgeladene Wohnküche, gegeneinander stellt, um am Ende eine Absage an beide Modelle zu machen, ohne Alternativen zu imaginieren.

In der ganz aktuellen Literatur allerdings tun sich neue Entwicklungen auf und zwar über Texte, die von nach Deutschland eingewanderten Autorinnen in deutscher Sprache verfasst sind. Einige Beispiele seien angeführt: Die aus Aserbaidshan eingewanderte Autorin Olga Grjasnowa präsentiert in ihrem 2012 erschienenen Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt*³⁴ unordentliche Küchen, die den Zustand der Bewohner spiegeln, deren Ausstattung „Stück für Stück [...] eingewandert“³⁵ ist und jedes Stück für sich eine eigene Geschichte hat. „Überall lagen aufgerissene Verpackungen, Zeitungen, benutzte Tassen und Schalen, der Müll quoll über, und natürlich trennte ich ihn nicht nach Papier, Glas, Kunststoffen, organischen Abfällen, Metallen, Elektrogeräten und Sperrmüll“³⁶, ein nicht zu übersehener kritischer Kommentar.

Das Potenzial, das der ambivalente Raum der Küche anbieten könnte, wird unter anderem dafür genutzt, dass die Küche auch als Schreibort eingesetzt wird, von

³³ Katharina Hahn: *Kürzere Tage*. Frankfurt am Main 2009.

³⁴ Olga Grjasnowa: *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. München 2012.

³⁵ Ebd. S.146.

³⁶ Ebd. S.29.

weiblichen Figuren, die sich als „a scribbler of the stolen interval“ verstehen (den Ausdruck habe ich von Siri Hustvedt³⁷), so die Protagonistin in *Kirschholz und alte Gefühle* der aus Kroatien eingewanderten Autorin Maria Bodrozić, mit dem ererbten Tisch als Zentrum aller Aktionen, des Schreibens wie des Kochens: „Meine Küche, in der der Tisch steht, zeigt Richtung Osten. Der Tisch ist hier von Anfang an meine kleine Sonnenstation gewesen.“³⁸ Schon in dem 1995 erschienenen autobiographisch-essayistischen Text *Überbleibsel* von Jeannette Lander³⁹ wird ständig vom Schreiben zum Kochen gewechselt, in stetig sich erweiternden Versuchen, die Praktiken der Südstaaten – Lander war von Atlanta nach Berlin gezogen – und des jüdischen Erbes mit den deutschen Lebensformen und Einstellungen zusammenzuführen. Topographisch besonders detailliert und als zentraler Ort des Romans markiert ist die Küche von Evi, derjenigen Protagonistin von Zsusa Bánks Roman *Die hellen Tage* aus dem Jahr 2011, ein Ort, der für alle Figuren eine magische Anziehungskraft ausstrahlt. Alle Möbel sind schief und zusammengezimmert, die Fenster und Türen stehen offen für die Fluktuation von Kindern, Familien und durchreisenden Menschen. In Melinda Nadji Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* – die Autorin hat 2010 den deutschen Buchpreis dafür bekommen – ist die Schweizer Restaurantküche der Ort der Gerüche und fremdenfeindlichen Attacken. Schließlich sei noch auf den ironisch-subversiven Umgang mit Küchen in denjenigen Texten verwiesen, in denen die Migrantin im Erzählplot als Putzfrau in deutschen Küchen wirkt.⁴⁰ Die zugewiesene Rolle für diejenigen, denen nach der Einwanderung fast zwangsläufig die Aufgabe des „doing the dirty work“ zukommt, wie Bridget Anderson⁴¹ in ihrem Buch darlegt, diese Rolle wird in solchen Texten in eigenmächtige Aktionen umgesetzt, wie zum Beispiel in Alina Bronskis Roman *Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche* von 2010, der 2011 auf der Longlist des Deutschen Buchpreises stand. Um ihrer Familie zu helfen, verdingt sich die tatarische Großmutter in einem deutschen Haushalt als Putzfrau, tritt dort in einem gänzlich unpassenden Glamour-Outfit auf und bringt alle Ordnungen, insbesondere diejenigen der Küche, durcheinander: „Ich hatte das Gefühl, diese

³⁷ Siri Hustvedt: *The Summer Without Men*. New York 2011. S. 6.

³⁸ Marica Bodrožić: *Kirschholz und alte Gefühle*. München 2012. S. 164.

³⁹ Jeannette Lander: *Überbleibsel. Eine kleine Erotik der Küche*. Berlin: Aufbau Verlag 1995.

⁴⁰ Vgl. Gisela Ecker: Schaltstellen des Kategorienwechsels: Putzfrauen in Literatur und Film. In: *Zeitschrift für Germanistik* XXII (1/2012), S. 101-114.

⁴¹ Bridget Anderson: *Doing the Dirty Work? Migrantinnen in der bezahlten Hausarbeit in Europa*. Berlin 2006.

ganzen Wohnungen und Häuser gehörten mir. Sie warteten darauf, dass ich endlich kam und sie sauber machte. [...] Ich putzte nämlich nicht nur brillant, sondern auch sehr schnell. Dann hatte ich Zeit für ein paar Extras.“⁴² In der Zeit der Extras allerdings prägt sie der Küche ihre eigene Ordnung auf, räumt um, wirft weg, füllt für sich ab und spielt die Herrscherin über das ‚fremde‘ Reich der Dinge.

Bei einer bloßen Auflistung dieser Texte kann es natürlich nicht bleiben: als erstes gilt es, diese umstandslos in die *mainstream* Literatur zu integrieren, was innerhalb der deutschen Literaturgeschichtsschreibung nur allzu zögerlich funktioniert (nur wegen meiner spezifischen Argumentation in diesem Text habe ich hier die Migrationswege hervorgehoben). Zu formulieren ist aus meiner Sicht als Projekt, dass die dort präsentierten Küchenräume auf ihre ästhetisch vermittelten Praktiken, Routinen, Dingensembles und Raumkonzeptionen hin untersucht werden. Material hierfür gibt es genügend.

⁴² Alina Bronski; *Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche*. Köln 2010. S.221.

Zitierte Texte:

- Abonji, Melinda Nadji (2010): *Tauben fliegen auf*. Salzburg: Jung und Jung.
- Anderson, Bridget (2006): *Doing the Dirty Work? Migrantinnen in der bezahlten Hausarbeit in Europa*. Berlin.
- Ackermann, Astrid (2013): Vom kochenden Hausmütterchen zur Single-Küche? In: *Haus und Hof. Geschlechterdiskurse im „Reich der Frau“*. Themenheft *Ariadne*, Nr. 63, S. 6-13.
- Adelson, Leslie (2005): *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Towards a New Grammar of Migration*. Palgrave Macmillan.
- Bánk, Zsusa (2012): *Die hellen Tage*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Benjamin, Walter (1983): *Das Passagen-Werk. Bd. I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bertschik, Julia (2009): Propheten des Alltags – Poetiken einer ‚Neuen Nebensächlichkeit‘ in der Gegenwartsliteratur, besonders bei Brigitte Kronauer. In: Heinz-Peter Preußner, Anthonya Visser: *Alltag als Genre*. Heidelberg: Winter, S. 192-206.
- Bodrožić, Marica (2012): *Kirschholz und alte Gefühle*. München: Luchterhand.
- Bronski, Alina (2010): *Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Breger, Claudia (2008): „Angebissene Bockwurst mit gefrorenem Ketchup“. Zur Poetik der Essensreste in Emine Sevgi Özdamars *Seltsame Sterne starren zur Erde*. In: Claudia Lillge, Anne-Rose Meyer (Hg.): *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*. Bielefeld: transcript, S. 125-139.
- Ecker, Gisela (2012): Schaltstellen des Kategorienwechsels: Putzfrauen in Literatur und Film. In: *Zeitschrift für Germanistik XXII* (1/2012), S. 101-114.
- Flügge, Elias (2016): *Zimmer, Raum, Räumungen. Zur Positionierung weiblicher Figuren im ‚Privatraum‘ bei Autorinnen des 20. Und 21. Jahrhunderts*. Berlin: Weidler.
- Grjasnowa, Olga (2012): *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. München: Hanser.
- Hahn, Katharina (2009) : *Kürzere Tage*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1991): Michelangelo beim Abwasch – Hannah Höchs Zeitschnitte der Avantgarde. In: Daniela Hammer-Tugendhat, Doris Noell-Rumpeltes, Alexandra Pätzold (Hg.): *Die Verhältnisse der Geschlechter zum Tanzen bringen*. Marburg: Jonas Verlag, S. 59-80.
- Hustvedt, Siri (2011): *The Summer Without Men*. New York: Picador.
- Jung, Werner (1991): Alltag – die Kulisse für das ordentliche Voranleben. In: *Text und Kritik*. Heft 112, *Brigitte Kronauer*. Oktober. S. 42-53.
- Krauss, Hannes (1991): Die Sinnlichkeit der Röntgenbilder. Mutmaßungen über Brigitte Kronauers Literaturbegriff. In: *Text und Kritik*. Heft 112, *Brigitte Kronauer*. Oktober. S. 80-82.

- Krause, Joachim (1992): Die Frankfurter Küche. In: Michael Andritzky (Hg.): *Oikos. Von der Feuerstelle zur Mikrowelle. Haushalt und Wohnen im Wandel*. Gießen: Kämpf, S. 96-113.
- Kronauer, Brigitte (1980): *Frau Mühlenbeck im Gehäus*. München: dtv 1984.
- Kronauer, Brigitte (1993): „Literatur und Staubmäntel“. In: *Literatur und schöns Blümelein*. Graz, Wien: Droschl, S. 13-18.
- Lander, Jeannette (1995): *Überbleibsel. Eine kleine Erotik der Küche*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mayröcker, Friederike (2001): *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Miklantz, Elfie, Herbert Lachmayer, Richard Eisendle (1999): Einleitung. Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums. In: Dies. (Hg.): *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 9-16.
- Nierhaus, Irene (1999): *ARCH 6. Raum, Geschlecht, Architektur*. Wien: Sonderzahl.
- Özdamar, Emine Sevgi (1999): Der Hof im Spiegel. In: Dies.: *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001, S. 11-46.
- Özdamar, Emine Sevgi (2003): *Seltsame Sterne starren zur Erde*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Olsson, Barbara (2001): *What's cooking? Zum Schauplatz Küche in der angloamerikanischen Gegenwartsprosa*. In: Hubrath, Margarete (Hg.): *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von „gender“ in Geschichte, Literatur und Alltag*. Köln u.a.: Böhlau, S. 133-144.
- Schade, Silke (2010): Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Emine Sevgi Özdamar. In: *Space, Place, and Mobility in German Literature and Visual Culture*. S. 308-330.
- Schreiner, Margit (2001): *Haus, Frauen, Sex*. Frankfurt am Main: Schöffling.
- Schreiner, Margit (2007): *Haus, Friedens, Bruch*. Frankfurt am Main: Schöffling.
- Shafi, Monika (2012): *Housebound*. Darin: chapter 5: Open Houses: Emine Sevgi Özdamar's „Der Hof im Spiegel“ and *Seltsame Sterne starren zur Erde: Wedding-Pankow 1976-77*. Camden House, S. 140-168.
- Theewen, Gerhard, Hg. (1997): *Rosemarie Trockel HERDE*. Köln: Salon Verlag.
- Yeşilada, Karin (2013): Mittendrin und unterwegs. Trends der jungen türkisch-deutschen Literatur – und ein Blick auf die neue „Chick-Lit alla turca“, die den Minirock nicht mit dem Kopftuch, dafür mit der Küchenschürze verbindet. www.migrazine.at. 10.01.2013.
- Prost, Antoine, Gérard Vincent Hg. (1993): *Geschichte des privaten Lebens. Bd.5 Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*, hg. von Antoine Prost und. Frankfurt: Fischer.

Petra Heinrichs

Von Muttersprachen und Mutterzungen, Sprachmüttern und Großvatersprachen – Reflexionen über Sprache bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Zafer Şenocak

1. Von Muttersprachen und Mutterzungen: Annäherungen an das grammatische Geschlecht

In dem kurzen Erzähltext Yoko Tawadas *Von der Muttersprache zur Mutterzunge*, erstmalig 1994 erschienen, erzählt eine Frau, die Japanisch als Herkunftssprache spricht, davon, wie sie sich nach und nach die deutsche Sprache aneignet. Als sie einen Bürojob antritt, beherrscht sie Deutsch bereits fließend. Zunächst erscheinen die deutsche und japanische Büroumgebung vergleichbar; hier wie dort von Schreibzeug umgeben, unterscheiden sie sich äußerlich kaum voneinander. Dennoch erlebt die Erzählerin im neuen Büroalltag „eine Kette rätselhafter Szenen.“ (Tawada: 9). In der Folge werden Prozesse des deutschen Spracherwerbs spielerisch und mit einer Distanz, die sie bezogen auf ihre Muttersprache nicht kennt, inszeniert: „In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so daß man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann“ (Tawada: 15).

Es findet zunächst eine Entfremdung zwischen der Erzählerin und dem bezeichneten Gegenstand statt, sobald dieser beispielsweise nicht mehr „Enpitsu“ sondern „Bleistift“ heißt (Tawada: 9). Durch diese unterschiedliche Bezeichnungspraxis erscheint der Gegenstand plötzlich wie neu. Der Erzählerin wird erstmalig bewusst, dass „die Beziehung zwischen mir und meinem Bleistift eine sprachliche war“ (Tawada: 9). Außerdem erlebt sie, dass, anders als im Japanischen, in der deutschen Sprache ein Gegenstand personifiziert werden kann. Das ist ihr fremd. Zugleich kommt ihr der Bleistift, über den die Büro-Kollegin schimpft, durch diese Personifizierung „plötzlich merkwürdig lebendig vor“ (Tawada: 10). Diese Wahrnehmung führt dazu, dass die Erzählerin später selbst in eine vitale körperliche Beziehung zu einzelnen Bürogegenständen tritt, um sich eines zentralen Problems beim Erwerb der deutschen Sprache anzunehmen:

*Von Muttersprachen und Mutterzungen, Sprachmüttern und Großvatersprachen – Reflexionen
über Sprache bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Zafer Şenocak*

*„Es machte mir viel Mühe, das grammatische Geschlecht eines
deutschen Wortes zu lernen. Ich vergaß es sofort, als hätte es gar
keine Beziehung zu dem Wort.“ (Tawada: 11).*

Das nachfolgende Gedicht „Ich weiß nicht, warum“ von Walter Petri (mit neuer Rechtschreibung und zusätzlicher Zeichensetzung versehen von P. H.) thematisiert dieses komplexe Kapitel beim Erwerb von Deutsch als Fremd- und Zweitsprache, das Genus.

Ich weiß nicht, warum

*Ich weiß nicht, warum,
ich weiß nicht den Grund,
männlich in unserer Sprache
ist der Baum,
ist der Mond,
der Mund,
der Stern ist's, der Traum,
der Regen,
Himmel und See, der Blick
eines Kindes,
der Brief, der Wald, der Kuss
und keiner kann erklären,
warum dein schöner Faltenrock
grammatisch männlich sein muss.*

Im Gedicht geht es um die Frage, warum ein bestimmtes Wort ein bestimmtes Genus aufweist. Der Mond beispielsweise ist in den meisten Sprachen und Kulturen weiblich konnotiert. Warum ist er im Deutschen grammatisch maskulin? Und warum, so die abschließende Ironie der beiden letzten Verse, ist der in Westeuropa in der Regel eher von Frauen als von Männern getragene Faltenrock gleichfalls maskulin?

Ogleich die Linguistik die Regelmäßigkeit der Genusbildung samt Ausnahmen vielfältig erfasst hat, eignen sich DaF- und DaZ-Lernende auf eine explizit-

deduktive Weise die Sprache selbst oft nur bedingt an. Gerade für diejenigen, in deren Herkunftssprache kein Genus gebraucht wird, stellt das Erlernen des zum Wort gehörigen Geschlechts oftmals ein Problem dar. In *Einmal Hans mit scharfer Soße* wird das am Beispiel der Mutter einer 33-jährigen Journalistin, die aus ihrem Leben und dem ihrer Familie plaudert, thematisiert. Geboren in der Türkei, durchläuft sie im Ruhrgebiet und später in Hamburg erfolgreich Schule, Studium und Karriere, ist deutsche Passbesitzerin und auf der Suche nach ihrem „zukünftigen Hans“. Klischees über TürkInnen und Deutsche werden aufgerufen, ironisch gebrochen und manchmal auch bestätigt. Die weniger gebildete Mutter meint zum Genussgebrauch des Deutschen, „es sei Unsinn, aus allen Dingen Männer und Frauen zu machen, und fragt, ob sie tatsächlich nötig seien, weil sie bisher jeder verstanden hätte, wenn sie sagte: »Wenn Essen auf Tisch, alle viel freuen«“ (Akyün: 17).

Um sich verständlich zu machen, ist die Kenntnis des Genus samt entsprechender Deklination tatsächlich keine notwendige Bedingung, wohl aber Grundvoraussetzung für das Verstehen und Produzieren von Texten. Alltagssprachliche Kompetenzen können vergleichsweise schnell und ungesteuert (in durchschnittlich ca. 1-2 Jahren) erworben werden. Schwierigkeiten, wie Tawada sie beschreibt, zeigen sich hingegen beim Erwerb der Bildungssprache, der eines sehr viel längeren Zeitraums (ca. 7-10 Jahre oder länger) bedarf. Bildungssprache ist sowohl im mündlichen als auch im schriftlichen Sprachgebrauch konzeptionell schriftlich orientiert (vgl. Cummins 1980; Heinrichs 2017). Anders als im Sprachunterricht, der das umfassende Kapitel des Genus mehr oder weniger erfolgreich, einpaukt‘ oder Wege der impliziten Grammatikvermittlung beschreitet, findet die Ich-Erzählerin in „Von der Muttersprache zur Mutterzunge“ in ihrem bildungssprachlichen Spracherwerbsprozess einen ganz anderen, dritten Weg.

Nachdem die im Deutschen andere Bezeichnungspraxis zunächst zu Distanz und Entfremdung geführt hatte, bemächtigt sich die Erzählerin der Gegenstände mittels der deutschen Sprache auf mimetische Art und Weise. Rief die Personifikation des Bleistifts seitens der Kollegin anfangs Irritation hervor, so benutzt die Protagonistin diese Strategie nun, um mit dem grammatischen Geschlecht, das sie aufgrund ihrer Herkunftssprache befremdet, in einen zwischenmenschlichen Kontakt zu treten. Ein Gegenstand im Maskulinum wird durch sein grammatikalisches Geschlecht von der Erzählerin fortan als männlich sexualisiert. Wenn die Erzählerin einen Füller sieht, versucht sie ihn wie „ein männliches Wesen zu spüren und zwar nicht im Kopf, sondern mit meinem

Gefühl“. So bekommt die Erzählerin „einen neuen Blick“ auf die sie umgebende deutsche Alltagswelt, alle Gegenstände werden durch ihr grammatisches Geschlecht als phallisch identifiziert: „der Bleistift, der Kugelschreiber, der Füller – die männlichen Gestalten lagen da und standen wieder männlich auf, wenn ich sie in die Hand nahm“. (Tawada: 12)

Durch mehrfache Wiederholung dieser neuen Bezeichnungs- und Erfahrungspraxis verändert sich der Blick der Erzählerin nicht nur auf die Gegenstände (Tawada: 12), sondern die Gegenstände selbst erfahren eine Veränderung. Sie verwandeln sich zu eigenständigen Wesen, wie die weibliche Schreibmaschine, die für die Erzählerin zur „Sprachmutter“ wird (Tawada: 12f.). Zuvor hatte Schreiben für die Ich-Figur einen Akt der Wiederholung dessen bedeutet, was als Zeichen bereits existierte. Durch die Transformation ihrer Schreibmaschine zur „Sprachmutter“ findet schließlich ein wechselseitiger Prozess statt. Die Protagonistin wird „von der neuen Sprache adoptiert“ und erlebt dadurch „eine zweite Kindheit“ (Tawada: 13). Diese sprachliche Kindheit eines sekundären Spracherwerbs reinszeniert und reflektiert die Erzählerin wiederum mit Hilfe ihrer Muttersprache. Dadurch wird die deutsche Sprache in oftmals ungewohnte und überraschende Bahnen gelenkt.

Solch ein mimetisches Verfahren im Umgang mit vielfältigen Sprachen findet sich auch bei Emine Sevgi Özdamar. In dem Erzählband *Mutterzunge* begibt sich die Erzählerin auf sprachliche Spurensuche, nachdem sie ihre „Mutterzunge“, so der Titel der ersten Erzählung in dem gleichnamigen Erzählband, verloren zu haben glaubt.

Der deutsche Neologismus „Mutterzunge“ speist sich aus einer wörtlichen Übersetzung des türkischen Worts „anadil“, das „Muttersprache“ bedeutet. Es setzt sich aus dem türkischen Wort für Mutter „ana“ und dem Homonym „dil“, das in die deutsche Sprache als „Zunge“ und als „Sprache“ übersetzt werden kann, zusammen. Aus diesem Sprach(en)gemisch entwickelt sich „ein palimpsestartiges Gewebe, in dem die türkische Sprache den Subtext für den deutschen Text bietet“ (Konuk: 91). Dieser beginnt wie folgt:

„In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache

Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin. Ich saß mit meiner gedrehten Zunge in dieser Stadt Berlin. [...] Wenn ich nur wüsste, wann ich meine Mutterzunge verloren habe. Ich und meine Mutter sprachen mal in unserer Mutterzunge.

[...] Ich erinnere mich jetzt an Muttersätze, die sie in ihrer Mutterzunge gesagt hat, nur dann, wenn ich ihre Stimme mir vorstelle, die Sätze kamen in meine Ohren wie eine gut gelernte Fremdsprache.“ (Özdamar: 9)

Kadir Konuk zeigt, dass die „gedrehte Zunge“ (von türkisch *çevirmek*) in der Rückübersetzung ins Türkische auch „übersetzte Sprache“ heißen kann (Konuk: 86). In einer so verstandenen übersetzten Sprache begibt sich die Erzählerin auf Spurensuche.

Dabei geht es allerdings nicht nur um die türkische und deutsche Sprache, sondern auch um implizite und explizite Mehrsprachigkeit. Miteinander ins Spiel gebracht werden Hochsprache und Dialekt, Stadtsprache und Landsprache, Schriftsprache und mündlicher Sprachgebrauch, Arabisch, Osmanisches Türkisch und Gegenwartstürkisch (vgl. Dayıoğlu-Yücel: 144f.) sowie Verbindungen zu europäischen (Schrift-)Sprachen. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Schriftreform in der Türkei zu, als nach der Republikgründung das Arabische, in dem das Osmanische bis dahin verfasst worden war, durch das lateinische Schriftsystem ersetzt wurde. Darum geht es in der Erzählung „Großvaterzunge“.

2. Großvatersprachen: Sprachenvielfalt und kulturelle Hybridität

Die Erzählerin verspricht sich über die Aneignung der Schriftsprache ihres Großvaters einen Weg zurück zu der verloren geglaubten Muttersprache (Özdamar: 14), während sie weiterhin die deutsche Sprache erwirbt und als Schauspielerin an der Ostberliner Volksbühne auftritt.

„Ich werde zum anderen Berlin zurückgehen. Ich werde Arabisch lernen, das war mal unsere Schrift, nach unserem Befreiungskrieg, 1927, verbietet Atatürk die arabische Schrift und die lateinischen Buchstaben kamen, mein Großvater konnte nur arabische Schrift. Ich konnte nur lateinisches Alphabet, das heißt, wenn mein Großvater und ich stumm wären und uns nur mit Schrift was erzählen könnten, könnten wir uns keine Geschichten erzählen. Vielleicht erst zu Großvater zurück, dann kann ich den Weg zu meiner Mutter und Mutterzunge finden.

Inshallah.“ (Özdamar: 14)

Hier trifft die schriftsprachliche Tradition der arabischen Schrift im Osmanischen Reich auf die Oralität des Türkischen im sowohl mündlichen als auch schriftlichen Sprachgebrauch. Spracherwerb geht in diesem Zusammenhang mit einem Prozess der Identitätsfindung bzw. der Entwicklung von Identitäten einher. Er verläuft in unterschiedliche Richtungen, wie er typisch ist für einen mehrfach konnotierten Ort der Migration, den Cornelia Zierau wie folgt beschreibt (Zierau: 79):

„Er ist zum einen Ausgangspunkt für eine Reise in die Vergangenheit, in die Erinnerung und Rekonstruktion der eigenen Herkunft, deren Kontinuität durch kulturelle und nationale Umbrüche gebrochen ist. Darüber hinaus ist er Aufbruch in eine neue Zukunft.“ (Zierau: 79)

Während die Erzählerin dem Verlust ihrer Muttersprache nachgeht und dabei zu immer neuen Sprachen und Sprachverbindungen kommt, verkörpert ihr Arabischlehrer Ibni Abdullah ein unveränderliches Schriftsystem. Spracherwerb funktioniert hier übers Auswendiglernen, über Wiederholung und Rezitation in einem geschlossenen Raum. Die Erzählerin hingegen versucht Sprache zu erinnern, Wörter zu suchen und zu sammeln und insgesamt sprachgestalterisch zu agieren, sodass Kreation und Neuschöpfung entsteht. Als die beiden sich verlieben und Zimmer wie Bett miteinander teilen, entsteht zunächst ein Raum der Verständigung, auch der sprachlichen Vereinigung, die immer auf Deutsch, als gemeinsamer Sprache, stattfindet. Das ändert sich bald. Ibni Abdullah fühlt sich durch die sexuelle Vereinigung davon bedroht, seine Sprache, symbolisiert durch den Raum, in dem er zugleich lebt und Arabisch unterrichtet, verlieren zu können. Der zwischenzeitlich gemeinsame Raum, der sich auch in der sexuellen Verschmelzung manifestiert hatte, wird aufgelöst. Ibni Abdullah verweigert sich der Geliebten körperlich, um erneut persönliche Integrität zu erlangen mit den Worten: „Ich will eine heilige Liebe“. Seinem homogenisierenden Identitätskonzept steht der Wunsch nach dialogischer Vielfalt seitens der Erzählerin gegenüber. In dieser Situation der Trennung ist kein Verstehen mehr möglich. Die Großvatersprache Arabisch kann nicht entschlüsselt, die Sprache ihrer Kindheit auf diese Weise nicht gefunden werden. Zugleich unternimmt die Erzählerin eine „Erinnerungsreise“ (Konuk: 88). Diese betrifft ebenso ihre Kindheit wie die metaphorische Kindheit der Türkei seit der Einführung der Schriftsprache 1927. Durch einen „eklektizistischen Umgang mit Sprachen“ (Zierau: 84) kommen weniger Erinnerungen in der gewünschten sprachlichen und/oder kulturellen Reinform zustande, sondern hybride Schreibbewegungen,

einer Erzählerin, die sich nicht länger sprachlich entwurzelt fühlt, sondern die Sprache zu ihrer eigentlichen Profession erklärt. Auf die Frage, was sie in Deutschland mache, antwortet die Erzählerin: „Ich bin eine Wörtersammlerin“ (Özdamar: 48). Diese gleichwohl territoriale wie verbale Verortung lädt dazu ein, „das Verhältnis von Lokalem und Globalem, von Peripherie und Zentrum neu zu überdenken“ (Brunner 184f.).

Von einer sprachlichen und damit einhergehend transnationalen und kulturelle Spurensuche handelt auch der Roman *Gefährliche Verwandtschaft* von Zafer Şenocak, gleichfalls 1998 erschienen. Der Protagonist Sascha Muhteschem, Sohn einer deutsch-jüdischen Mutter und eines türkischen Vaters, kehrt nach längerem Aufenthalt in den USA 1992 nach Deutschland zurück und fühlt sich unwohl im wiedervereinigten Berlin.

Der Erzähler hat nach dem Tod seiner Eltern die Tagebücher seines türkischen Großvaters geerbt. Wie bei Özdamar erscheint „der Großvater als das Geheimnis, das zwischen mir und meiner Herkunft stand. Ich musste sein Geheimnis lüften, um zu mir selbst zu kommen“, (Şenocak: 118) sagt der Erzähler, der anders als Özdamars Protagonistin, des Türkischen nicht mächtig ist. Ebenso wie diese kann er die Schrift des Großvaters nicht lesen. Fremd ist ihm der arabische Text, der manchmal in kyrillische Schrift wechselt.

Şenocak rekurriert hier auf das gleiche historische Kapitel, in dem auch der Verlust der arabischen Großvatersprache bei Özdamar verortet ist, und ergänzt es durch die vorübergehende Abschaffung der kyrillischen Schriftsprache im Russischen, das der Großvater ebenfalls beherrschte. Durch die russische Schriftreform wurde das Kyrillische in den 1920er und 1930er Jahren zugunsten der lateinischen Schrift verdrängt, in den späten 1930er Jahren, also nach dem Tod des Großvaters, jedoch wiedereingeführt. An die kyrillische Schrift erinnert sich der Erzähler aus seiner Kindheit, wenn die Familie von Deutschland aus in die Türkei in die Sommerferien fuhr. Für ihn markiert sie eine Grenze zwischen Vertrautem und Fremdem:

„Die kyrillischen Buchstaben sind für mich eine frühe Erfahrung des Fremden gewesen, auf den langen Autofahrten durch den Balkan. Sie tauchten hinter einer unsichtbaren Grenze auf, an der man unsere Kultur verließ.“ (Şenocak: 13)

Statt die Geschichte seines Großvaters zu „rekonstruieren“, entschließt sich der Erzähler, diese zu „erfinden“ (Şenocak: 38). Er möchte wissen, warum sein

Großvater, kurz bevor er 1936 mit der türkischen Olympiamannschaft Berlin hätte besuchen sollen, auf mysteriöse Weise ums Leben kam. Während er darauf wartet, dass er die Texte, die er nach einigem Zögern beschlossen hat, professionell übersetzten zu lassen, endlich zu lesen vermag, begibt er sich auf Spurensuche. Dabei streift er wie Özdamars Erzählerin einige Kapitel der deutschen und der türkischen Geschichte, insbesondere den Holocaust im Zweiten Weltkrieg und die Ermordung von Armeniern während des Ersten Weltkriegs. Zwischen den historischen Kapiteln gibt es Verbindungslinien, die der Text nur collageartig anreißt. Diese lassen den Titel des Romans auch im Lichte einer Verwandtschaftsbeziehung zwischen der Türkei und Deutschland erscheinen, wodurch der Erzähler Berlin als seine Heimat – oder, je nach Perspektive, seine Identität in Berlin neu entdeckt. An einer zentralen Stelle seiner Entdeckungsreise reflektiert er Identitätsfragen in Analogie zum Mauerfall:

„Ich hatte keine Identität. Damit hatten die Menschen in meiner Umgebung zunehmend Probleme. Es war, als hätte der Fall der Mauer, der Zusammenbruch der alten Ordnung nicht nur eine befreiende Funktion gehabt. Ohne Mauer fühlte ich mich nicht mehr geborgen. Identität ist zum Ersatzbegriff für Geborgenheit geworden. Man fixiert sich, den anderen, seine Herkunft, um Nähen und Distanzen zu bestimmen. Überall konnte man auf unsichtbare Mauern stoßen, die nach dem Fall der Mauer errichtet worden waren. Die Welt war komplizierter geworden, die Welt labyrinthartiger. Früher hätte man sich sorglos dem Spieltrieb hingegen, sich auf Irrwegen wohlfühlt, die Mauer schützte einen vor den Abgrund. Heute achtete jeder auf seinen Schritt. Schon die nächste Begegnung könnte einen aus dem Tritt bringen. Mein Weg würde mich also unweigerlich in die Vergangenheit führen. Ihre Vergegenwärtigung schien mir unvermeidbar.

Plötzlich war ich kein Fremder mehr in Berlin. Ich war hier nicht nur zu Hause. Ich gehörte auch dazu. Ich war einer von vielen Maulwürfen in der Stadt. Wir sorgten dafür, daß der Boden, auf dem die neue Hauptstadt errichtet werden sollte, immer locker und tückisch unfest blieb. „(Şenocak: 47f.)

Die Grabungsarbeiten, die der Roman beschreibt, haben Deleuze/Guattari 1976 in ihrem Essay *Kafka. Für eine kleine Literatur* angeregt, nämlich zu „schreiben wie ein Hund sein Loch buddelt, wie eine Maus ihren Bau gräbt. Dazu ist erst einmal der Ort der eigenen Unterentwicklung zu finden, das eigene Kauderwelsch, die eigene Dritte Welt, die eigene Wüste.“ Sie nehmen dabei eine die Literatur auszeichnende Deterritorialisierung in den Blick. Das sog. Pragerdeutsch, als dessen bekanntester Vertreter Franz Kafka gilt, dient als prominentes Exempel für eine deterritorialisierte Sprache (vgl. Heinrichs 2011: 344ff.). Nach Deleuze/Guattari muss sie sich danach fragen, wie man „der eigenen Sprache eine Literatur abzwängen [kann], die fähig ist, die Sprache auszugraben und sie freizusetzen [...] Wie wird man in der eigenen Sprache Nomade, Fremder, Zigeuner? Kafka sagt: Indem man das Kind aus der Wiege stiehlt, indem man auf einem Seil tanzt.“ (Deleuze/Guattari: 28f.)

3. Fazit und Ausblick: Zur Sprache kommen in sprachlicher Beziehungsarbeit

Dieser Tanz auf einem Seil, der auch einem Sammelband zur sog. Migrantinnen- und Migrantenliteratur seinen Namen verlieh (Fischer/McGowan), gestaltet sich in den besprochenen Texten von Tawada, Özdamar und Şenocak weniger als Drahtseilakt denn als literarisches Spiel mit dem Nomadischen von Sprache und Sprachen. Bezogen auf den (deutschen) Spracherwerb ging es dabei um drei Ebenen:

1. Die Ebene des Worts: Wortbildung und Neologismen durch Sprachvergleich und Sprachentransfer
2. Die Ebene der Grammatik: „Geschlechtliche“ Aneignung durch vielsprachige Bemächtigungsstrategien
3. Die Ebene der Herkunftssprachen: Mehrkulturelle Spurensuche durch deterritorialisierende Grabungsarbeiten

Allen Ebenen gemeinsam ist, dass die Erzählenden eine intensive Beziehungsarbeit mit Sprache(n) eingehen, zunächst, um in Kontakt mit der jeweiligen Fremd- bzw. Zweitsprache zu treten. Der Spracherwerb selbst erscheint im Laufe der Erzählungen aber sekundär, verglichen mit den persönlichen Entwicklungen, zu denen er je Anstoß gibt. Die Reflexion über Sprache führt dazu, dass die Grenzen zwischen Eigenem und Anderem porös werden, sodass in Fluss kommen kann, was zunächst konstant und unveränderlich

erschien. Aus Gefühlen der Entfremdung werden Prozesse der Verfremdung kreiert, aus denen Irritationen in ungewohnte Verschmelzungen überführt werden. Die dadurch bedingte Auflösung von Machtverhältnissen zwischen Sprachen und Kulturen führt zur Sichtbarkeit einer sprachlichen und kulturellen Vielfalt. Das gilt einerseits für diejenigen, die Deutsch als Herkunftssprache sprechen und auf diese Weise Fremdheit in der „angeheftet[en]“ Sprache (Tawada: 15) erfahren dürfen. Für diejenigen, die Deutsch als Zweit- oder Fremdsprache erwerben, sind andererseits Aneignungs- und Ermächtigungsprozesse von Bedeutung, wie Judith Butler sie etwa im Kontext subversiver und paradoxer Wiederholungen beschreibt (Heinrichs 2011: 25ff.). In beiden Fällen werden Sprache(n) und sprachliche Bilder nachhaltig in Bewegung gebracht.

Mit Blick auf den Unterricht mit DaF- und DaZ-Lernenden könnten diese poetologischen Ansätze nicht zuletzt phantasievolle und kreative Anregungen geben, wie sprachliche Beziehungsarbeit aussehen kann, um auf neuen „dritten“ Wegen zur Sprache zu kommen, diese zu reflektieren und zu gestalten. Ein solch dialogischer Prozess birgt das Potenzial, das vermeintlich sprachlich und/oder kulturell fremde Phänomen, mit Wissen und Erfahrung angereichert, zum Eigenen zu transformieren. Das betrifft in der individuellen Biografie sowohl sämtliche Herkunftssprachen, einschließlich Dialekten oder Soziolekten, als auch die Fremd- und Zweitsprachen sowie deren kulturelle, historische und topografische Suberzählungen.

Literaturverzeichnis

- Akyün, Hatice (2005): *Einmal Hans mit scharfer Soße. Leben in zwei Welten*. München. Brunner, Maria E. (2005): *Interkulturell, international, intermedial. Kinder und Jugendliche im Spiegel der Literatur. Reise: Beiträge zur deutschen Literatur*. Hg. v. Manfred Durzak. Bd. 7. Frankfurt a. M. u.a.
- Cummins, James (1980): „*The construct of language proficiency in bilingual education*“. In: *Current Issues in Bilingual Education*. Hg. v. James E. Alatis. Washington, S. 81-103.
- Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (2005): *Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit. Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar, Ağaoğlu und Online-Community vaybee!* Göttingen.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt.
- Fischer, Sabine; Moray, McGowan (Hg.) (1976): *Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*. Bd. 2. Tübingen.
- Heinrichs, Petra (2011): *Grenzüberschreitungen: Die Türkei im Spiegel deutschsprachiger Literatur. Ver-rückte Topografien von Geschlecht und Nation*. Bielefeld.
- Heinrichs, Petra: „*Sprachliche Bildung im Unterricht aller Fächer*“. In: „*Sprachliche Bildung im Fachunterricht*“. In: *Deutschlernen in mehrsprachigen Klassen – DemeK. Schriftenreihe der Arbeitsstelle Migration*. Hg. v. Petra Heinrichs, Bd. 2. Köln. I. D.
- Konuk, Kadir (2001): *Identitäten im Prozess. Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*. Essen.
- Özdamar, Emine Sevgi (1998): „*Großvater Zunge*“. In: Dies.: *Mutterzunge. Erzählungen*. Köln S. 15-48.
- Petri, Wolfgang (1988): „*Ich weiß nicht warum*“. In: Herfurth, Egbert; Petri, Walter: *Das Derdiedasbuch. Gezeichnete Wortspielereien*. Berlin, S. 8.
- Şenocak, Zafer (2009): *Gefährliche Verwandtschaft*. Roman. Babel Verlag, München [1998].
- Tawada, Yoko (2003): *Talisman*. Konkursbuch, Tübingen [1994].
- Tawada, Yoko (1994): *Von der Muttersprache zur Sprachmutter. Eine Begegnung mit dem Deutschen*. In: NZZ Folio Logo. Sprache, Oktober.
- URL: <http://folio.nzz.ch/1994/oktober/von-der-muttersprache-zur-sprachmutter>
- Zierau, Cornelia (2009): *Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen ... Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur*. Tübingen.

Burkhard Moennighoff

Was Georg Christoph Lichtenberg über den Schwätzer denkt

Zur Rolle des Satirikers gehört die Strenge seines Urteils. Was der Satiriker bei seinem kritischen Feldzug angreift, wird einseitig, überspitzt, witzig und kompromisslos angegriffen. Aber diese Haltung schließt die Fähigkeit zum differenzierten und abwägenden Urteil und dieses selbst nicht aus. Dafür sei ein Beispiel gegeben. Der große Polterer des 18. Jahrhunderts, Georg Christoph Lichtenberg, schreibt in einem seiner Sudelbuch-Einträge:

Was heißt schwätzen? Schwätzen heißt mit einer unbeschreiblichen Geschäftigkeit von den gemeinsten Dingen, die entweder schon jedermann weiß oder nicht wissen will, so weitläufig sprechen, daß darüber niemand zum Wort kommen kann, und jedermann Zeit und Weile lang wird.¹

Die sachlich und wertfrei mitgeteilte Worterläuterung steht in ehrwürdig alter Tradition meist abschätziger Betrachtungen des Schwätzers und der Geschwätzigkeit. Sie kann darum nur auf den ersten Blick und isoliert betrachtet für wertfrei gelten.

Schon in Theophrasts überaus wirkungsreichem Buch „Charaktere“, einem der ältesten Typenkataloge, die überliefert sind, wird der Schwätzer als verabscheuungswürdige Gestalt beschrieben. Er lässt seinen Gesprächspartner nicht zu Wort kommen, weiß alles besser, kann nicht schweigen und wird sogar von seinen Kindern ob seiner mechanischen und nicht enden wollenden Redeseuche verspottet. Ganz ähnlich verunglimpft Horaz den Schwätzer. Im neunten Kapitel des ersten Buchs seiner „Satiren“ erzählt er von einem unablässig und zudem aufdringlich Redenden, der sein eigenes Lob spricht, den eigenen Vorteil und Anerkennung will und bei all dem die Zeit des Mitmenschen stiehlt und darum dessen galligen Zorn hervorruft.

¹ Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe. Hrsg. von Wolfgang Promies, Bd. 1. München 1968, 242f. (D80).

Damit ist ein Anstoß gegeben, den die nachfolgende satirische Charakterschilderung bis in die Neuzeit hinein annimmt. Besonders zynisch und herablassend geht Samuel Butler mit dem Schwätzer ins Gericht:

“Er redet so lange, bis ihm die Luft ausgeht, und das bringt ihn nicht zum Schweigen, sondern beruhigt ihn nur. Er schüttelt einen Mann beim Ohr, wie es ein Hund mit einem Schwein tut, und läßt nie los, bis er sich und sein Opfer ermüdet hat. Er spricht nicht mit einem Mann, sondern attackiert ihn; und wen er zu fassen bekommt, dem versetzt er heftiges Geschwätz. [...] Seine Zunge ist wie die Baßpfeife am Dudelsack, die keine Klappe hat, sondern ein ständiges, häßliches Geräusch verursacht, solange er nur Luft aus sich herausquetschen kann. Er läßt einen Mann nie in Ruhe, bis er ihn totgehetzt hat, und dann bläst er das letzte Halali über ihm. [...] Seine Zunge ist wie irgendein Fuhrwerk: je weniger Gewicht es trägt, desto schneller fährt es. [...] Er verlängert seinen Diskurs, indem er oft wiederholt, er wolle sich kurz fassen. Er macht immer Ansätze zum Schluß, will aber gar nicht so weit kommen.”²

Lichtenberg ist sich über die Tradition der satirischen Abfertigung des Schwätzers im Klaren. Die lateinische Übersetzung von Theophrasts Buch befand sich in seinem Besitz,³ die von La Bruyère besorgte französische Übersetzung hat Lichtenberg am 10.2. 1779 aus der Göttinger Bibliothek ausgeliehen.⁴ Horaz und Butler sind ihm wohlbekannt. Es kann darum nicht verwundern, wenn Lichtenberg in einem Brief an seinen Freund Johann Andreas Schernhagen vom 12.8. 1776 von den „polyhistorischen Schwatz-Methoden“ spricht, die er im krassen Gegensatz zum habituellen Selbstdenken sieht.⁵ Das Schwätzen ist für Lichtenberg nicht nur eine Form des ungebremsten Sprechens, sondern auch ein Ausdruck von Dummheit.⁶

² Samuel Butler: Von Schwätzern, Schwärmern und Halunken. Charakterbilder und Aphorismen. Hrsg. von Anselm Schlösser. Leipzig 1984, 37-39.

³ Vgl. Bibliotheca Lichtenbergiana. Katalog der Bibliothek Georg Christoph Lichtenbergs. Hrsg. von Hans Ludwig Gumbert. Wiesbaden 1982, 231.

⁴ Vgl. Lichtenbergs Bücherwelt. Ein Bücherfreund und Benutzer der Göttinger Bibliothek. Bearbeitet von Wiard Hinrichs und Ulrich Joost. Göttingen 1989, 63.

⁵ Georg Christoph Lichtenberg: Briefwechsel. Hrsg. von Ulrich Joost und Albrecht Schöne, Bd. 1. München 1983, 627.

⁶ Vgl. hierzu Karl-Heinz Göttert: Schwätzer. Leben mit Flegeln. Stuttgart 2010.

Umso mehr verwundert eine Formulierung, die Lichtenberg an anderer Stelle verwendet. Dort schreibt er über Laurence Sterne, den er einen „unerreichbar angenehmen Schwätzer“ nennt.⁷ Das ist keine Ironie, denn Sterne gehört zu den von Lichtenberg hochgeachteten Dichtern (wie sonst noch Shakespeare, Fielding, Swift und Cervantes). Und schon gar kein Versehen. Eher handelt es sich um ein denkwürdiges Oxymoron. Sterne schreibt Romane und macht dabei, wie jeder Romanautor, viele Worte. Aber diese sind so einfallsreich, komisch und sinnlich, dass sie ihre gefällige Wirkung nicht verfehlen. Der Ausdruck ist eines der wenigen Beispiele, von denen auch das Grimm'sche Wörterbuch zu berichten weiß. Dort steht in den Erläuterungen zum Lemma „Schwätzer“: „*selten in gutem sinne*: ein schöner, zierlicher, anmutiger, lustiger schwätzer“.⁸

Lichtenberg gebraucht den Ausdruck noch ein weiteres Mal in seinen Sudelbüchern. Da heißt es:

*“Unter allen Kapiteln, die uns der angenehme Schwätzer Montaigne hinterlassen hat, hat mir immer das vom Tode, der vielen vortrefflichen Gedanken ungeachtet, am wenigsten gefallen. Es ist das 19^{te} im ersten Buche. Man sieht durch alles hindurch, daß sich der wackere Philosoph sehr vor dem Tode gefürchtet, und durch die gewaltsame Ängstlichkeit, womit er den Gedanken wendet, und selbst zu Wortspielen dreht, ein sehr übles Beispiel gegeben hat. Wer sich vor dem Tode wirklich nicht fürchtet, wird schwerlich davon mit so vielen kleinlichen Trostgründen gegen ihn zu reden wissen, als hier Montaigne beibringt.”*⁹

Montaignes „Essais“ enthalten philosophische Betrachtungen und Überlegungen, sind aber nicht theoretisch geleitet. Sie sind durch gedankliche Sprünge und assoziative Verknüpfungen gekennzeichnet, in einem berückenden Plauderton geschrieben und voller Anekdoten. Lichtenberg hat den Geistreichtum Montaignes als intellektuelle Anregung geschätzt und sein Schreiben wahrscheinlich deshalb als angenehm empfunden. Jedenfalls hat Lichtenberg die Ausgabe der „Essais“, die sich in seinem Besitz befand – es handelt sich um die

⁷ Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe. Hrsg. von Wolfgang Promies, Bd. 2. München 1971, 132 (G 2).

⁸ Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 15. München 1984, 2357.

⁹ Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe. Hrsg. von Wolfgang Promies, Bd. 2. München 1971, 431f. (K 179).

Übersetzung von Johann Joachim Christoph Bode –, ausführlich studiert und eigenhändig mit einem Inhaltsverzeichnis und zahlreichen Anmerkungen versehen.¹⁰ Und sicherlich war es ihm nicht unangenehm, bei Montaigne eigene Gedanken vorgeprägt zu sehen. Auch Montaigne ist ein Feind des Geschwätzes. Er spricht sich gegen die Wortschleudern des Schnellredners aus,¹¹ ebenso gegen terminologische Hochstapelei und geschwollene Fachsprache.¹² Aber die vielfach selbstbezogenen, dem Ich und der eigenen Person höchsten Wert einräumenden Betrachtungen, die Montaigne anstellt, haben Lichtenbergs Missfallen hervorgerufen. Sie sind ihm so fremd wie ihm auch die Ichheit der Stürmer und Dränger fremd ist. Das erklärt denn auch Lichtenbergs Rede vom „angenehmen Schwätzer“, die genau denjenigen zwiespältigen Eindruck verdichtet, den er bei der Lektüre der „Essais“ gewonnen hat.

Der Schwätzer hat ein schlechtes Ansehen. Seine Zurückweisung durch den Satiriker vollzieht sich nahezu zwangsläufig. Das kleine Maß an Milde, das sich Lichtenberg erlaubt, bezieht sich auf Geschwätz im Buch, nicht auf solches in der Rede. Das vielleicht deshalb, weil man sich jenem mit leichterem Aufwand entziehen kann als diesem, nämlich durch bloßes Zuschlagen des Buchs.

¹⁰ Vgl. Bibliotheca Lichtenbergiana. Katalog der Bibliothek Georg Christoph Lichtenbergs. Hrsg. von Hans Ludwig Gumbert. Wiesbaden 1982, 225f.

¹¹ Vgl. Über schnelles und langsames Sprechen. In: Michel de Montaigne: Essais. Frankfurt am Main 1998, 24-25.

¹² Vgl. Über die Eitelkeit der Worte. In: Michel de Montaigne: Essais. Frankfurt am Main 1998, 154-155.

Bibliographie

- Butler, Samuel (1984): *Von Schwätzern, Schwärmern und Halunken. Charakterbilder und Aphorismen*. Hrsg. von Anselm Schlösser. Leipzig.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1968): *Schriften und Briefe*. Hrsg. von Wolfgang Promies, Bd. 1. München. (D80).
- Lichtenberg, Georg Christoph (1971): *Schriften und Briefe*. Hrsg. von Wolfgang Promies, Bd. 2. München. (G 2).
- Lichtenberg, Georg Christoph (1983): *Briefwechsel*. Hrsg. von Ulrich Joost und Albrecht Schöne, Bd. 1. München.
- Göttert, Karl-Heinz (2010): *Schwätzer. Leben mit Flegeln*. Stuttgart.
- Gumbert, Hans Ludwig (Hg.) (1982): *Bibliotheca Lichtenbergiana. Katalog der Bibliothek Georg Christoph Lichtenbergs*. Wiesbaden.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (1984): *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 15. München.

Nergis Pamukoğlu-Daş

***Hüzün* am Bosphorus Melancholie, Allegorie, Moderne und das Ähnlichkeitsdenken zwischen europäischen und außereuropäischen Literaturen und Kulturen: Walter Benjamin, Orhan Pamuk und Ahmet Hamdi Tanpınar**

Bei diesem Beitrag¹ handelt es sich um den inhaltlich weitergeführten und weitergedachten Vortrag², den ich 2015 an der Türkisch-Deutschen Universität in Istanbul hielt und der eine Zusammenfassung meiner Studie *Topographien der Moderne. Städtebilder und Bilder des Selbstverständnisses. Paris-Berlin-Istanbul* darstellte.³ Weitergeführt wird hier das Thema durch den Begriff der *Ähnlichkeit*, der sich in der Reflexion des indischen Germanisten Anil Bhatti in Bezug auf meine Studie herauskristallisierte und meine These zum *hüzün-Begriff* bekräftigte.⁴

¹ Dieser Beitrag wurde auf dem XIII. Internationalen Türkischen Germanistik-Kongress (11.-14. Mai 2016) der Germanistik-Abteilung der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Akdeniz Universität in Antalya unter dem Titel „*Hüzün* am Bosphorus: Melancholie, Moderne und das Ähnlichkeitsdenken: Walter Benjamin, Orhan Pamuk und Ahmet Hamdi Tanpınar“ vorgetragen. Dies ist die erste Druckvorlage. Es sei betont, dass in diesem Beitrag der davor in Istanbul gehaltene Vortrag (siehe Anmk. 2) größtenteils übernommen worden ist. Das Überarbeiten betrifft das Benennen der ursprünglich in Form von Vorüberlegungen formulierten Gedanken als Thesen.

² Melancholie am Bosphorus: Korrespondenzen zwischen Literaturen und Kulturen: Walter Benjamin, Orhan Pamuk und Ahmet Hamdi Tanpınar - so der Titel des Vortrages, der auf Einladung an der Türkisch-Deutschen Universität Istanbul auf der Tagung *Sprach- und Kulturkontakte im deutsch-türkischen Kontext* (8. Mai 2015) gehalten wurde und zur Zeit im Druck ist.

³ Nergis Pamukoğlu-Daş: *Topographien der Moderne. Städtebilder und Bilder des Selbstverständnisses. Paris-Berlin-Istanbul*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları. 2009

⁴ „Ich habe Ihr Buch mit großem Interesse und Gewinn gelesen, denn Ihre Arbeit enthält sehr viele Anregungen, die zur vergleichenden Vertiefung von Ähnlichkeitsdenken, Überlappungen und Schwellen beitragen. Der vergleichende Rekurs auf Benjamin und die Theorie der Moderne überzeugte mich. [...]

Ich frage mich, ob ‚hüzün‘ etwas bezeichnen könnte, was auch für die Melancholie in der Urdu-Lyrik (etwa bei Ghalib) charakteristisch ist.“(So Anil Bhattis E-Mail an mich vom 10.12.2014)

I. Zusammengefasst

Hüzün am Bosphorus umfasst thematisch die Korrespondenzen zwischen Literaturen und Kulturen, begrifflich die Melancholie, Moderne, Allegorie und Ähnlichkeit, und schließlich die Namen Walter Benjamin, Orhan Pamuk und Ahmet Hamdi Tanpınar und ihre Texte.

Im Istanbul-Buch von Orhan Pamuk wird Walter Benjamin zitiert, in Paris überschneiden sich die Wege von Tanpınar und Benjamin, wenn auch nicht zeitlich (Tanpınar 1953)⁵, so doch hinsichtlich ihres Interesses am Werk von Baudelaire, und überraschenderweise taucht Istanbul bei Benjamin auf: der bedeutende Philosoph, Literat, Kulturwissenschaftler und Kritiker nennt das *Marmara-Meer* in einem seiner „Denkbilder“. Es handelt sich um den Text mit dem Titel „Café crème“: Hier beschreibt Benjamin den Morgenkaffee (ein Glas Melange) in einem Pariser „bistro“:

*Wer sich auf silbernen Brettchen, mit Butterkugeln und Marmelade garniert, den Morgenkaffee auf seinem Pariser Zimmer servieren läßt, weiß nichts von ihm. Im bistro muß man ihn nehmen [...] Hättest du als Kind an diesem Tische gegessen, wieviel Schiffe wären nicht über das Eismeer der Marmorplatte gezogen: Du hättest gewußt, wie es auf dem **Marmara-Meer** aussieht. Den Blick auf einen Eisberg oder ein Segel hättest du einen Schluck für den Vater und einen für den Onkel und einen für den Bruder genommen, bis an den dicken Rand deiner Tasse, breites Vorgebirge, auf welchem die Lippen ruhten, langsam die Sahne wäre angeschwemmt gekommen. [...]*⁶

Anil Bhattis Reflexion wurde im Vortrag „Melancholie am Bosphorus“ (siehe Anmk. 2) am Schluss der Rede als ein zu bearbeitender Aspekt vorgestellt.

⁵ Auch Nurdan Gürbilek geht dieser Vorstellung in ihrem Aufsatz *Tanpınar'da Hasret, Benjamin'de Dehşet* (Sehnsucht bei Tanpınar, Entsetzen bei Benjamin) nach: In: dies.: *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis Yayınları, S. 93-139, hier S. 95.

⁶ Walter Benjamin (1980): *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gersholm Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. 12 Bd. Werkausgabe, Frankfurt a.M. Die Taschenbuchausgabe der Gesammelten Schriften Benjamins entspricht der Text- und Seitenidentität der 'großen' Ausgabe der GS. Zitate werden im Text nachgewiesen mit Ziffern der Bandzählung der GS in römischen Ziffern mit z. T. durch arabische Ziffern gekennzeichneten Untergliederungen (Zitat: GS IV-1, 375, H.v.m.). Die Überlieferung dieses Denkbildes unter der Überschrift *Essen* geht auf 1930 zurück. Siehe dazu IV-2, 996.

Aus der Sicht des Kindes, in dessen Vorstellungswelt, erscheint das *Marmara-Meer*, umrandet vom Vorgebirge, dem Rand der Tasse, in der die Sahne schwimmt. Die Frage, ob Benjamin wußte, wie es am Bosphorus aussieht, bleibt dahingestellt. Aber er wird im Istanbul-Buch von Orhan Pamuk⁷ über seine Heimatstadt, in welchem er seine Erinnerungen an die Kindheit und Jugend, zugleich auch seine Reflexionen in Bezug auf die türkische Literatur der Moderne der letzten 150 Jahre - ab Mitte des 19. Jh. - darstellt, herbeigerufen: Benjamins Feststellung in Bezug auf die Bedeutung von heimischen und fremden Städten in literarischen Stadtschriften wird zum wichtigen thematischen Angelpunkt in Pamuks Buch:

„Wenn man alle Städteschilderungen, die es gibt, nach dem Geburtsorte der Verfasser in zwei Gruppen teilen wollte, dann würde sich bestimmt herausstellen, daß die von Einheimischen verfaßten sehr in der Minderzahl sind.“ Nach Auffassung von Benjamin fühlen sich Stadtfremde am meisten von ebenjenen exotischen und pittoresken Elementen angezogen, während sich bei den Einheimischen das Interesse an der eigenen Stadt stets mit Erinnerungen verquickt.“⁸

Diese Überlegung Benjamins⁹ nimmt eine zentrale Stellung ein in Pamuks Istanbul-Buch, in welchem er eine thesenhafte Annäherung an die türkische Literatur der Moderne präsentiert und sich als ein Autor in eine Tradition zu verorten versucht:

⁷ Orhan Pamuk (2004): *İstanbul. Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: YKY. Zitate daraus werden nachgewiesen als İstanbul und Seitenzahl.

⁸ Orhan Pamuk (2006): *İstanbul. Erinnerungen an eine Stadt*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier, München: Carl Hanser Verl., S. 277. Zitate daraus werden nachgewiesen als İstanbul: d.Ü. (deutsche Übersetzung) und Seitenzahl. Im originalen Text von Pamuk heißt es: 'Eğer şimdiye kadar yapılmış şehir tasvirlerini yazarlarının doğum yerlerine göre ikiye ayırırsak,' der (Benjamin, N.P.), 'o şehirde doğup büyümüş yazarların yazdıkları çok azınlıkta kalır.' Benjamin'e göre şehre dışarıdan gelen ve çoğunlukta olanları heyecanlandırın şey, egzotik ve pitoresk görüntülerdir. Orada doğup büyümüş olanların kendi şehirlerine ilgisi ise her zaman kendi hatıralarıyla karışır. (İstanbul: 226-227)

Der Benjamin-Text: „Wenn man alle Städteschilderungen, die es gibt, nach den Geburtsorten der Verfasser in zwei Gruppen teilen wollte, dann würde sich bestimmt herausstellen, daß die von Einheimischen verfaßten sehr in der Minderzahl sind. Der oberflächliche Anlaß, das Exotische, Pittoreske wirkt nur auf Fremde. Als Einheimischer zum *Bild einer Stadt* zu kommen, erfordert andere, tiefere Motive. Motive dessen, der ins Vergangene statt ins Ferne reist.“ (GS III/ S. 194, H.v.m.)

⁹ Sie stammt aus der Schrift "Die Wiederkehr des Flaneurs", Rezension über Franz Hessels Buch „Spazieren in Berlin“ GS III/194-199.

Pamuk spricht von der Entdeckung eines Istanbul-Bildes, einer Metapher, und zwar als Lösung für die nach Pamuk grundlegende Emotion und Selbstwahrnehmung der Istanbuler Autoren in Bezug auf die Stadt: es handelt sich um das ***hüzün-Gefühl*** aufgrund des Untergangs des Osmanischen Reiches und damit des Verlustes – so Pamuk in seinem Text. Der Autor stellt in diesem Rahmen die relevante Frage nach dem Sinn dieses Istanbuler *hüzün*-Gefühls und dessen Niederschlag in der türkischen Literatur als ein Istanbul-Bild, bzw. eine Metapher, besonders in Ahmet Hamdi Tanpınars Schrift „Beş Şehir“¹⁰ (Fünf Städte).

Wie aber hängen die Entdeckung des Istanbul-Bildes und die Melancholie/der *hüzün* am Bosphorus zusammen? Diese Frage läßt sich erst im Kontext von Benjamins Theorie der Moderne erhellen. Sie bildete den Ausgangspunkt meiner Studie¹¹ über die Korrespondenzen zwischen der deutschen und türkischen Literatur und Kultur, zwischen Städten und Autoren, Texten und Bildern. Hier nun seien die wesentlichen thesenhaften Gedanken, Beobachtungen und Schlussfolgerungen genannt.

II- Benjamins Theorie der Moderne und sein Melancholie-Begriff

Was Benjamins Theorie grundlegend macht für das Verständnis und die Erklärung des Istanbuler *hüzün-Gefühls* und der Entdeckung des Istanbul-Bildes, ist zunächst die Tatsache, dass Walter Benjamin überhaupt als erster gilt, der das Verhältnis von Melancholie und Sprache und das heißt zwischen Melancholie und Allegorie entdeckt hat: Die Verbindung zwischen Melancholie und Sprache “(ist)” nämlich, mit Burkhardt Lindner gesprochen “durchaus Benjamins Entdeckung” (Lindner 2000: 51)

Diese in einzigartiger Weise betrachtete Beziehung von Melancholie und Allegorie hat Benjamin im Kontext der Modernetheorie aus sprachtheoretischer und -philosophischer, geschichtstheoretischer, kulturwissenschaftlicher, literaturkritischer, literarhistorischer und mediengeschichtlicher Perspektive in seinen, größtenteils aber fragmentarischen, Schriften erarbeitet. Stätte der

¹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Beş Şehir*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2005. Es ist die zwanzigste Auflage seit dem Jahre 1976 im Verlag Dergah Yayınları. Das Buch erschien erstmals im Istanbuler Ülkü Yayınları 1946, danach 1960 im İş Bankası Yayınları und 1972 als Publikation des Kulturministeriums (Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları). Zitate daraus werden nachgewiesen als “Beş Şehir” und Seitenzahl. Ahmet Hamdi Tanpınar: Fünf Städte, übersetzt von Walter Menzler, Ankara: Veröffentlichung des Ministeriums für Kultur der Türkischen Republik, 1996. Zitate daraus werdennachgewiesen als “Fünf Städte” und Seitenzahl.

¹¹ Siehe Anmerkung 2

Moderne ist die Großstadt, wo die Erfahrung der Entfremdung des Subjekts in der Großstadt als Ort der Moderne in Bezug zur Melancholie steht. Und wie Lindner feststellt ist „(d)ie Allegorie die Ausdrucksform der Melancholie“ (Lindner 2000: 50). Anders gesagt, das Subjekt der Moderne ist das melancholische Subjekt aufgrund der Entfremdung und die Allegorie dessen Ausdrucksform – aus dieser Perspektive betrachtet, wird auch das *hüzün*-Gefühl und seine Verbindung zum Istanbul-Bild zugänglich: ***hüzün als Gefühl des sich selbst entfremdeten Subjekts in Istanbul aufgrund der Modernisierung und dessen allegorischer Ausdruck im literarischen Bild der Stadt. So sei die These meiner Studie hier vorangestellt.***

Diese sehr kurz formuliert und auf den Punkt gebrachten Verbindungen zwischen den Begriffen umfassen aber in Benjamins Werk verschiedene Schriften und Abhandlungen mit unterschiedlichen Themen bzw. Themenkomplexen aus unterschiedlichen Perspektiven, die sich begrifflich/theoretisch überschneiden, aber auch in verschiedene Richtungen bewegen: Es handelt sich um die Schrift „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (GS I/1: 203-431), das fragmentarische 2 bändige „Passagen-Werk“¹², die „Baudelaire-Studien“ und die „Berliner Kindheit um 19. Jahrhundert“ (GS VII/1: 385-432)¹³

III- Benjamins Allegorie-Begriff

Benjamin sieht im 17. Jh., im Barock die Vorphase der Moderne des 19. Jh., zugleich wird aber auch formuliert, dass er die Moderne des 19. Jh. unter „barocken“ Zeichen liest: Zeichen lesen: in genau dieser Tätigkeit bewegt sich der Melancholiker: im 17. Jh., in einer Umbruchs- und Übergangszeit, in der sich die Wissensform und Denkweise verändert; vor allem wird auch durch den Buchdruck und damit die Reproduzierbarkeit der Schrift, die Zeichenhaftigkeit herrschend.¹⁴

¹² Walter Benjamin (1983): *Das Passagen-Werk*. Hg. v. Rolf Tiedemann, 2 Bd., Frankfurt a.M

¹³ Vgl. zu den verschiedenen Fassungen Uwe Steiner (2004): *Walter Benjamin*. Stuttgart: J.B. Metzler.; *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. (2011). Hrsg. von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skandries. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag

¹⁴ „In seiner Hand (der Melancholiker N.P.) wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen **Emblem** er es verehrt. Das macht den Schriftcharakter der Allegorie. Ein Schema ist sie, als dieses Schema Gegenstand des Wissens, ihm unverlierbar erst als ein fixiertes: fixiertes Bild und fixierendes Zeichen in einem. Das Wissensideal des Barock, die Magazinierung, deren Denkmal die riesigen Büchersäle waren, wird im Schriftbild erfüllt.“ (GS I/1: 359, H.v.m.)

Die barocke Allegorie gilt Benjamin als Zeichen, das stets auf seine Zeichenhaftigkeit (auf den Abstand zwischen Bild und Bedeutung) verweist; sie ist ein Schrift-Bild. Der sich selbst entfremdete Mensch, der Melancholiker, liest und bedeutet es. In diesem Kontext ist die Lektüre ein zentraler Begriff in der Modernetheorie von Benjamin und steht in Verbindung zur Allegorie.

Im 19. Jh. tritt nun die Figur des Flaneurs als das melancholische Subjekt der Moderne auf die Bühne: der Ort ist die Großstadt, wo er in den labyrinthartigen Straßen und Passagen der Großstadt wandert, schaut, beobachtet und liest: er schaut und liest nun die Stadt, d.h. er entschlüsselt die Zeichen. Er ist der Grübler, der Allegoriker, dem sich die Großstadt als Ruine – da sie sich ständig verwandelt und im Verfall begriffen ist - in ein Reich der Zeichen verwandelt.¹⁵

Nur noch die Zeichenhaftigkeit, der Schriftcharakter der Allegorie prägt das Verhältnis zwischen Bild und Bedeutung. Und in diesem Sinne ist die folgende Notiz in der Schrift „Zentralpark“ zu lesen „Die Allegorie ist die Armatur der Moderne“ (GS I-2, 681), mit anderen Worten, die Allegorie setzt die Moderne in Gang. Innerhalb dieser Apparatur – im Bilde gesprochen - prägen Unsicherheit, Unentschiedenheit und Unruhe das melancholische Subjekt.

Der Dichter Baudelaire gilt Benjamin als der Melancholiker, der Flaneur des 19. Jh., der die Stadt Paris **liest** und in die poetische Sprache umsetzt, indem er sie als Bild / Allegorie gestaltet.

IV. Die Genese des Istanbul-Bildes mit Benjamin lesen

Pamuk führt das *hüzün-Gefühl* auf den Verfall und den Verlust des Osmanischen Reiches zurück und deckt auf, dass es zum einen eine alltägliche, alle Istanbuler einschließende und ihre Selbstwahrnehmung prägende Empfindung ist, zum anderen aber bei westlich gerichteten Istanbuler Autoren eine sehr komplizierte Struktur aufweist, denn sie waren „hin- und hergerissen“ zwischen dem alltäglichen Gemeinschaftsgefühl *hüzün* und dem Gefühl Einsamkeit, die sie mit der Lektüre westlicher Literatur als westlich ausgerichtete und im westlichen Teil der Stadt lebende Stadtbewohner nachvollzogen. Einerseits der *hüzün* im Alltag der Stadt, andererseits die Melancholie aus der Lektüre der westlichen Literatur:

¹⁵ „Der Allegoriker greift bald da bald dort aus dem wüsten Fundus, den sein Wissen ihm zur Verfügung stellt, ein Stück heraus, hält es neben ein anderes und versucht, ob sie zu einander passen: jene Bedeutung zu diesem Bild oder dieses Bild zu jener Bedeutung. Vorhersagen läßt das Ergebnis sich nie: denn es gibt keine natürliche Vermittlung zwischen den beiden. [J 80, 2/J 80 a, I] (PWI: 466)

aus dieser widersprüchlichen Lage ist nach Pamuk das Istanbul-Bild als Lösung hervorgegangen¹⁶.

Diesen Widerspruch stellt Pamuk im Anschluss an Benjamins schon genannte Überlegung heraus: danach schreiben heimische Autoren über die Vergangenheit ihrer Heimatstadt, fremde dagegen über das Exotische und Pittoreske der Stadt. Tanpınars und Beyatlıs Lektüre in Bezug auf die Vergangenheit ihrer Heimatstadt geht aber auf Texte von französischen Autoren aus dem 19. Jh. zurück: Nerval und Gautier: deren fremden Blick auf ihre Heimatstadt übernehmen sozusagen die Istanbuler Autoren und Dichter und sehen als Einheimische das Pittoreske und Exotische, aus dem sich ihr Istanbul-Bild nährt.

Ihr Blick ist– so die Bezeichnung in meiner Studie - **ein doppelter Blick** - fremd und heimisch, oder fremd und fremdeigen. (vgl. Pamukoğlu-Daş: 94-95) Tanpınar und Beyatlı leben in der nach westlicher Kultur orientierten Gegend „Pera“ (Beyoğlu), führen mit dem aus der westlichen Kultur- und Literaturtradition angeeigneten Blick ihre Spaziergänge nun in den Istanbuler Lektüre-Spuren von Nerval und Gautier aus und schauen auf ihre Heimatstadt, richtiger, auf die ihnen fremden ärmlichen Gegenden in der Peripherie. Hier finden sie in der gegenwärtigen melancholischen „pittoresken“ Ruinenlandschaft und der herrschenden nicht-modernen Lebensweise die Bruchstücke der eigenen Vergangenheit, der untergegangenen osmanischen Kultur und Tradition vor und entdecken darin die Grundlage für die Konstruktion des heimischen Istanbul-Bildes.

Aber interessanterweise hatte auch Nerval in seinem Blick auf seine Heimatstadt Paris schon den Blick des Fremden.¹⁷

¹⁶ Neben Tanpınar nennt Pamuk drei weitere Autoren als Begründer dieses(r) Bildes/Metapher und bezeichnet sie als die „vier melancholischen“ Autoren: Yayha Kemal Beyatlı, Reşat Ekrem Koçu und Abdülhak Şinasi Hisar. (So lautet der Titel des 11. Abschnitts „Dört Hüzünlü Yalnız Yazar“ (İstanbul: 108); „Vier einsame, melancholische Schriftsteller“ (İstanbul: d.Ü.: 128)

¹⁷ So in *Karlheinz Stierles Studie* über den „Mythos von Paris“.¹⁷ Stierle macht die Feststellung, dass in den journalistischen Schriften Nervals (Zeitschrift „L'Artiste“, 1844) die Erfahrung des Fremden, und zwar die der Ferne – er reiste als Feuilletonist in den Orient, nach Südeuropa und Deutschland - den Schilderungen seiner Heimatstadt Paris zugrunde liegt.

„Als Feuilletonist bereist Nerval den Orient, Südeuropa und Deutschland. Seine Reiseskizzen bereiten die Erfahrung des Fremden so zu, daß sie gleichsam dem Pariser Leser des Feuilletons zu einer Erweiterung seiner Welt werden können. Was das Feuilleton berührt, auch das Fernste, verwandelt sich zu einem Pariser Schauplatz. Dagegen sind seine Pariser Feuilletons gesättigt mit der Erfahrung des Fremden und Fernen, des Imaginären oder des Abwesenden.“ Stierle (1993): *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. Hamburg: Carl Hanser Verlag. S. 670

Der ethnologische Blick ist prägend im ursprünglichen Entstehen des Stadtbildes im 19. und 20. Jh., bei Nerval und den späteren Surrealisten; so auch in Benjamins Blick auf Paris, das ja auch nicht seine Heimatstadt war. (vgl. Pamukoğlu-Daş:127)

War nun Hessels und Benjamins Blick auf Berlin an ihren Pariser Erfahrungen „geschult“, so ist der Blick von Tanpınar und Beyatlı auf Istanbul zwar mehr als nur geschult, da sie das von Fremden konstruierte Bild sich einverleiben und einen Doppel-Blick konstruieren, aber trotzdem ist diese Parallele sehr auffallend. Denn wie Pamuk über sich als Istanbuler Autor formuliert, gehen im Doppel-Blick das Eigene und Fremde nahezu unvorstellbare Wechsel-Konstellationen ein, welche die Parallele vertiefen: „*Üzerimde Batılı bakışların eksikliğini hissettiğim zaman, ben kendi kendimin Batılısı olurum.*“ (Istanbul: 271) Übersetzt: „*Und wenn ich das Gefühl habe, daß gerade keine westlichen Augen auf mir ruhen, werde ich eben zu meinem eigenen Westler.*“ (Istanbul, d.Ü.: 328)

V- Korrespondenzen zwischen Benjamin, Pamuk und Tanpınar am Bosphorus: Moderne, Großstadt und Melancholie

Thesen im Kontext von Benjamin, Pamuk und Tanpınar

1. Im Doppel-Blick erscheint das Fremde, Fremdeigene und Eigene so zusammengeführt, dass das Merkmal der Selbstwahrnehmung des modernen Subjekts (die Entfremdung, der Grund der Melancholie und die Allegorie als ihre Ausdrucksform) in einer neu kombinierten und konstruierten Struktur auftaucht, welche die Übertragbarkeit und Übernahme dessen, was die Moderne nach Benjamins Theorie prägt, am Bosphorus beschreiben läßt: und zwar im Begriff des *hüzün*; es enthält einerseits die von Fremden entdeckte und in Bilder übertragene Melancholie der Stadt und auf der Kehrseite ein den Fremden entgehendes Element: das gemeinschaftlich erlebte *hüzün-Gefühl*, das nur Heimischen sichtbar ist, und zwar in der Stadtlandschaft, vor allem am Bosphorus. Der Aspekt des **Gemeinschaftlichen** im *hüzün*, liegt auch dem Doppel-Blick zugrunde: die „westliche“ und „östliche“ Brille, mit Pamuk gesprochen ist dies eine von allen Istanbulern erlebte Stadt-Wahrnehmung. Je nach Betrachtungsweise verändert sich

die Erscheinung der Stadt, so dass das Zugehörigkeitsgefühl der Istanbuler gebrochen ist und sie auch zugleich Fremde in der Stadt sind wie Tanpınar und Beyatlı.¹⁸

Ihr Blick ist gebrochen, zweiseitig, zwiespältig und dem Wechsel unterworfen, wie der von Tanpınar und Beyatlı. (vgl. Pamukoğlu-Daş: 122)¹⁹

2. Das „heimische“ Istanbul-Bild erscheint mit Benjamin geschaut, als ein Bild / ein allegorischer Schrift-Ort, das/der die Übertragung dieser paradoxalen Subjektpositionierung zwischen Fremden, Eigenem und Fremdeigenem, die Widersprüche, das Fragmentarische, die Verfahren von Destruktion und Konstruktion sozusagen in sich aufnimmt. Es setzt sich aus dem zitierten fremden Aspekt der Einsamkeit des von Westlichen in die Schrift und nach Istanbul übertragenen „Melancholie-Begriffes“ und dem heimischen „Gemeinschaftsaspekt“ des *hüzün-Begriffes* zusammen. (vgl. Pamukoğlu-Daş:123) **Tanpınar und Beyatlı, so liesse sich formulieren, haben den allegorischen Blick des unsicheren, unruhigen, weil selbstentfremdeten Subjekts der Großstadt, des Melancholikers, der eine verfallene Welt von neuem belebt, indem er sie liest und bedeutet.**

Hinsichtlich dieser als These formulierten Bedeutung des *hüzün* am Bosphorus, sei die vielsagende Reflexion des indischen Germanisten Anil Bhattiin Bezug auf meine Studie und *hüzün-These* zitiert, da sie sie und vor allem die daraus hervorgehenden Überlegungen über die europäischen und aussereuropäischen Literaturen und Kulturen unterstützt:

„Ich habe Ihr Buch mit großem Interesse und Gewinn gelesen, denn Ihre Arbeit enthält sehr viele Anregungen, die zur vergleichenden Vertiefung von Ähnlichkeitsdenken, Überlappungen und Schwellen

¹⁸ Unsicherheit und Unruhe aufgrund der Unentschiedenheit einerseits im sich wechselnden Blick, andererseits in dem sich auch je nach der aufgesetzten Brille nie vollständig oder ganzheitlich zeigenden Bild der Stadt, das immer in einem „zu viel“, „mehr“ („zu westlich“ bzw. „zu östlich“) mündet, prägen das Lebensgefühl der Istanbuler. (vgl. Pamukoğlu-Daş:122)

¹⁹ Von zentraler Bedeutung ist für Tanpınars *hüzün-Begriff*, dass die alltäglich erlebte Sehnsucht auf der von einem zum anderen Stadtviertel sich verändernden Stadtlandschaft beruht. Und damit geht auch die Wandlung der Selbstwahrnehmung einher, und zwar dermaßen, dass man je nach Stand- und Blickpunkt „zu ganz anderen Menschen“ wird: (vgl. Pamukoğlu-Daş: 142) *„Boğaziçi’nde, Üsküdar’da, İstanbul’da, Süleymaniye veya Hisar’ların karşısında, Vaniköy iskelesinde veya Emirgân kahvesinde sık sık başka insanlar oluruz.“ (Beş Şehir: 120) In Bogazici, Üsküdar, beim Anblick von Süleymaniye, von Anadolu Hisar und Rumeli Hisar, an der Anlegestelle von Vaniköy oder in den Kaffeehäusern in Emirgan werden wir häufig zu ganz anderen Menschen.“ (Fünf Städte: 179)*

Hüzün am Bosphorus Melancholie, Allegorie, Moderne und das *Ähnlichkeitsdenken* zwischen europäischen und aussereuropäischen Literaturen und Kulturen: Walter Benjamin, Orhan Pamuk und Ahmet Hamdi Tanpınar

*beitragen. Der vergleichende Rekurs auf Benjamin und die Theorie der Moderne überzeugte mich. [...] Ich frage mich, ob "hüzün" etwas bezeichnen könnte, was auch für die Melancholie in der Urdu-Lyrik (etwa bei Ghalib) charakteristisch ist.*²⁰

Anil Bhattis Bewertung, dass der „vergleichende Rekurs auf Benjamin und die Theorie der Moderne“ überzeugend sei und die *hüzün*-These Anregungen enthalte für das „Ähnlichkeitsdenkens“²¹, und im Anschluss daran seine sehr konstruktive Frage, *ob "hüzün" etwas bezeichnen könnte, was auch für die Melancholie in der Urdu-Lyrik (etwa bei Ghalib) charakteristisch ist*²², haben meine These hinsichtlich dessen unterstützt, dass der *hüzün* als möglicher Raum für den Überblick auf europäische und aussereuropäische Literaturen und Kulturen fungieren kann. Nun seien die aus dem *hüzün*-Begriff hervorgehenden Thesen in Bezug auf diesen **Raum** zur Betrachtung von europäischer Moderne und Modernen von außereuropäischen Kulturen, die in Anil Bhattis Reflexion Unterstützung fand, zusammengefasst.

VI Die *hüzün*-These betrachtet im Kontext von europäischer Moderne und Modernen in außereuropäischen Kulturen

3. Benjamins Modernetheorie ist sehr komplex angelegt. Sie kann als ein sehr weites Begriffsnetz, wo die Fäden auf Kristallisationspunkte zusammengezogen werden und neue Verbindungen eingehen, betrachtet werden. Möglicherweise liegt auch darin der Grund, warum Benjamins Theorie auch auf aussereuropäische Modernisierungsprozesse bzw. -modelle, oder auch auf aussereuropäische Modernen zu übertragen ist. So z.B. die Benjamin-Rezeption in Brasilien.²² Auch die Modernisierung in der Türkei wird durch die erst mit Benjamin denkbar gewordene Begriffskette Melancholie / Allegorie / Entfremdung zugänglich, die den Kern bildet bei der Annäherung an die Korrespondenzen zwischen der deutschen und türkischen Literatur und Kultur, gleichzeitig aber auch zwischen der europäischen Moderne und den Modernen in aussereuropäischen Kulturen.

²⁰ Anil Bhattis E-Mail an mich vom 10.12.2014 (Siehe Anmerkung 4).

²¹ Siehe hierzu besonders die Einleitung von Anil Bhatti in: Anil Bhatti / Dorothee Kimmich (Hg.): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: University Press. 2015. S. 15-27.

²² Vgl. Willi Bolle (1994): *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*. Mit Illustrationen von Lena Bergstein. Köln, Weimar, Wien.

4. Die Konstellation der Selbstwahrnehmung am Bosphorus markiert nicht die Einnahme eines bestimmten Standpunktes, also fremd, eigen bzw. fremdeigen, sondern die Bewegung dazwischen. (vgl. Pamukoğlu-Doğ: 124) Es handelt sich um eine Dreierkonstellation bzw. um eine ternäre Struktur, nach der der Wechsel zwischen den verschiedenen Positionen als das dritte Element erscheint. So die These der vorliegenden Arbeit.

Das Selbstverständnis des Subjekts bleibt in Zweifel. Unentschiedenheit, Unsicherheit und Unruhe lösen diese Bilder aus, gehen aber zugleich davon aus. So ist die Konstellation des doppelten Blickes nicht durch den Wechsel gekennzeichnet, sondern wird erst im Wandel errichtet.

5. Wenn die Melancholie in diesem Sinn als Begriff der neuzeitlichen Selbsterfahrung einen Knotenpunkt bildet, dann erscheint die Zusammenführung von Melancholie und *hüzün* am Bosphorus im „poetischen“ Bild der Stadt und die Bedeutung beider Begriffe da verankert zu sein, wo sie innerhalb der westlichen Kulturtradition auftreten: Die Erfahrung des Subjekts der Moderne als Entfremdung. Und ihren Ausdruck findet sie in der „Armatur der Moderne“, der Allegorie. Im Anschluss daran ließe sich sagen, dass die Modernisierung in außereuropäischen Kulturen den Mechanismus des europäischen/westlichen Modernisierungsprozesses sichtbar macht, weil sie dieselben Strukturen übernimmt, diese verdoppelt, modifiziert, umwandelt. Hier scheint der Ort der Korrespondenz zum Ähnlichkeitsbegriff zu liegen: Melancholie, *hüzün* und Ähnlichkeit, bzw. die *hüzün-These* und das *Ähnlichkeitsdenken*. Ein Ort, wo sich Benjamin, Pamuk, Tanpınar und mit Anil Bhattis Frage Ghalib näher kommen.

Hüzün am Bosphorus Melancholie, Allegorie, Moderne und das *Ähnlichkeitsdenken* zwischen europäischen und aussereuropäischen Literaturen und Kulturen: Walter Benjamin, Orhan Pamuk und Ahmet Hamdi Tanpınar

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter (1980): *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gersholm Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 12 Bd. Werkausgabe, Frankfurt a.M.
- Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. (2011). Hrsg. von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skandries. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag
- Bhatti, Anil / Dorothee Kimmich (Hg.)(2015): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: University Press. 2015. S. 15-27.
- Bolle, Willi (1994): *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*. Mit Illustrationen von Lena Bergstein. Köln, Weimar, Wien.
- Gürbilek, Nurdan (2011): *Tanpınar'da Hasret, Benjamin'de Dehşet* (Sehnsucht bei Tanpınar, Entsetzen bei Benjamin). In: dies.: *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis Yayınları, S. 93-139.
- Pamuk, Orhan (2004): *İstanbul. Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: YKY.
- Pamuk, Orhan (2006): *İstanbul. Erinnerungen an eine Stadt*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier, München: Carl Hanser Verl.
- Pamukoğlu-Daş, Nergis (2009): *Topographien der Moderne. Städtebilder und Bilder des Selbstverständnisses*. Paris-Berlin-Istanbul. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Steiner, Uwe (2004): *Walter Benjamin*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Stierle, Karlheinz (1993): *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. Hamburg: Carl Hanser Verlag.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2005): *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1996) : *Fünf Städte*, übersetzt von Walter Menzler, Ankara: Veröffentlichung des Ministeriums für Kultur der Türkischen Republik.

Karin E. Yeşilada

***Dig, dig, Digger - oder die Ästhetik des Einwanderungslands.
Ein komparatistischer Blick auf Fatih Akin, Peter Weiss und
Gene Kelly***

Der vorliegende Artikel nähert sich einem bekannten türkisch-deutschen Filmemacher über den komparatistischen Blick, indem er ihn mit einem deutschen Exilautor und einem amerikanischen Hollywoodstar der Musical-Ära in Bezug setzt. Diese zunächst dem Zufall geschuldete Verknüpfung erhebt indessen den Perspektivenwechsel interkultureller Kulturwissenschaft zum Prinzip der Herangehensweise.

***1. Gedanken zu einer besonderen Preisverleihung: Peter Weiss, Fatih Akin,
Gene Kelly und die Ästhetik des Einwanderungslands***

Am 29. November 2013 erhielt der türkisch-deutsche Regisseur Fatih Akin in Bochum den Peter Weiss Preis der Stadt.¹ Nach Marcel Ophüls (1992) und Harun Farocki (2002) war er der dritte Filmemacher, der diesen Preis erhielt, der zuvor schon an AutorInnen wie George Tabori, Elfriede Jelinek oder Christoph Hein und andere vergeben worden war.² Akin war zur Preisverleihung anwesend und zollte dem Namensgeber, mit dessen Werk er erst durch die Preisverleihung in Berührung gekommen war, Respekt. Der „Widerstand gegen den Faschismus“, mit dem sich Weiss auseinandersetzte, so Akin in seiner Dankesrede, sei etwas, mit dem er „höchste Identifikation verspüre“. Was bedeutet es, wenn ein Einwandererkind sieben Jahre nach dem deutschen Faschismus die „geistige Haltung“ eines Auswandererkindes gegen diesen teilt? Akin bezog sich auf den Skandal der größten rassistisch motivierten Mordserie der Bundesrepublik, die

¹ Der Beitrag ging aus meinem Vortrag bei der Begleitveranstaltung der IPWG zur Preisverleihung an Fatih Akin am 29. 11. 2012 in Bochum hervor und erschien in längerer Fassung im Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 21. Jahrhundert, H. 22/2013, S. 57-81.

² Vgl. das Hamburger Abendblatt (Bildunterschrift) v. 19. 09. 2012. Online unter: <http://www.abendblatt.de/kultur-live/kino/article109322217/Bochumer-Peter-Weiss-Preis-an-Fatih-Akin.html>

seit ihrer Aufdeckung Ende 2011 das Land erschütterte. zehn Jahre lang hatte der NSU ungehindert rassistisch motivierte Serienmorde verübt; die Aufklärung des Falles ist bis dato noch nicht abgeschlossen. Dem deutsch-türkischen Preisträger ging es in seiner Rede um den Kampf gegen Rassismus in Deutschland, um die Rehabilitierung derjenigen, die in ihrer antirassistischen Haltung von der Öffentlichkeit, den Medien und der Regierung scheinbar im Stich gelassen wurden: „Ich weiß gar nicht“, reflektierte er, „ob diese Haltung konsequent genug vertreten wird, da draußen. Eine geistige Haltung gegen den Faschismus wird doch heutzutage mit voller Verachtung als ‚Gut-Menschentum‘ bezeichnet“. Mit dem antifaschistischen Kampf der Figuren um den Ich-Erzähler in Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands* konnte sich Fatih Akin sehr gut identifizieren. Als Einwanderersohn, aber auch als Künstler. Es liegt nahe, auch in Akins filmischem Werk, das nach Auffassung der Jury „durch das Interesse an interkultureller Toleranz und Verständigung geprägt ist“, nach einer Ästhetik des Widerstands zu fragen. Akin führe nämlich, so die Jury, die für die Preisverleihung an ihn votierte, „die sezierende Technik des Schriftstellers und Filmemachers Peter Weiss fort“, auch er zeichne sich durch „seine multikulturelle Perspektive und ästhetische Neugier“ aus. Beide seien verbunden „durch die Präzision der Beobachtung und Inszenierung sowie einen individuellen Stilwillen, der bei aller Vielfalt des Werks jederzeit dessen Schöpfer erkennen lässt“.

Und nun kommt der Zufall mit ins Spiel: Denn die Jury hatte ihre Entscheidung zur Verleihung des Preises an Fatih Akin ausgerechnet am 23. August 2012 getroffen. An diesem Tag wäre der US-amerikanische Filmstar, Choreograf und Regisseur Gene Kelly einhundert Jahre alt geworden. Eine ebenso unbeabsichtigte wie bemerkenswerte Koinzidenz, die den vorliegenden Essay zu einer ungewöhnlichen Verbindung inspiriert. Denn was diese drei so unterschiedlichen Künstler, Peter Weiss, Fatih Akin und Gene Kelly, miteinander verbindet, sind nicht nur ihre jeweilige von interkulturellem Interesse und Toleranz geprägte offene Haltung, ihre ästhetische Neugier und ihr individueller Stilwillen, der ihr jeweiliges Werk so unverwechselbar macht. Sondern sie verbindet auch ihre jeweilige Geschichte von Auswanderung, Einwanderung, und ihr davon berührtes Künstlertum, ihre Ästhetik der Einwanderung.³

Die Familie von **Peter Weiss** (1916-1982) waren Einwanderer wider Willen. Ihre Auswanderung geschah nicht aus Abenteuerlust, sondern sie wurden ins Exil

³ Mit den Filmen von Gene Kelly wiederum wurde die Verfasserin erstmals während ihrer Zeit als DAAD-Lektorin in der Türkei in den 1990er Jahren durch das türkische Fernsehen näher vertraut.

nach Schweden gezwungen von einer Gesellschaft, die selbst konvertierte Juden nicht als Deutsche anerkennen wollte, die ihre religiöse Andersartigkeit rassisch definierte und mittels perfider ideologischer, dem Rassenwahn geschuldeter Gesetze ausgrenzte und vernichtete. Als Familie Weiss Nazi-Deutschland verließ, war dort ein Leben für sie nicht mehr möglich. Ihre Emigration war überlebensnotwendig. Peter Weiss verließ Deutschland als Fünfzehnjähriger und kam, nach Stationen in London und in der Tschechoslowakei, 1939 mit 23 Jahren nach Schweden. Dort schrieb er zunächst auf Schwedisch, wechselte später aber wieder ins Deutsche, und arbeitete neben der Schriftstellerei weiterhin als Maler sowie als Filmemacher und Filmtheoretiker. Obgleich das Deutsche seine Literatursprache war, kehrte er selbst nie nach Deutschland zurück. Mit seinem Werk verpflichtete sich Peter Weiss immer wieder der Geschichte seiner Familie, dem Widerstand gegen das Nazi-Regime und der Humanität. Seine *Ästhetik des Widerstands* setzte in grundlegender Weise Maßstäbe für die Deutung von Kunst als Mittel zur Befreiung aus der Unwissenheit und klassenbedingten Unterdrückung des Subjekts und schuf einen unvergleichlichen Kosmos kultureller Betrachtung des zwanzigsten Jahrhunderts.

Der Preisträger **Fatih Akin** wurde wie Peter Weiss in Deutschland geboren. In der westdeutschen Bundesrepublik der Nachkriegszeit, als Sohn dorthin eingewanderter türkischer „Gastarbeiter“. Seine Eltern waren aus der Türkei ausgewandert, nicht weil sie dort um ihr Leben fürchten mussten, nein, sie kamen, ähnlich den europäischen Auswanderern Anfang des 20. Jahrhunderts in die USA, aus der Hoffnung heraus, sich in der Fremde ein besseres Leben verdienen zu können. Auswanderung aus ökonomischen Gründen also, und ein wenig Abenteuerlust mag auch dabei gewesen sein, das zumindest deutet Akin in seinem biografischen Dokumentarfilm *Wir haben vergessen zurückzukehren* (1999) an. Im Zuge der sogenannten „Gastarbeiteranwerbung“, die 1961 zwischen der BRD und der Türkei vertraglich geregelt wurde, kam Vater Mustafa Enver Akin 1966, um sich in Hamburg in einer Chemiereinigungsfabrik zu verdingen. Sein zweiter Sohn Fatih kam (zwei Tage und 61 Jahre nach Gene Kelly) 1973 in Hamburg zur Welt. Dort wuchs er zweisprachig auf, absolvierte sein Studium an der Hochschule für Bildende Künste (wo er später als Gastprofessor lehrte) und dort drehte seine ersten Filme.

Fatih Akin ist ein *deutscher* Filmemacher und Produzent. Dennoch sind seine Filme häufig mehrsprachig und spielen an wechselnden Orten und in verschiedenen Ländern. Mehrsprachigkeit, topografische Vielseitigkeit und

Multiperspektivität gehören zu den Markenzeichen seines filmischen Werkes. Seine Muttersprache Türkisch ist in den Filmen immer wieder zu hören, teils als Sprache der Deutschlandtürkischen Figuren, teils als Sprache der in der Türkei lebenden Türken. Der Sohn türkischer Einwanderer hat es zu internationalem Ruhm gebracht, er hat für Deutschland wichtige Filmpreise bekommen (unter anderem den Goldenen Bären, mehrere Lolas beim Deutschen Filmpreis), und er erhielt im September 2010 das Bundesverdienstkreuz. Auch international ist Fatih Akin anerkannt: seine Filme werden regelmäßig auf internationalen Filmfestivals ausgezeichnet; 2005 war er Mitglied der Jury auf den Filmfestspielen in Cannes, 2010 in Venedig, und im Februar 2010 ernannte ihn der französische Kulturminister zum „Chevalier des Arts et Lettres“ (damit war er ein halbes Jahr schneller als der deutsche Bundespräsident). Einen Ehrenpreis für sein filmisches Werk erhielt der Hamburger 2011 auf dem Nürnberger Filmfestival *Türkei/Deutschland*, wo er 1995 den ersten Preis für seinen ersten Spielfilm erhalten hatte.

(Eugene) Gene Kelly (1912-1996) wiederum war Enkel irischer Einwanderer in den Vereinigten Staaten von Amerika. In seiner Kindheit erlebte er der aus einer musischen Arbeiterfamilie in Pittsburgh stammende Kelly starke Ausgrenzung, nicht etwa aufgrund seiner ethnisch-kulturellen Zugehörigkeit, sondern wegen seiner künstlerischen Ausbildung: sein Bruder Fred und er wurden unterwegs zum Tanzunterricht immer wieder von den „kids of the block“ gehänselt und verprügelt und mussten daher im Taxi zum Training fahren. Das bestärkte den begabten Tänzer und Sportler aber nur in seiner Mission, der amerikanischen Nation den Tanz näher zu bringen. Mit seinem Credo, dass Tanz aus der Bewegung selbst heraus entsteht und kein künstliches Produkt aus verschlossenen Tanzstudios ist, machte er den (Step-)Tanz für Amerika „straßenfähig“. Zeitlebens war sein Schaffen von dem in der irisch-katholischen Arbeiterschaft verwurzelten Ethos der Disziplin und Leistung geprägt. Nach einer anfänglichen Karriere am Broadway vermittelte ihn ein Agent 1941 zur Metro Goldwyn Meyer (MGM) nach Hollywood, wo er zunächst als Schauspieler, Sänger und Tänzer arbeitete, bald jedoch zusammen mit seinem Assistenten, dem späteren Regisseur Stanley Donen, und dem Regisseur Vincente Minnelli die Regie und Choreografie von Tanzfilmen (mit)übernahm. In der kreativen Künstlergruppe der MGM-Musikabteilung um Arthur Freed entstanden damals Musicals wie *Anchors Aweigh* (1945), *On the Town* (1950), *An American in Paris* (1951), oder *Singin' in the Rain* (1952), Tanz- und Musikfilme origineller,

zeitgemäßer Machart, die den American Spirit auf einzigartige Weise verkörperten und das Hollywood-Musical (und Gene Kelly) weltberühmt machten. Im Einwanderungsland USA stellte sich dabei niemals die Frage nach der ethnischen Herkunft des Künstlers, auch wenn Kelly immer wieder das Irische in Form tänzerischer Hommages in seinen Filmen erwähnte. (Anders als Fatih Akın wurde Kelly also nie in Talkshows zu „seiner Kultur“ befragt, sondern stets zu seinen Filmen). Dagegen standen der engagierte Links-Liberale und seine Frau Betsy Kelly in der McCarthy-Ära unter Kommunismus-Verdacht, was die MGM unter anderem dazu bewog, sich für einige Produktionen der Freed-Gruppe nach Europa zu verlegen.

2. Ästhetik des Widerstands und Ästhetik der Einwanderungen

Peter Weiss, Fatih Akın und Gene Kelly – drei sehr unterschiedliche Künstler also, verbunden durch einen kalendarischen Zufall. Und doch lassen sich einige Elemente ihrer jeweiligen Ästhetik(en) als eine im Weiss'schen Sinne zu verstehende Ästhetik des Widerstands gegen bestehende Verhältnisse, ja als eine Ästhetik des Einwanderungslandes verstehen. Dabei geht es mir nicht um eine spezifisch medienwissenschaftliche Analyse, sondern eher um eine im weiteren Sinne zu verstehende kulturwissenschaftliche Betrachtung des interkulturellen Impulses und der Wirkung im jeweiligen Werk. Und es ist durchaus als Würdigung des einhundertjährigen Jubiläums zu verstehen, wenn diese Betrachtung mit dem Werk von Gene Kelly beginnt.

Gene Kelly – getanzte Ästhetik des Widerstands gegen Hollywood

Der amerikanischen Nation den Tanz als Lebensform nahezubringen, war das zentrale Anliegen von Gene Kelly. Der als Kind immer wieder für seine Tanzliebe gehänselte Junge aus Pittsburgh, der grazile Tanzfiguren ebenso beherrschte wie robustes Eishockey, bestand darauf, dass Sport und Tanz aus den gleichen Impulsen heraus lebten. Das veranschaulichte er in seinen späteren Regie-Arbeiten, insbesondere in seinem Tanzfilm *Invitation to the Dance* (1956, *Einladung zum Tanz*, erstmals ein reiner Tanzfilm in Spielfilmlänge) und in diversen TV-Produktionen, etwa in der Reihe *Going My Way* (1962). Gene Kellys Tanz war von einer kraftvollen Virilität, bodennah und vielseitig, vor allem jedoch stets von den Gegebenheiten seiner Umwelt inspiriert: Kelly tanzte im Verlauf seiner Karriere nicht nur mit den besten Tänzerinnen Hollywoods (unter anderem mit Vera Ellen, Cyd Charisse und Rita Hayworth), sondern auch

mit einem Wisch Mob, mit Zeitungspapier und mit Mülleimern; er tanzte auf Rollschuhen, schwang sich waghalsig über Dachgestühl und Baugerüste, flog an Seilen hoch in Schiffsmasten oder schwang sich von Haus zu Haus, wie einst vor ihm Douglas Fairbanks. Und er wurde (ausgerechnet) durch sein fröhliches Pfützenspringen mit einem Regenschirm – *Singin' in the Rain* – zur Ikone des beschwingten Tanzes auf der Straße. Das alles war insofern eine kleine ästhetische Revolution, als zuvor das getanzte Musical ausschließlich innerhalb der Filmstudio-Mauern in geschlossenen Räumen stattgefunden hatte. Tanz war plötzlich das Leben selbst.

Während sein großer Kollege Fred Astaire zumeist den eleganten Beau der gehobenen Klasse in Frack und Zylinder, zumindest aber in Anzug und Krawatte verkörpert hatte, repräsentierte Gene Kelly stets den einfachen Mann von nebenan, den Mann aus der Arbeiterschaft, den (mittellosen) Künstler, Journalisten, den Marinesoldaten. Nur selten trugen seine Figuren Bügelfaltenhosen, stattdessen waren die Hosenbeine häufig hochgekrempelt, ebenso wie die Hemdsärmel, was den Figuren Dynamik und Bodenständigkeit verlieh. Nicht selten trugen Kellys Tanzpartnerinnen blaue Flecken an den Oberarmen davon, wenn er sie wieder einmal zu fest gegriffen und emporgeschwungen hatte. Dennoch fehlte es diesem Tänzer und Sänger nie an Eleganz und Sensitivität. Dem linksliberalen Irisch-Amerikaner Kelly, der sich während der McCarthy-Ära für seine vom Berufsverbot bedrohten Kollegen einsetzte, lag die Demokratisierung des Tanzes sehr am Herzen, es sollten alle daran teilhaben und tanzen können; nicht länger sollte Tanz in den Vereinigten Staaten Ausdruck einer elitären Klassenzugehörigkeit sein. In diesem Sinne wäre Kellys Projekt auch als eine getanzte Ästhetik des Widerstands gegen den (Hollywood-)Mainstream zu verstehen.

Dabei verfolgte Kelly ähnliche Ziele wie die Figuren in Peter Weiss' Roman, etwa die Gleichheit der Menschen unabhängig von der Rasse. Ein Beispiel sind seine Neuerungen in dem parodistischen Musical *The Pirate* (1948, *Der Pirat*). War bis dahin das gemeinsame Auftreten afro-amerikanischer und europäisch-amerikanischer Tänzer eine Unmöglichkeit im Film gewesen – mit Ausnahme von Bill Robinson und Shirley Temple –, so bestand Kelly gegen den Widerstand der Studiobosse der MGM darauf, eine Tanznummer mit den von ihm bewunderten Nicholas Brothers zu drehen. In dieser akrobatischen Tanznummer wirbeln „weiße“ und „schwarze“ Körper in enger Berührung miteinander über Bühne und Boden, drei Tänzer, die sich ineinander verschlingen und die bis dahin

strikte Rassentrennung im amerikanischen Film unbekümmert aufheben – ein Tabubruch ohnegleichen. Dass der Film in einigen Kinos der Südstaaten daraufhin nicht oder nur zensiert gezeigt werden konnte, nahm Kelly in Kauf. Er ebnete damit nicht zuletzt afro-amerikanischen Tänzern wie Sammy Davis Jr. oder Gregory Hines den Weg zu ihren späteren Filmkarrieren.

Um Tanz auch für ein jüngeres Publikum attraktiv zu machen, aber auch, um das Musical mit den technischen Neuerungen der damaligen Zeit in Verbindung zu bringen, drehte Kelly nicht nur mit Kindern (so zum Beispiel seine Tanznummer *I got Rhythm* aus dem berühmten Musical *An American in Paris*, in der er Cowboys, GIs, französische Flics oder Charlie Chaplin für französische Kinder auf der Straße parodierte), sondern er wagte auch etwas völlig Neues. Für eine Episode mit Schulkindern in dem Film *Anchors Aweigh* erzählt Kelly die Geschichte, wie er als Matrose ein verwunschenes Tierkönigreich vom allgemeinen Fröhlichkeitsverbot befreit, indem er dem Mäusekönig das Tanzen beibringt. Die gesamte Episode beruhte auf der bis dahin für unmöglich gehaltenen Technik, Zeichentrickfiguren so zu animieren, dass der lebensechte Kelly mit ihnen gemeinsam tanzt. (Der Mäusekönig war übrigens Jerry-Mouse, und Walt Disney mag es mehr als einmal bereut haben, der Anfrage von Kelly nach einem Pas de Deux mit Mickey Mouse seinerzeit eine Absage erteilt zu haben). Somit überwand Kelly als Choreograf und Regisseur aller seiner getanzen Filmszenen die Grenzen des Genres – und machte das Hollywood-Musical dafür berühmt. Diese Technik wiederholte er in seinem 1956 erschienenen Tanzfilm *Invitation to the Dance* in der orientalischen Szene, wo er mit Trickfilmanimierten Schönheiten und Flaschengeistern furiose Tanznummern aufs gezeichnete Parkett legt.

Diese grenzüberschreitende Ästhetik bestimmte Kellys Lebenswerk bis zum Schluss. In der von ihm maßgeblich betreuten Dokumentation über den amerikanischen (MGM-geprägten) Tanzfilm, *That's Dancing* (1985), zollte Kelly auch dem afro-amerikanisch dominierten Breakdance auf New Yorks Straßen sowie den Tanznummern des jungen Michael Jackson Respekt. Den Bogen von der klassischen Hollywood-Musical Ära der 1930/40er Jahre bis zur Gegenwart seines Publikums der 1980er Jahre spannend, porträtierte er europäisch-amerikanische Stars wie Fred Astaire oder Eleanor Powell gemeinsam neben afro- und lateinamerikanischen Breakdancern von der Straße. Popstar Michael Jackson, der in seinen Videoclips tanzte, bezeichnete er gar als Nachfolger der klassischen „weißen“ Hollywood-Tradition. Damit hatten er und

sein Team sich wieder einmal gegen den Studio-Mainstream positioniert, der auch zwei Jahrzehnte nach der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung solche Eskapaden nur ungern in einer glanzvoll-nostalgischen Revue der Best-of-MGM Reihe sah. Superstar Michael Jackson (1958-2009) wiederum war übrigens einer jener jungen Amerikaner, die auf Kellys „Einladung zum Tanz“ reagiert hatten: Für seine stilbildenden Musikvideo-Tanznummern ließ er sich tänzerisch ausbilden und trug seine schwarzen Loafers und weißen Socken im Übrigen in Reverenz zu dem von ihm bewunderten Superstar Gene Kelly.

In gewisser Weise lässt sich Gene Kellys ästhetische Haltung in einem Filmsong aus einem der weniger bekannten seiner Musicals wiederfinden. In *Summer Stock* (1950), das die eher konventionelle Geschichte um eine Broadwaytruppe erzählt, die auf einen Bauernhof in die Provinz ausweichen muss, um ihr Stück aufzuführen, motiviert Kellys Figur seine verstädterte Kompanie dazu, für Kost und Logis auf dem Bauernhof (von Judy Garlands Figur) mitzuhelfen. Graben, Säen, Füttern für das Abendbrot, die ganze harte Landarbeit, um zu Tanzen, oder in den Worten des Songs von Mack Gordon und Harry Warren, *Dig, dig, dig for your Dinner*. Ehrliche Arbeit und Kunst – das passte bestens zur Ästhetik des aus einer Arbeiterstadt stammenden Hollywoodstars.

*Dig, dig, dig for your Dinner*⁴

*You've gotta dig, dig, dig, dig for your dinner,
Nothin's what you get for free.
You've gotta dig, dig, dig, dig for your dinner,
Never was a money tree.*

*And furthermore, my friends, I must repeat,
Nobody's livin' down on Easy Street
And if you want to owe for groceries,
You're gonna get an awful lot of "No sir-ee's"
(...)*

⁴ *Dig, dig, dig for your Dinner*, gesungen von Gene Kelly, Phil Silvers und den Tänzern und Sängern der MGM. Aus dem Musical *Summer Stock* mit Judy Garland, Gene Kelly, Phil Silvers u.a. Regie Charles Walters, MGM 1950. Songs von Harry Warren, Songtexte von Mack Gordon.

*You just can't be a lazy bird,
You've gotta get off o' your twig;
(...)
You've gotta be as busy as a bee
To be a Mister B.I.G.
And if you want some dig-dig-dignity,
You've gotta dig, dig, dig, dig, dig for your dinner,
dig, dig, dig, dig, dig.*

Und auch der Song selbst verkörpert die amerikanische Einwanderungskultur mit seinen Elementen aus afro-amerikanischem Jazz und Steptanz, europäischem Broadway-Gestus, einer Melodie aus der jüdischen Tradition und einem Text, der die protestantische Arbeitshaltung weißer Siedler ironisch – *you've gotta see your dentist twice a day!*, arbeiten und zweimal täglich zum Zahnarzt! – unterminiert. *Dig, dig, dig, dig!*, als mitreißende Steptanznummer im Musical trägt er unverkennbar Gene Kellys Handschrift.

Fatih Akin – filmische Ästhetik des Widerstands im Einwanderungsland

„*Jou, Digger!*“, würde auf diesen Zuruf eine der Akin'schen Figuren womöglich antworten. Ursprünglich in Klaus Lemkes Film *Rocker* (1972) verwendet, ist diese liebevoll-markige Anrede eines der Elemente, die Akins Hamburg-Film *Soul Kitchen* (2010) einen unverwechselbaren Sound verschaffen. Bei der Rezeption dieses bislang jüngsten und abermals preisgekrönten Spielfilms des türkisch-deutschen Regisseurs ging es wieder einmal um die Frage nach Zugehörigkeit: Manch ein deutscher Rezensent hielt es für besonders erwähnenswert, dass einer der besten Hamburg-Filme neuerer Zeit ‚ausgerechnet von einem Türken‘ stammte. Wenn ‚Italiener‘ in den Vereinigten Staaten ausgezeichnete New York- oder Chicago-Filme drehen, hält sich das Erstaunen im deutschen Feuilleton dagegen in Grenzen. Woher kommt dieser doppelte Blick?

Italo-amerikanische Filmemacher wie Quentin Tarantino, Francis Ford Coppola oder Martin Scorsese zählen neben anderen Künstlern zu jenen, die Fatih Akins künstlerisches Schaffen nicht unwesentlich inspiriert haben (siehe etwa Katja Kauer's Beitrag hier im Band). Das hat zunächst einmal nichts mit Einwanderungsästhetik zu tun, sondern mit einem künstlerischen Gespräch, das Akin von jeher mit seinen KollegInnen aus der Filmbranche führt, explizit oder

implizit. Sein vielseitiges Filmschaffen entsteht – und diese Selbstverständlichkeit hinzuschreiben heißt, den Schimmel ein weißes Pferd zu nennen – aus seiner fortwährenden künstlerischen Auseinandersetzung mit dem (internationalen) Film und seiner Geschichte. Akins filmische Referenzen reichen vom deutschen Kino (Helmut Käutner, Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Volker Schlöndorff, Hark Bohm, Wolfgang Becker, Lars Becker, Tom Tykwer und viele andere) über das europäische Kino (Vittorio de Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, Emir Kusturica, Michael Haneke, Mathieu Kassovitz und viele andere), über das europäische Nicht-EU-Land-Kino (das türkische Yeni Sinema, das Yeşilçam Sinema, Yilmaz Güney und andere) hin zum transkontinentalen Kino, gen Osten nach Asien (Akiro Kurosawa, Yasujiro Ozu, Hou Hsiao-Hsien und andere), gen Westen in die USA (Tarantino, Scorsese, Coppola, aber auch Billy Wilder, Charles Chaplin, Woody Allen, Jim Jarmusch, Ang Lee, Terence Mallick, Oliver Stone und viele andere) und nach Lateinamerika (Alejandro González Iñárritu).⁵ Vielfach ist der junge Regisseur mit seinen internationalen Kollegen im Gespräch – und zwar über Filmkultur, nicht über „Leitkultur“. Das eigentlich „Erstaunliche“ an Akins künstlerischer Weitläufigkeit ist die Tatsache, dass sich deutsche FeuilletonistInnen und Talkshow-ModeratorInnen – „und viele andere“ – darüber erstaunen.⁶ Mehr noch, dass sie diese Weitläufigkeit erst gar nicht zur Kenntnis zu nehmen scheinen. Wie anders kann man sich in Deutschland fragen, dass ein Hamburg-Film aus dem Jahr 2009 einen Hamburg-Film von 1944 oder von 1972 reflektiert? Drehten denn Helmut Käutner oder Klaus Lemke ihre Filme nicht gerade gegen den Mainstream einer (national-)deutschen Bürgerlichkeit? Womöglich wären heutige KritikerInnen des Einwanderungslandes Deutschland gut beraten, nicht nur die deutsche Filmgeschichte hinsichtlich ihrer Ästhetik des Widerstands zu re-rezipieren, sondern auch einen Blick in Peter Weiss' Roman zu werfen: Da schreibt der ‚Deutsch-Schwede‘ ausgerechnet über deutsche, französische und spanische Kunst – „erstaunlich“!

Der kulturwissenschaftliche Blick auf die Einwanderungsästhetik zeigt indessen, dass gerade die amerikanischen Regisseure und Darsteller, allesamt Einwanderer

⁵ Diese Beziehungen teilt uns Akin bereits in seinen Audio-Kommentaren auf den jeweiligen DVDs seiner Spielfilme mit. Sie sind jedoch auch nachzulesen in dem hervorragenden Band gesammelter Interviews des Regisseurs mit Volker Behrens und Michael Töteberg (Herausgeber): Fatih Akin: Im Clinch – Die Geschichte meiner Filme (2011). Allein das dortige Register sei jedem Kritiker vor Abfassung seiner nächsten Akin-Rezension zur Auswertung empfohlen.

⁶ In dieser Hinsicht ist der bereits erwähnte Band *Fatih Akin: Im Clinch* (2011) ein herausragendes (Gegen-)Beispiel dafür, wie anders Gespräche mit dem Regisseur verlaufen können, wenn man ihn nach seiner künstlerischen Arbeit befragt.

oder deren Nachkommen in den USA (von Wilder bis Tarantino), mit ihrem jeweiligen Filmschaffen nicht allein amerikanische Filmlandschaft geprägt, sondern internationalen Erfolg erzielt haben. Ähnliches gilt für Fatih Akin. Abseits ihrer Filmästhetik zeigt ein Blick auf die jeweiligen Einwanderungsgeschichten feine Unterschiede auf. Die Familien Tarantino, Scorsese oder Coppola, einst als geschmähte „terrone“ aus dem verarmten Süditalien in das Land der unbegrenzten Möglichkeiten ausgewandert, mussten sie sich in der neuen Heimat als „Italians“ hocharbeiten. Dennoch zählten sie, beliebt oder unbeliebt, als *Italian Americans* – mit gleichen Rechten, d. h. wie alle anderen Amerikaner durften sie den Präsidenten wählen oder sich im Land frei bewegen. Solche Coppolas, Tarantinos (oder auch, um für die chinesische community zu sprechen, solche Lees) waren arm, womöglich unterprivilegiert – aber sie waren Amerikaner. Sie konnten bei Rot über die Ampel gehen, wurden bestraft und blieben dabei Amerikaner. Sie gehörten zum Land, das ein Einwanderungsland ist. Dort redete die Politik womöglich über das „Italian problem“ und die Mafia, über „the Chinese“ – nicht jedoch über „Rückkehr“ und auch nicht über „Migrationshintergrund“, denn den hatten ja, bis auf die zuvor systematisch ausgerotteten und ihres Landes beraubten indianischen Ureinwohner, alle.

Nicht so die Familie Akin in Deutschland. Nach dem deutschen Ausländergesetz nämlich konnte (und kann immer noch) einem nicht-EU-Ausländer bereits wegen einer Ordnungswidrigkeit die Aufenthaltserlaubnis entzogen werden, woraufhin die türkischen oder tunesischen „Gastarbeiter“ unter rechtlich völlig anderen Voraussetzungen im Land leben. Ein Unfall im Vollrausch, und das Leben als Einwanderer in Deutschland wird durch staatliche Sanktionen, im schlimmsten Fall durch die Ausweisung, beendet. Zum Vergleich: Der CSU-Politiker Otto Wiesheu, der im Oktober 1983 mit 1,75 Promille im Blut den Unfalltod eines Menschen verursachte, musste nach seiner rechtmäßigen Verurteilung weder ausreisen noch ins Gefängnis. Stattdessen setzte er seine politische Karriere nach zwischenzeitlicher Aufhebung seiner Immunität und dem Rücktritt als Generalsekretär erfolgreich fort; bereits 1990 wurde er Staatssekretär für Bildung in der Bayerischen Staatsregierung, 1993 Bayerischer Staatsminister für Wirtschaft, Verkehr und Technologie.⁷ Ein nicht-eingebürgerter Einwanderer aus einem Nicht-EU-Land wie der Türkei wäre nach der Verurteilung hingegen abgeschoben worden. Hätte also Fatih Akin keinen deutschen Pass und würde er

⁷ Ob die Familie des fahrlässig getöteten Rentners Josef Rubinfeld diesen Politiker oder seine Partei gewählt hat?

im Vollrausch jemanden überfahren, dann wäre er mit Vollstreckung des Urteils und der anschließenden Ausweisung kein deutscher Regisseur mehr. Hark Bohm hingegen würde bei gleichem Delikt ein deutscher Regisseur bleiben. Inwieweit bilden sich diese „feinen Unterschiede“ in der Ästhetik der türkisch-deutschen Einwanderungskultur ab?

Ästhetik der Grenzüberschreitung

In Fatih Akins Filmen spielen Grenzüberschreitungen und die Inszenierung des Schwellenübertritts immer wieder eine zentrale Rolle. Betrachtet man solche zunächst als „transkulturelle Ästhetik“ bezeichneten Phänomene im Spotlight deutscher Einwanderungsdebatten, tritt der Subtext mancher Szenen deutlich zum Vorschein. Immer wieder macht den Filmfiguren die Zwangsausweisung, das Ein- oder Ausreiseverbot zu schaffen. Das endet je nach Filmgeschichte tragisch oder komisch.

Wie etwa in Akins zweitem Spielfilm *Im Juli* (2000), einem Roadmovie, das erzählt, wie sich ein deutscher Lehrer der Liebe zu einer Deutsch-Türkin wegen auf eine Odyssee quer durch Europa in die Türkei begibt und nach einigen Abenteuern und Begegnungen gereift sein Ziel erreicht. Daniel Bannier (von Moritz Bleibtreu hinreißend naiv gespielt) scheitert immer wieder an den europäischen Grenzen. So hätte er als EU-Bürger an der ungarisch-rumänischen Grenze im Jahr 1999 eigentlich keine Schwierigkeiten zu erwarten, nur will es Akins Drehbuch gemeinerweise so, dass zuvor sein Reisepass gestohlen wurde. Und er nun auf einen sehr strikten Grenzbeamten trifft. Fatih Akin ließ es sich nicht nehmen, diesen rumänischen Grenzbeamten Kaugummi-kauend mit in die Stirn geschobener Dienstmütze selbst zu spielen. Er wirft dem Deutschen ein lakonisches „No passport, no Rumania!“ hin und unterstreicht seine Haltung – auf Daniels „typisch deutsche“, d. h. von visumfreien Touristik-Grenzübertritten gewohnte Attitüde hin („Yes, I see, but...“, im Sinne von „Jaja, aber für uns Deutsche gilt das ja nicht...“) – mit dem Dienstgewehr im Anschlag: „No passport, no Rumania!“ Es hat einen besonderen Subtext, wenn der türkisch-deutsche Regisseur, der in seinem Leben als Nicht-EU-Bürger sicherlich eigene Erfahrungen mit der Arroganz von Grenzbeamten gemacht haben dürfte⁸, in

⁸ Die Verfasserin des Artikels wurde selbst einmal bei der Einreise von einem deutschen Grenzbeamten bei der Kontrolle ihres deutschen Reisepasses gefragt (!), ob sie Deutsche sei, „Das ist doch kein deutscher Name.“ Mark Terkessidis spricht in diesem Zusammenhang von der „Banalität des Rassismus“, vgl. seine gleichnamige Studie.

seinem Film diese Szene in postkolonialistischer Manier umkehrt: Ausgerechnet an einem innereuropäischen Grenzübergang gelangt der Deutsche ohne Pass nur mittels einer Scheinheirat (mit seiner deutschen Reisegefährtin Juli, die wie der deus ex machina aus einem Toilettenhäuschen auftaucht) und mittels Bestechung (er muss das zuvor von seiner Pass-Diebin entwendete Wohnmobil als „Hochzeitsgeschenk“ an den Grenzbeamten „überreichen“) über die Grenze. Akins ästhetische Subversion der EU-Grenzregelungen gestaltet sich indessen ironisch-liebevoll: So inszeniert er die Scheinheirat „mitten in der Pampa“ in einer der Comic-Ästhetik von *Tim- und Struppi* nachempfundenen Kulisse und filmt dabei den wohl unromantischsten Filmkuss der jüngeren deutschen Filmgeschichte: Lieblos, unter den prüfenden Augen eines (türkisch-deutsch-rumänischen) Grenzbeamten mit vorgehaltenem Gewehr. Die Selbsteinschätzung des Regisseurs, dass es bei ihm „für Literatur nicht reicht, aber für Drehbücher“, scheint mir stark untertrieben. *Im Juli*, zu dem der türkisch-deutsche Autor Selim Özdoğan den abgefilmten Roman schrieb, funktioniert als Roadmovie ebenso wie als phantasiereiche, komödiantische filmische Narration.⁹

Auch die Rahmengeschichte des Films, Akins Hommage an die jährlichen Heimreisen türkischer, griechischer und jugoslawischer „Gastarbeiter“ entlang des berühmten Autoputs E5 entfaltet als intertextuelle Referenz auf die türkische Migrationserzählung der späten 1970er Jahre ein subversiv-ästhetisches Potenzial. Der junge Berliner Deutsch-Türke İsa, der Daniel als Tramper in Bulgarien aufsammelt und von ihm unterwegs dessen Geschichte (und damit die Film-Haupthandlung) erzählt bekommt, hat eine Leiche im Kofferraum, seinen toten Onkel. Das Motiv geht zurück auf Güney Dals Roman *Europastraße 5* (1979) über einen türkischen „Gastarbeiter“, der seinen während eines Deutschland-Besuchs verstorbenen Vater in einem aufs Autodach geschnallten Fernsehkarton zurück in die Türkei schmuggeln muss (das Besuchervisum war abgelaufen) und dabei in immer groteskere Situationen gerät. Schließlich wird er wegen eines linksaktivistischen Trampers an der türkischen Grenze unter Terrorverdacht festgenommen und inhaftiert, seine Mission scheitert. Akın parodiert diese Geschichte, in dem auch seine beiden Figuren zunächst an der türkischen Grenze im Gefängnis landen. Allerdings kann Daniel unbehelligt entkommen, während İsa von den türkischen Staatsbeamten für seine Mission

⁹ Selim Özdoğan: *Im Juli*. Roman. Hamburg / Wien (Europa) 2000. Akins Zitat aus Behrens/Töteberg, Im Clinch (2000), S. 72. Für diese und weitere Film-Analysen siehe auch meinen ausführlichen und auf die bisherige relevante Forschungsliteratur

schließlich als Held gefeiert wird. Denn durch seinen Leichen-Schmuggel hat er sich als Patriot erwiesen, der es einem im Ausland verstorbenen Türken gegen alle Transitgesetze ermöglicht hat, in die türkische Heimat zurückzukehren. „Bravo, İsa, bravo!“, klatschen die türkischen Grenzbeamten Beifall zum Widerstand gegen die restriktive Visumpolitik Deutschlands und der EU – ein klarer Kommentar des Filmemachers. Ein Detail dieser Episode unterstreicht Akins besondere Ästhetik der Einwanderung noch zusätzlich: İsas silberner Mercedes ist nämlich eine Anspielung auf den Film *Mercedes mon Amour* (1987), eine Verfilmung des Romans *Fikrimin İnce Gülü* der türkischen Autorin Adalet Ağaoğlu aus dem Jahr 1976 (*Die zarte Rose meiner Sehnsucht*, 1979).¹⁰ Roman und Film erzählen die Geschichte eines deutschlandtürkischen „Gastarbeiters“, der sein geliebtes Statussymbol, einen goldenen Mercedes, auf dem Weg in die Türkei zu Schrott fährt und somit an seiner eigenen Illusion der erfolgreichen Auswanderung scheitert. Dieses Schicksal bleibt İsa erspart, da Akin die Tragik der Migrationserzählungen von der ersten Generation der 1970er Jahre für seine zweite Generation der 2000er Jahre ins Positive wendet. Das klassische Roadmovie-Motiv des unterwegs zerfallenden Reisegefährts (das u.a. auch in Peter Timms Film *Go, Trabi go!* von 1991 zu finden ist) baut er stattdessen in den Daniel-Handlungsstrang ein; dessen Autos gehen kaputt, verloren oder werden gestohlen. Das verleiht dem Film streckenweise die Ästhetik des tollkühnen Mannes in fliegender Kiste des amerikanischen Kinos der Gründerjahre, etwa wenn Daniel versucht, den vermeintlichen Grenzfluss Donau durch einen Sprungflug mit seinem Auto zu überwinden. Eine ähnliche Hommage an dieses frühe Genre der Filmgeschichte baute Gene Kelly übrigens in *Singin' in the Rain* (1952) ein.

Die (transkulturelle) Ästhetik des Schwellenübergangs und der Grenzüberwindung spielt drei Filme später bei Akin abermals eine besondere Rolle, nämlich in *Auf der anderen Seite* (2007). Der Film, zu dem Akin das (preisgekrönte) Drehbuch verfasste, ist eine philosophische Betrachtung über die Begegnung und das sich Verpassen von Menschen zwischen Deutschland und der Türkei zu verschiedenen Zeiten, eine Geschichte über das Leben und Sterben in verschiedenen Lebens(zeit)räumen, über das Finden und Verlieren, über den

¹⁰ *Mercedes Mon Amour*. Spielfilm von Bay Okan (Regie). Mit Ilyas Salman in der Hauptrolle. Deutschland / Frankreich 1993. 95 min. Nach dem Roman von Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü* (1976). Die von Wolfgang Scharlipp aus dem Türkischen übersetzte deutsche Version des Romans erschien 1979 unter dem Titel *Die zarte Rose meiner Sehnsucht*.

Tod und die ‚andere Seite‘ des Lebens. Ali, der seine Geliebte Yeter im Rausch bei einer Auseinandersetzung geschlagen und dabei fahrlässig getötet hat, wird in die Türkei abgeschoben. Beide ehemaligen „Gastarbeiter“ verlassen Deutschland, das Land, in dem sie die meisten Jahre ihres Lebens verbracht haben, auf die eine und andere Weise: Yeter als Leiche im Sarg, Ali als abgeschobener „Ausländer“. Der Film zeigt nur die Momente ihrer Ausreise, d. h. die Kamera beobachtet von oben den Sarg auf dem Rollband am Flugzeug und von weitem den „Gastarbeiter“ mit Tasche an der Passkontrolle. Aus dem Blickwinkel einer Ästhetik der Grenzüberschreitung betrachtet stellt der Subtext die Frage, ob eine Deutsche nach ihrem Unfalltod auch mit dem Sarg reisen und ob ein Deutscher nach seiner Verurteilung der fahrlässigen Tötung auch abgeschoben würde? Warum die beiden Figuren das Land ihres bisherigen Lebens verlassen?

Alis Sohn Nejat hat es bis zum Germanistik-Professor gebracht. Yeters Tochter studiert in der Türkei, nicht wissend, dass ihre verwitwete Mutter das Geld dafür durch Prostitution verdient. Beide Arbeiter haben ihren Kindern also ein besseres Leben und den sozialen Aufstieg ermöglicht und eine Erfolgsgeschichte zu verzeichnen; dennoch müssen sie das Land, in dem dieser Einwanderungserfolg stattfand, verlassen. Der Film lässt offen, was aus ihren rechtmäßig verdienten Renten wird oder wo die Habseligkeiten ihres bisherigen Lebens verbleiben, und inszeniert damit einen blinden Fleck in der deutschen Gesellschaft. Unter dem über Jahrzehnte geltenden politischen Credo „Deutschland ist kein Einwanderungsland“ (das erst unter der Rot-grünen Regierung 1998 in sein Gegenteil umgedeutet, von der CDU-Vorsitzenden im Jahr 2010 jedoch durch das Postulat „Multikulti ist gescheitert“ wieder zurückgenommen wurde) blieben solche Überlegungen weitenteils unausgesprochen, ebenso wie es kaum eine Geschichte der Möbel und Alltagsgegenstände gibt, die von den vor bzw. nach 1945 aus Deutschland Zwangsvertriebenen oder Ausgewiesenen zurückgelassen wurden und in neuen Besitz übergingen. In der ruhigen *Mise en scène* der jeweiligen „Ausreisen“ seiner Figuren entfaltet Akins Film daher auch diese in der öffentlichen Gedächtniskultur herrschende Leerstelle; die durch den dezenten Sound erzeugte Stille der jeweiligen Szenen am Flughafen reflektiert ein gesamtgesellschaftliches Schweigen. Gleichzeitig berührt er das kulturelle Gedächtnis der türkischen community, überhaupt der Einwanderer in Deutschland. Sie wissen auch eine kleine Szene im Film *Gegen die Wand* zu deuten, in der sich ein Istanbuler Taxifahrer als „zurückgekehrter“ Münchener Deutsch-Türke zu erkennen gibt.

Ästhetik des politischen Widerstands

Akins Film *Auf der anderen Seite* (2007) hat darüber hinaus auch einen politischen Subtext, der streckenweise auch an die Oberfläche gelangt und somit handlungsbestimmender Kontext wird. Deutlich wird dies zum Beispiel an den jeweils als Auftakt zur Handlung fungierenden Demonstrationen zum 1. Mai: In Bremen ist die Demonstration eher ein friedlicher, bunter Karneval, den der türkische Arbeiter dazu nutzt, eine Prostituierte aufzusuchen. Dagegen eskaliert die durch den innertürkischen Kurdenkonflikt politisch aufgeladene Demonstration in Istanbul mit polizeilicher Gewalt, in deren Folge die politische Aktivistin Ayten (die eine Polizeiwaffe gefunden und versteckt hat) außer Landes flüchtet. Ihre Mutter wiederum ebenfalls an diesen Konflikt und muss sich nun als Prostituierte in Deutschland durchschlagen. Ihre Tochter Ayten wiederum führt den politischen Kampf des Vaters mit anderen Mitteln weiter.

Im Verlauf seiner Recherchen habe sich sein kritisches politisches Bewusstsein entwickelt, erläutert Fatih Akin gegenüber Volker Behrens und Michael Töteberg; darüber hinaus habe er durch die Gespräche mit den in seinem Film *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul* (2005) porträtierten Musikern sein Blick weiter verändert.¹¹ Seine eigene Sicht der Dinge bringt er mit unterschiedlichen Perspektiven auf die Menschenrechte in der Türkei und die damit verbundene Diskussion um eine EU-Mitgliedschaft zum Ausdruck. Sein Film *Auf der anderen Seite* (der im Titel ja nicht allein eine spatiale Dimension sondern auch eine rhetorisch-dialektische Bedeutungsebene eröffnet) kritisiert daher einerseits Menschenrechtsverletzungen, stellt andererseits aber auch das kriminelle Gebaren politischer AktivistInnen in Deutschland und in der Türkei (die seine Figur Ayten hier wie dort jeweils bedrohen und unter Druck setzen) infrage: „Ich wollte zeigen“, sagt er im Interview, „dass die ehemals sozialistischen oder kommunistischen Strukturen dieser [türkischen] Volkshäuser schon längst kriminalisiert sind“. Und er hinterfragt die menschenunwürdige Abschiebe-Praxis der Bundesrepublik, die entgegen des in der Verfassung festgeschriebenen Anspruchs auf Menschenwürde sowohl kriminell gewordene Einwanderer (Ali) als auch um Asyl ersuchende politische StudentInnen (Ayten) außer Landes verweist.

Seine beiden Tochterfiguren Lotte und Ayten habe er realen Typen jeweils unterschiedlicher politischer Milieus nachempfunden, sagt Akin, nämlich einmal dem

¹¹ Vgl. *Im Clinch*, S. 23 und 187, nachfolgendes Zitat von S. 188.

Typ der bürgerlichen, oft gut situierten engagierten Menschenrechtsaktivisten, die „auf eine naive Weise das Gute“ wollten (Lotte), sowie der eher kompromisslosen Kämpferin aus einer eigenen, gebrochenen politischen Biografie heraus (Ayten). Ähnlich wie die Weiss' Figur Charlotte Bischoff, die der Kommunistischen Partei in NS-Deutschland nahesteht, hat auch Ayten Kontakt zu einer Partei des Widerstands in der Türkei. Anders als Charlotte Bischoff ist Ayten allerdings nicht als Auftragsagentin unterwegs, sondern flüchtet vor der staatlichen Verfolgung. Während ihre Geliebte Lotte, eine bis dahin eher unpolitische deutsche Studentin, sich erst aufgrund ihrer Begegnung für ihr Anliegen einsetzt, gerät Ayten mehrfach aufgrund ihrer individuellen Entscheidung zum Widerstand in Konflikt: Mit der Staatsmacht (weil sie eine Polizeiwaffe versteckt), mit den deutsch-kurdischen Aktivisten (weil sie deren patriarchalisches Gebaren und den verlangten Kadergehorsam ablehnt) und schließlich mit den inhaftierten politischen Aktivistinnen im türkischen Frauengefängnis (weil sie wegen Lottes Tod ihre politische Aktion aufgibt und Kronzeugin wird). Sie geht dabei den Weg ihres individuellen Widerstands. Im Film wird das Individuum, hier: die einzelne Frau, zur Getriebenen des Politischen. Ayten ist eine Demonstrantin, die in den Strudel einer ihr entgleitenden politischen Situation (Ausreise, Flucht, Abschiebung, Haft, Kronzeugenregelung) gerät, und die jene beiden Menschen, die ihr am meisten bedeuten, verliert (Lotte und ihre Mutter). Lotte wiederum stirbt ausgerechnet durch Aytens entwendete Waffe, als bekiffte Straßenkinder sie damit töten. Letztlich aber sind Ayten und Lotte zwei Liebende, die zueinander nicht kommen können, weil die eine stirbt. Akins ganz individuelle Ästhetik ordnet den politischen Widerstand einer größeren Macht unter: Das Schicksal ist grausamer als die Politik. In seiner epischen Erzählweise ist der Tod unerbittlicher Begleiter des wie auch immer politisierten Lebens.

Ästhetik des kulturellen Widerstands

Akins politisches Bewusstsein gegenüber den Zuständen in der Türkei erwuchs nach seinem eigenen Bekunden jeweils über die Begegnung mit Künstlern und Kulturträgern, sei es mit den Betreibern politischer „türkischer Volkshäuser“ und Kulturvereine (die in den 1980ern häufig von aus der Türkei exilierten Linken geführt wurden), sei es über die türkischen Musiker, die er für seinen Musikfilm *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul* (2005) porträtierte. In seinem nach dem grandiosen Berlinale-Erfolg 2004 gedrehten Musikfilm, dessen Material bereits im Soundtrack zu *Gegen die Wand* angelegt ist, zeichnet Akın ein

Panorama türkischer Musikkultur der Gegenwart, vom Rock über Pop, von osmanischer Kunstmusik zu volkstümlicher Arabeskmusik, von Musikern, die ihre Ausbildung am Konservatorium genossen, bis hin zu Straßenmusikern. In diesem Gemeinschaftsportrait getrennter musikalischer Bereiche, die in gewisser Hinsicht auch die Trennungen innerhalb der türkischen Gesellschaft abbilden, ist die verbindende Grenzüberschreitung ästhetisches Programm. Der türkisch-deutsche Regisseur nähert sich dieser vielfältigen Szene mit Behutsamkeit und Einfühlungsvermögen und platziert die KünstlerInnen in einem jeweils ihrer Musik entsprechenden Rahmen, was in sich eine eigene Ästhetik entfaltet.

So singt etwa die kurdische Sängerin Aynur, deren Album zwischenzeitlich auf den Index gesetzt wurde, ihren Song *Ehmedo*, ein auf alten kurdischen Volksweisen basierendes Klagelied, in einem Gewölbe, so dass die Klage über Krieg, Verlust und Schmerz (als Unheil, das der türkisch-kurdische Krieg über die Menschen bringt) durch den natürlichen Hall verstärkt und zu einer universellen Hymne gegen den Krieg wird. In ihren Gesang werden Gespräche eingeschnitten: Kurdische Straßenmusiker diskutieren den türkisch-kurdischen Krieg, Aynur äußert sich zu ihrer Musik. Akin räumt der zu dem Zeitpunkt zwar bereits legitimierten, innerhalb des türkischen Mainstreams jedoch immer noch misstrauisch beäugten kurdischen Stimme und Kultur einen breiten Raum ein (ähnlich wie Gene Kelly mit dem afro-amerikanischen Breakdance im Tanzfilm *That's Dancing*). Damit bezieht er eine klare Position, anders etwa als seine türkisch-deutsche Kollegin Iris Alanyali, die für ihren im unbekümmerten Plauderton gehaltenen Reiseführer *Gebrauchsanweisung für die Türkei* das Thema einfach ausklammert.¹² Die Zuschauer des Films mögen sich bei Aynurs Musikvideo dagegen so ähnlich fühlen wie die Figuren in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* bei der Betrachtung von Pablo Picassos Gemälde *Guernica* (1937). In ähnlicher Weise spricht das musikalische Kunstwerk bei Akin zu ihnen als eine große Anklage gegen den Krieg. Damit versucht auch er, das kulturelle Erbe der Vergangenheit, in dem Falle die kurdische Volksmusiktradition, für den Kampf gegen die staatliche Politik in der Osttürkei zu nutzen, ganz im Sinne der zentralen Frage in der *Ästhetik des Widerstands*. Durch seinen Film wurde Aynur einem breiten deutschen und internationalen Publikum bekannt; über die Musikkunst erschloss sich die Möglichkeit, mit Empathie an dem seit

¹² Iris Alanyali: *Gebrauchsanweisung für die Türkei*. München (Piper) 2004. Zu Aynur siehe auch Katja Engler: „*Geschichten aus meiner Seele*“. In: *Die Welt am Sonntag* v. 31.07.2011. Online unter: <http://www.welt.de/print/wams/vermishtes/article13517630/Geschichten-aus-meiner-seele.html>

Jahrzehnten währenden Konflikt zwischen kurdischer Bevölkerung und türkischem Staat Anteil zu nehmen.

Akın präsentiert die türkische Musikkultur als in sich heterogen, widersprüchlich und somit als Spiegel der türkischen Gesellschaft. Jede/r der porträtierten MusikerInnen repräsentiert dabei eine Facette türkischer (Musik-)Kulturgeschichte. Akın führt damit sein Publikum, das bis dahin geflissentlich die vielfachen kulturellen, filmgeschichtlichen, literarischen oder populärkulturellen Bezüge seiner Filme zu übersehen neigte – so geriet bei der Rezeption seines Films *Solino* (2002) die darin erzählte *Film*geschichte völlig aus dem Fokus, weil die Migrationsgeschichte der italienischen „Gastarbeiter“-familie beherrschendes Thema war – ganz zielgerichtet zur Kultur, zur türkischen Musikkultur. Damit wurde nachträglich auch die Ästhetik seines preisgekrönten Films *Gegen die Wand* und der darin eingesetzten osmanischen Kunstmusik vor der Kulisse des Goldenen Horns deutlich (die osmanischen Kunstlieder in der Interpretation von İdil Üner und dem Ensemble von Selim Sesler kommentieren und strukturieren die Handlung des Films). Durch solche immer wieder in seinen Filmen implementierten Elemente schult Akın den Blick seines Publikums.

So schickt er den Hamburger Germanistikprofessor Nejat (in *Auf der anderen Seite*, 2007) für einen Neubeginn in die türkische Buchhandlung nach Istanbul und verortet damit deutsche Literatur neu; und er lässt Nejats Vater Ali ausgerechnet bei der Lektüre eines Buches in Tränen ausbrechen, nämlich wenn er eine nostalgische Erzählung über die türkische Einwanderung liest. Der ehemalige Saufkumpan und Haudrauf Ali wird über die Berührung mit der Literatur sensibel und verletzlich; das Buch hatte ihm sein Sohn geschenkt und erzählt seine Geschichte. Akın inszeniert diesen Lese-Akt – eine stimmungsvolle Szene am Ufer des Goldenen Horns – als Katharsis. Mit der Schlusseinstellung des Films wiederum, in der Nejat am Meeresstrand auf seinen Vater wartet, wie einst Penelope auf Odysseus, rückt Akın die Geschichte seiner Figuren in einen epischen Kontext, der weit über die türkisch-deutsche „Migrationsgeschichte“ hinausreicht.

Ästhetischer Widerstand des Mannes auf der Straße

Mit einem Blick auf das Meer bzw. auf das im Hafen liegende Schiff der US-Marine beginnt und schließt auch das amerikanische Film-Musical *On the Town* (1950), eine Geschichte dreier Matrosen der Navy, die einen Tag Landgang in New York haben und sich dort verlieben. Dieses Musical wurde unter Gene Kellys und Stanley Donens Regie in mehrfacher Weise stilbildend. Es beginnt

nämlich im Hafengelände – nicht im Salon eines feinen Hotels – und hebt mit dem Auftritt eines Hafenarbeiters an, der bei Sonnenaufgang zu seinem Kran geht. Diese Szene, die sich am Schluss des Films wiederholt, bildet den narrativen Rahmen: Zu Beginn sieht der Arbeiter von seinem Kran aus die Matrosen das Schiff zum Landgang verlassen, die drei Hauptfiguren kommen ihm singend entgegen und reden kurz mit ihm, und am Schluss, nach exakt 24 Stunden erzählter Handlung, wiederholt sich die Prozedur, und eine neue Dreiergruppe kommt ihm singend entgegen. Eine Figur aus der Arbeiterklasse, die eine Geschichte dreier Matrosen kommentiert, so porträtiert Kelly die Stadt New York in der Rahmenhandlung.

Die burlesken Abenteuer dreier Jungs vom Lande in der großen Stadt und ihre amourösen Verwicklungen waren nichts Neues für das Musical. Innovativ dagegen war die Inszenierung am Original-Schauplatz. Kelly hatte durchgesetzt, Teile des Films direkt in New York zu drehen, und machte so die Stadt zur Protagonistin. Sie bildet die Kulisse und zugleich Hauptperson zu dem von den drei Matrosen geschmetterten Song *New York, New York* von Leonard Bernstein (nicht zu verwechseln mit dem von Liza Minnelli im gleichnamigen Film interpretierten Song *New York*, der später stets mit Frank Sinatra verknüpft wurde). „*New York, New York, it's a wonderful town! The Bronx is up, and the battery's down, the people ride in a whole in the ground, New York, New York!*“ Bernsteins mitreißender Song – dessen unverwechselbare Doppel-Quarten („*New York, New York*“) übrigens als Begrüßungsmelodie des hochgefahrenen PC-Programms Windows erklingen – wirkte wie eine Hymne der Neuen Welt und war schon als Musik für das ursprüngliche Broadway-Ballett *Fancy Free* (1944) von Jerome Robbins (der später auch bei *West Side Story* mit Bernstein zusammenarbeitete) ein Hit gewesen. In der filmischen Inszenierung wurde er erneut zum Mythos.

Kelly und Donen filmten den Song vor wechselnder Kulisse an den bekannten New Yorker Aussichtspunkten, die durch die Kameraperspektive von unten jeweils hervorgehoben wurden. Wenn die drei Hauptfiguren im Verlauf ihrer Stadttour laufen, reiten, mit der Pferdekutsche, mit dem Fahrrad, mit dem Taxi und mit der U-Bahn fahren, verleihen sie dem Geschehen nicht nur sehr viel Schwung, sondern sie vollziehen nebenbei die Entwicklungsgeschichte der (amerikanischen) Fortbewegung. Die Darstellung der Hollywood-Stars Gene Kelly, Frank Sinatra und (weniger bekannt) Jules Munshin, deren Dreh in der Stadt große Menschenmengen anzog, bekam in der belebten Umgebung eine

besondere Dynamik und schuf eine eigene, zeitgenössische Ästhetik von (Tanz-)Filmkunst im öffentlichen Raum. Das war einmalig für das bis dahin in statischer Kulisse befindliche Musical, das durch diesen innovativen Kunstgriff auf die Straße gebracht, „amerikanisiert“ und aktualisiert wurde. So realisierte der Tänzer und Choreograf Kelly zugleich seine Version des American (Dancing) Dream. Wenn in der Schlusseinstellung des Songs die drei Matrosen auf der Plattform des Chrysler Buildings tanzen und singen, vollzieht die Kamera einen 360 Grad Winkel – und tanzt mit.

Ähnlich geschieht das auch bei Fatih Akın, in der Schluss-Sequenz des Films *Im Juli* (2000), wo die Kamera zum markanten Soundtrack der Brooklyn Funk Essentials (zusammen mit dem türkischen Musiker Latço Tayfa) den vier Figuren auf ihrer Fahrt „in den verdammten Süden“ ins glückliche Ende folgt (womit auch die „Heimfahrt“ der „Gastarbeiter“kinder zur Urlaubsfahrt umgedeutet wird). Dabei vollzieht sie von der Bosphorus-Brücke aus ein Porträt der Stadt aus der Vogelperspektive. Auch hier wird letztlich die Stadt zur Protagonistin. Besonders Ortaköy, der Platz unter der Bosphorus-Brücke, wo der finale (und echte) Filmkuss stattfindet, avancierte danach zum touristischen Hotspot. Mit seiner Ästhetik schuf Akın ein wirkungsvolles Bild von Istanbul als pulsierender, junger und zugleich reizvoller Metropole – ein Pionierakt für den deutschen Film.

Gene Kelly wiederum, workaholic und immer auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln für den amerikanischen Tanz im Film, bestand zum Schrecken der MGM-Studiodirektion darauf, dass seine Musicals eigene Tanzsequenzen bekamen, dass also als Teil der Handlung jeweils ein eigenständiges, teils zwanzig-minütiges Modern Ballett stattfand – reiner, unkommentierter Tanz. Darin zeigte der ausgebildete Tänzer nicht nur sein eigenes Können und das seiner professionellen Tanzpartner – für die Tanzszenen in *On the Town* etwa wurden Sinatra (der ein legendär schlechtes Rhythmusgefühl hatte) und Munshin durch professionelle Tänzer ersetzt –, sondern er brachte das Kinopublikum überhaupt mit diesem Genre in Kontakt. Ganz gleich ob dies spielerisch mit einer Trickfilmmaus, modern mit Vera Ellen oder klassisch mit Cyd Charisse geschah, Tanz stand als ästhetische Ausdrucksform des American Way of Life im Zentrum. Zu dieser Zeit konnten die Vereinigten Staaten durchaus auf eine eigene Entwicklung des Modern Dance zurückgreifen; Isadora Duncan, Martha Graham, Lester Horton oder José Limón hatten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hierfür entscheidende Grundsteine gelegt.

Dieses ästhetische Anliegen steigerten Gene Kelly und Vincente Minnelli in ihrem Musical *An American in Paris* (1951) zur Höchstform. In einem siebzehnminütigen Ballett zum *Konzert in F* von George Gershwin tanzen Kelly und Leslie Caron eine Liebesromanze, die jedoch nur vordergründig den Plot stellt für die eigentliche *Mise en scène*, in der berühmte Gemälde des französischen Impressionismus durch Tanz zum Leben erweckt werden. Dies wurde zunächst durch das von Art Director Preston James (der in den 1920er Jahren selbst in Paris studiert hatte) erstellte Setting bewirkt. In seinen den Werken der Impressionisten nachempfundenen Kulissen wurden die auf den jeweiligen Gemälden dargestellten Figuren durch entsprechend kostümierte Tänzer dargestellt, die sich, sobald die Kamera auf sie zu fuhr, bewegten. Dadurch wurde die in den impressionistischen Bildern angelegten Bewegungen tatsächlich dynamisch ausgeführt, was wiederum durch eine bewegte Kamera noch verstärkt wurde. Vincente Minnelli, ehemaliger Bühnen- und Kostümbildner, schuf mit seinem einzigartigen Gespür für Farben und Dynamik ein visuelles Feuerwerk. Das ganze Ballett war insofern handlungsstimmig, als Kellys Hauptfigur, ein amerikanischer Maler in Paris, nun mit den Malern, die ihn inspiriert hatten, in tänzerischen Dialog trat – einzigartig hier Kellys Darstellung des *Chocolat dansant dans le bar d'Achille* von Henri Toulouse-Lautrec.

Indem die Gemälde lebendig werden und tanzen, treten sie, ähnlich wie bei Peter Weiss' *Imagination des belebten Altars von Pergamon* zu Beginn der *Ästhetik des Widerstands*, mit dem Betrachter in Kontakt. (Ob Peter Weiss dieses weltberühmte Musical der 1950er Jahre gesehen hat?) Kunst wird dadurch ihrer elitären Funktionalisierung durch eine gesellschaftliche Oberschicht entledigt und befreit, sie wirkt aus sich heraus als das, was sie darstellt: als Abbild des alltäglichen Lebens. Der dort tanzte, war der Pariser selbst, der Kneipenbesucher, Flaneur, die Revuegäste. Das entsprach genau Kellys Konzept der Demokratisierung von Kunst, der kulturellen Bildung für alle, nicht nur für die Eliten. Initialzündler für diese tänzerisch-visuelle Kunstperformance waren ja ein einfacher Maler und seine Geliebte, ein einfaches Mädchen. Mit diesem Ballett, das übrigens während einer mehrtägigen Drehpause, als Leslie Caron mit den Masern zu Bett lag, konzipiert wurde, schrieben Kelly und Minnelli Filmgeschichte. *An American in Paris* gewann mehrere Oscars, und Gene Kelly wurde 1951 mit einem *Lifetime Award* für seine Leistungen als Tänzer und Choreograf geehrt. Einer der Höhepunkte war jedoch vermutlich der Moment, als einer der noch lebenden Impressionisten, Raoul Dufy, den Film sah und nach der

Privataufführung darum bat, das Ballett noch einmal zu sehen.¹³ Abermals prägte die innovative, hier der europäischen Malerei entsprungene Ästhetik den American Way of (Cultural) Life. In ähnlicher Weise prägte Fatih Akins Musikfilm *Crossing the Bridge* die Wahrnehmung Istanbuls als Kultur(haupt)stadt und verschaffte der späteren Europäischen Kulturhauptstadt 2010 eine künstlerische Präsenz im europäischen (und internationalen) Bewusstsein. Für seinen Beitrag *Chinatown* zum Episodenfilm *New York, I love you* (2009) erzählte Akin wiederum die Geschichte eines türkischen Malers, der sich in sein sino-amerikanisches Model verliebt und die Unerreichte auf seinen Bildern ohne Augen porträtiert. Nach seinem Tod füllt die Frau diese Leerstellen mit den Augen-Ausschnitten fotografischer Selbstporträts. Über die Metapher des fremden Blicks verschafft Akin seiner Variation des Themas („A Turk in America“) eine poetisierte, visuelle Ästhetik.¹⁴

Schlussbetrachtung: Ästhetik der Einwanderung als Ästhetik des Widerstands

Vincente Minnelli und Judy Garlands Tochter Liza Minnelli machte die richtige Aussprache ihres französisch-italienischen Namens zum Thema eines Songs, ja einer ganzen TV-Show: *Liza with a Z*. In dem Song, einer von vielen, die ihr die Songwriter John Kander und Fred Ebb auf den Leib geschrieben hatten, bringt sie ihrem Publikum mehr oder weniger (un)geduldig die richtige Aussprache bei, *It's Liza with a Z, not Lisa with an s...*, sie ermutigt die Sprachlerner mit eingeschobenen *It's simple as can be* oder *It's easy!* und erklärt die italienische Herkunft mit einem Schulterzucken: *Minnelli, It's Italian, blame it on papa, what can I do?* Der Song war zugleich Titel einer gefeierten TV-Show, mit der sich Liza Minnelli nach ihrem Erfolg in dem Musical *Cabaret* 1972 endgültig als Entertainerin und Pop-Ikone durchsetzte. Obgleich sie mit dem furios

¹³ Vgl. Tony Thomas, *The Films of Gene Kelly*, S. 120-130 und Morley/Leon, *Gene Kelly – A Celebration*, S. 105-109, sowie die Interviews mit Minnelli und Kelly in der Dokumentation *Gene Kelly – Anatomy of a Dancer*. Einen Eindruck der visuellen Gestaltung des Films vermittelt auch der von Christian Esquevin eingestellte Beitrag: *An American in Paris. A Gene Kelly Centennial Blogathon* vom 23. August 2012, online unter: <http://www.silverscreenmodiste.com/2012/08/an-american-in-paris-gene-kelly.html>

¹⁴ Akin hatte seine Beteiligung am vorherigen Episodenfilm *Paris, je t'aime* (2006) wegen des Drehs von *Auf der anderen Seite* absagen müssen und nahm erst an der Fortsetzung *New York, I love you* teil. Er gestaltete sein Thema mit Bezug auf Roman Polanski, Hou Hsiao-Hsien und die Geschichte der chinesischen community in Hamburg. Vgl. dazu *Im Clinch*, S. 217-220 sowie Emanuel Levys eingestellter Blogbeitrag *Cinema 24/7: New York, I love You: Fatih Akin in Chinatown*, online unter <http://www.emmanuellevy.com/comment/new-york-i-love-you-fatih-akin-in-chinatown-5/>.

vorgetragenen Titelsong ihrer Show also eine vehemente Ästhetik des Widerstands gegen den *anglo*-amerikanischen Mainstream leistete und diesen Song seitdem stets im Repertoire ihrer aktuellen Shows hat, bleibt Minnelli beim Thema ihrer „Herkunft“ gelassen. Sie weiß, dass ihre „Exotik“ eher auf Klasse denn auf Rasse beruht: Gemeint ist ihre Kindheit in Hollywood, wo sie als Tochter berühmter Eltern gemeinsam mit den Kindern von anderer berühmter Hollywoodstars aufwuchs.

Auch Fatih Akins Name wird permanent falsch ausgesprochen und falsch, d. h. zumeist mit deutschem i (und nicht mit dem türkischen dunklen i ohne Punkt) geschrieben. Würde er auf der korrekten Aussprache seines Namens bestehen (die im Deutschen etwa wie „Faa-tich“ mit langem a, und „Acken“ mit kurzem a klingt), bekäme er womöglich zur Antwort, er solle sich „als Türke“ doch lieber stattdessen „integrieren“ – so zumindest widersetzten sich einige meiner StudentInnen meinen im Seminar angesetzten Aussprache-Übungen. Auch der Verweis auf seine türkische Herkunft ist im Deutschland des 21. Jahrhunderts nicht unbedingt mit einem Schulterzucken abgetan. Das Wort „Einwanderer“ wird im Einwanderungsland Deutschland nahezu tabuisiert und durch das verschwurbelte „Menschen mit Migrationshintergrund“ oder den Ersatzbegriff „Zuwanderer“ verdrängt. Angesichts der Tatsache, dass sich Fatih Akin im Moment seines größten Erfolgs, nämlich als er nach 18 Jahren für Deutschland erstmals wieder den Filmpreis gewann mit seinem Spielfilm *Gegen die Wand* (2004), mit einer von der Bild-Zeitung nur wenige Stunden später gestarteten Schmutzkampagne konfrontiert sah, die zur Folge hatte, dass man ihn zu „seiner Kultur“ befragte (eher: zur Rede stellte) anstatt zu seiner Filmkunst, und eingedenk des Umstands, dass er im Jahr 2012 in Bochum einen Preis verliehen bekam, dessen Preisträger aus Deutschland emigrieren musste, scheint es nicht ganz abwegig, sich zu fragen, wie lange es Fatih Akin in Deutschland wohl noch aushält. Anders als ein Bankenvorstand oder Verfassungsschutzbeamter ist die Finanzierung eines Filmemachers nicht garantiert. Zahlreiche Nachkommen türkisch-deutscher Einwanderer haben es in den vergangenen Jahren vorgezogen, das Land ihrer Geburt, wo 2010 die Hetzschrift eines Berliner Schwerreichen zum Bestseller wurde, wo eine rechtsradikale Terrorgruppe nahezu unbehelligt rassistische Morde verübte, während die Bundeskanzlerin („mit Migrationshintergrund“?) vom „Scheitern“ der Multikultur sprach, zu verlassen. Von Einwanderern werden sie zu Auswanderern. Ihre Kompetenz und Lebensenergie investieren sie nun nicht mehr in die ehemalige, sondern in die

neue Heimat. Lässt sich hier schon von freiwilligem Exil sprechen? Wie beurteilen wir Figuren wie Sibel und Cahit, oder Nejat, die in Akıns Filmen von Deutschland in die Türkei gehen? Und was würde ihnen ein Peter Weiss wohl antworten, wenn ihn ein Deutsch-Türke heute nach den Gründen für das Exil seiner Familie befragen würde? Wie hatten sich die ersten Gedanken an ein Exil der Familie Weiss entwickelt, angekündigt? Sind Fatih Akıns Türkei-Filme, *Crossing the Bridge* und *Der Müll im Garten Eden*, gar als erste Tuchfühlungen mit einem möglichen alternativen Lebensmittelpunkt zu betrachten? 1984 wurden insbesondere türkische „Gastarbeiter“ mit einer sogenannten „Rückkehrprämie“ (eine einmalige Geldsumme für den Verzicht auf Rentenansprüche und Rückkehrrecht nach Deutschland) zum Verlassen Deutschlands „motiviert“. Akın erwähnt das in seiner ersten Dokumentation *Wir haben vergessen zurückzukehren*. Würde der deutsche Staat den preisgekrönten Regisseur heute ziehen lassen? Wäre er dann noch ein „deutscher“ Regisseur? Und sind solche Verortungen überhaupt wichtig für sein Filmschaffen?

Womöglich sind solche spekulativen Fragen polemisch. Dennoch bleibt die Frage, inwieweit ein Künstler sensibilisiert(er) ist für die Einschreibungen traumatischer Erlebnisse in das kulturelle Gedächtnis einer Minderheit. Seit Beginn von Akıns künstlerischer Arbeit, die etwa um die Zeit nach der Wiedervereinigung einsetzte, kamen an die zweihundert Menschen durch rassistische Gewalt zu Tode, es gab mehrere tödliche Brandanschläge auf türkische Wohnhäuser, und es gab eine rechts-terroristische Mordserie, bei der zehn Menschen, darunter acht Deutsch-Türken, zu Tode kamen. Türkische Einwanderer in Deutschland sind in besonderer Weise gefährdet. Darauf ging Fatih Akın 2012 auch in seiner Dankesrede ein. Es sind womöglich diese Momente des kulturellen Gedächtnisses, aus denen Berührungspunkte zum Werk von Peter Weiss entstehen.

Die Ästhetik des Widerstands erweist sich, so zeigte eine Bestandsaufnahme im Jahr ihres 25. jährigen Publikationsjubiläums, durchaus auch im Kontext der modernen Kulturwissenschaften und der Postkolonialen Theorien als aktuell. In diesem Sinne erscheint es also durchaus berechtigt, die Ästhetik der Einwanderung als eine Ästhetik des Widerstands zu begreifen. Politisch gesehen ist Fatih Akıns künstlerisches Schaffen sicher auch als Ausdruck seines Widerstands gegen Rassismus und diskriminierende politische Praktiken lesen; sie steht einer nationalen Borniertheit entgegen, die sich gegen Einwanderungskultur verschließt und stattdessen Integration und Assimilation

fordert. Mit seinen Figuren schafft er ein Universum des Einwanderungslandes, das mit unterschiedlichen Perspektiven und Stimmen seine Filmgeschichten bestimmt. Es wäre jedoch zu eng gegriffen, wollte man sein filmisches Werk nur unter diesem Gesichtspunkt lesen. Für mich ist seine „Migrationserzählung“ *Solino* (2002), die insbesondere mit ihrer filmischen Ästhetik zur Inspiration für den Film *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011) gedient haben mag¹⁵, vorrangig eine Geschichte über den Film selbst, über die Liebe der Hauptfigur Gigi zum Filmemachen, über die Wirkung von Bildern und Geschichten. Und es ist, ganz gleich, ob die Familie nun Italiener in Deutschland sind oder in Italien, ein erzählter Bruderzwist. Auch verstehe ich den Film *Im Juli* nicht als die „gescheiterte“ Beziehung eines Deutschen zu einer Türkin, sondern als ein Roadmovie mit Musical-Qualitäten, das persönliche Reifwerdung, Liebeswirren und das Lebensgefühl einer jungen europäischen Generation widerspiegelt.

In seiner Dankesrede zum Peter Weiss Preis schloss Akin 2012 mit einem Zitat von Peter Weiss, das sein eigenes Selbstverständnis spiegelte: „Wir sind der Geist, die Ehre und das Gewissen unserer Epoche.“ Ein durchaus politisches Bekenntnis eines Künstlers, der die gesellschaftspolitischen Diskurse wahrnimmt und ästhetisch verarbeitet, dabei jedoch seiner Kunst treu bleibt. So bekundete er abschließend: „Ich will lieber weiter Filme machen und die Ästhetik im Widerstand suchen.“ Das nach 2012 produzierte Filmwerk gibt davon Zeugnis.

¹⁵ *Almanya – Willkommen in Deutschland*. Deutschland, 2011. Regie: Yasemin Şamdereli. Buch: Nesrin und Yasemin Şamdereli. Darst.: Vedat Erincin, Lilay Huser, Fahri Ogün Yardım, Demet Gül, Aylin Tezel, Denis Moschitto u.a. Prod.: Roxy Film. 101 Min. Die m. E. nicht zu übersehenden Anleihen bei Akins *Solino* wurden erstaunlicherweise bislang nicht erwähnt.

Ausgewählte Literatur:

- Behrens, Volker; Töteberg, Michael (Hrsg.) (2011): *Fatih Akin: Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Beise, Arnd; Birkmeier, Jens; Hofmann, Michael (Hrsg.) (2008): *Diese bebende kühne zähe Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss' Die Ästhetik des Widerstands*. St. Ingbert (Röhrig UV). (= Beise et al. 2008).
- Beise, Arnd (2008): »Mit dem Schreiben würde ich versuchen, sie mir vertraut zu machen«. Über eigene und fremde Erfahrungen im widerständigen Kunstwerk. In: Beise et al., S. 105-114.
- Ezli, Özkan (Hrsg.) (2010): *Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film Auf der anderen Seite als transkulturelle Narration*. Bielefeld (transcript).
- Hofmann, Michael (2008): *Gibt es eine hinduistisch geprägte Ästhetik des Widerstands? Postkoloniale Nachfragen, betreffend Angkor Wat*. In: Beise et al., S. 143-168.
- Kösser, Uta (2008): "Die Ästhetik des Widerstands" aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Beise et al, S. 169-182.
- Morley, Sheridan / Leon, Ruth (1996): *Gene Kelly. A Celebration*. Foreword by Leslie Caron. London: Pavillion.
- Thomas, Tony (1974): *The Films of Gene Kelly. Song and Dance Man*. Foreword by Fred Astaire. New Jersey: Citadel.
- Thomas, Tony (1984): *That's Dancing!* New York: Harry N. Abrams.
- Weiss, Peter (1983): *Die Ästhetik des Widerstands*. Dreibändige Ausgabe in einem Band. Frankfurt Main: Suhrkamp.
- Yeşilada, Karin (2009): *Turkish-German Movies in Transition: The Filmmaker Fatih Akin*. In: Ulrike Garde / Anne-Rose Meyer (Hrsg.): *Belonging and Exclusion: Case Studies in Recent Australian and German Literature, Film and Theatre*. Newcastle: Cambridge Scholars Publ., S. 75-93.
- Yeşilada, Karin: *Turkish-German Screen Power – The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film*. In: gfl-journal No. 1/2008, S. 73-99. Online unter: <http://www.gfl-journal.de/1-2008/yesilada.html>

Ausgewählte Filmografie

- An American in Paris*. Regie: Vincente Minnelli, Gene Kelly. Darst.: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Georges Guetary u.a. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Arthur Freed. USA 1950. 113 Min.

*Dig, dig, Digger – oder die Ästhetik des Einwanderungslands.
Ein komparatistischer Blick auf Fatih Akin, Peter Weiss und Gene Kelly*

Gene Kelly – Anatomy of A Dancer. Narrated by Stanley Tucci. Drehbuch, Regie, Produktion: Robert Trachtenberg. USA 2002. 85 Min.

New York, I love you / Episode 9: Chinatown. Regie: Fatih Akin. Darst.: Shu Qi, Uğur Yücel. Prod.: Emmanuel Benhiby, Marina Grasic. USA 2009. 6 Min. (Gesamtlänge: 103 Min.)

On The Town. Regie: Gene Kelly, Stanley Donen. Darst.: Gene Kelly, Frank Sinatra, Vera-Ellen, Anne Miller, Jules Munshin, Betty Garrett u.a. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Arthur Freed. USA 1950. 85 Min.

Summer Stock. Regie: Charles Walters. Darst.: Judy Garland, Gene Kelly, Phil Silvers u.a. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Joe Pasternak. USA 1950. 109 Min.

That's Dancing. Buch und Regie: Jack Haley Jr. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Jack Haley Jr., David Niven Jr. Executive Producer: Gene Kelly. USA 1985. 109 Min.

Martina Özkan

*Bericht zum 3. GIP-Kongress der Universität Paderborn und der Ege
Universität Izmir (Paderborn/Dezember 2016)*

Die Einrichtung der Germanistische Institutspartnerschaft (GIP) zwischen zwei germanistischen Instituten einer Universität aus Deutschland und einer aus dem Ausland wird vom DAAD finanziert und nur fundierten Projekten gewährt. Sie gehört zu den intensivsten und ergiebigsten und zugleich attraktivsten akademischen Unterstützungen, die anstrebt, die Auslandsgermanistik zu fördern. Sie ist aber andererseits, wie das im Fall der GIP zwischen Paderborn und der Ege-Universität zu bemerken ist, keine Einbahnstrasse, sondern auch die Inlandsgermanistik wird mit neuen Ideen und Konzepten belebt. Zu den grundlegenden Aktivitäten der seit dem Jahr 2014 aktiven Germanistischen Institutspartnerschaft zwischen der Paderborner Universität und der Ege Universität Izmir gehören die jährlich veranstalteten Kongresse. Bezieht sich der Kontakt von WissenschaftlerInnen der beiden Institute bei den Forschungsstipendien eher auf einzelne Personen, so ergibt sich bei den Kongressen die Möglichkeit unter Beteiligung vieler WissenschaftlerInnen, Ergebnisse von Forschungsarbeiten gegenseitig vorzustellen, Anregungen zu sammeln und die wissenschaftlichen Kontakte zu intensivieren. Festes Schlussprogramm ist dabei das Resümee des Kongresses sowie der Institutionspartnerschaft im Ganzen und die Planung der folgenden Zusammenarbeit mit Bestimmung von Themenschwerpunkten. Der Ort des Kongresses wechselt jährlich zwischen Paderborn und Izmir, so dass auf den ersten Kongress 2014 in Paderborn im Jahr 2015 Izmir als Gastgeber folgte und im Dezember 2016 wiederum Paderborn. Eine Änderung ergibt sich im Jahr 2017: da in diesem Jahr zusätzlich eine gemeinsame Tagung der beiden türkisch-deutschen GIP (außer Izmir/Paderborn noch Istanbul/Hamburg) in Izmir stattfindet, wird der reguläre Kongress wieder in Paderborn veranstaltet.

Hier nun ein kurzer Bericht des vorerst letzten und dritten Kongresses vom Dezember 2016 in Paderborn, der wie jeder der bisher veranstalteten Kongresse unter einen thematischen Schwerpunkt gestellt war.

Das Thema “Mehrsprachigkeit und Interkulturalität: Literatur- und Sprachwissenschaft im Dialog” sollte Sprach- und LiteraturwissenschaftlerInnen gleichermaßen ansprechen und führte zu der erwünschten höheren Beteiligung der LinguistInnen mit vielseitigen Vorträgen und Workshops.

Die Eröffnung des Kongresses erfolgte durch drei Begrüßungsreden, angeführt von Frau Prof. Dr. Elvira Topalovic, der Sprecherin des Instituts für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn. Prof. Topalovic wies auf die heutige gesellschaftliche Situation der Plurikulturalität hin, in der Mehrfachzugehörigkeiten von Sprache zur alltäglichen Erscheinung geworden sei. Im Anschluss betonte Frau Dozentin Dr. Yücel Aksan, Vertreterin des Instituts für Germanistik der Ege- Universität Izmir, in ihrer Rede die große Bedeutung der Institutspartnerschaft und die Unterstützung aus Deutschland für die Türkei und die Ege-Universität, die sich besonders im Bereich der Literaturdidaktik und DaF als notwendig erweise.

Prof. Dr. Hofmann, Projektleiter der Germanistischen Institutspartnerschaft Paderborn – Izmir, informierte in seiner Rede über die Ausweitung der TeilnehmerInnen an diesem Kongress auf WissenschaftlerInnen aus den Universitäten Istanbul, Marmara und Akdeniz sowie auf jeweils eine(n) TeilnehmerIn der Universitäten La Manouba/Tunesien und Helsinki/Finnland. Prof. Hofmann wies zudem daraufhin, dass eines der wichtigsten Resultate der GIP die Kooperation der NachwuchswissenschaftlerInnen sei und äußerte seine Freude darüber, dass die GIP zwischen Izmir und Paderborn von seiten des DAAD diesmal nicht nur für ein Jahr, wie bisher der Fall, sondern für drei Jahre verlängert worden sei, was als eine Bestätigung der bisherigen Arbeit gewertet werden dürfe.

Den Begrüßungsreden folgten unter der Überschrift “Mehrsprachigkeit und Deutsch als Fremd- und Zweitsprache” der erste Workshop dieses Kongresses und der erste Vortrag.

Die Form des Workshops, eingeführt auf dem GIP-Kongress von 2015, hat sich neben den Vorträgen durch die aktive Einbeziehung aller TeilnehmerInnen als besonders ergiebig und erkenntnisintensiv erwiesen und war auch 2016 ein wichtiger Bestandteil des Programms.

Den ersten Workshop hielten Marta Kaplinska-Zajontz und Amani Kassim aus Paderborn zum Thema “Wissenschaftliches Schreiben in der Fremdsprache Deutsch.” Nach einer kurzen theoretischen Einführung zum Schreibprozeß und

den Textproduktionsmodellen von Jakobs (1995) und Knorr (1998) erfolgten Übungen hinsichtlich des Findens, Strukturierens und Formulierens von Argumenten und Gegenargumenten, Anwendungen wissenschaftssprachlicher Mittel, Leserführung und Leserentlastung sowie Verfasserreferenzen und Intertextualität. Der Workshop eröffnete den türkischen WissenschaftlerInnen Methoden zur Einübung der Textproduktion mit fortgeschrittenen StudentInnen und den teilnehmenden MasterstudentInnen selber Wege des wissenschaftlichen Schreibens.

Die Nachmittags Sitzung startete mit dem Vortrag von JProf. Dr. Alexandra Eberhardt mit dem Titel “Konzeptionelle Schriftlichkeit und Deutsch als Fremdsprache”. Prof. Eberhardt explizierte hier das Modell von Cummins mit den von ihm als BICS (Basic Interpersonal Communicative Skills) und CALP (Cognitive Academic Language Proficiency) bezeichneten Begriffen und die Möglichkeit die als BICS bezeichneten Alltagskenntnisse der Kommunikation im Bereich DaF als Brücke zu den als CALP bezeichneten Schulkenntnissen zu nutzen.

Der zweite Themenschwerpunkt des Kongresses “Mehrsprachigkeit in der Linguistik und der Sprachdidaktik” wurde von dem Vortrag von Frau Dr. Funda Ülken aus Izmir mit dem Titel “Fachlexeme in deutschen und türkischen Wirtschaftstexten” eröffnet. Frau Dr. Ülken wies an ausgewählten Beispielen Unterschiede und Ähnlichkeiten im Sprachgebrauch und der Terminologie nach.

Der Vortrag von Frau Dr. Maike Bouassida aus Tunis “Tunesische Diaglossie und Germanistik” informierte über die in Tunesien real existierende Diaglossie: “Derja”, die Umgangssprache, auch als tunesisches Arabisch benannt und “Fuska”, die Unterrichtssprache. Frau Dr. Bouassida wies auf die Schwierigkeiten hin, die sich aus dieser Diaglossie ergeben und die Bemühungen in Tunesien, die Derja in den Rang einer vollwertigen Sprache zu erheben.

Der anschließende Workshop, geleitet von Prof. Topalovic und Susanne Lang aus Paderborn, unter der Überschrift “Sprachen in der Sprache – Innere Mehrsprachigkeit des Deutschen” widmete sich der deutschen Dialektvielfalt und prüfte mit einer Reihe von Übungen die Kompetenzen der TeilnehmerInnen, deutsche Dialekte zu verstehen und einzuordnen.

Der folgende Vortrag von Frau Dr. Safiye Genç beschäftigte sich mit dem Code-Switching unter dem Aspekt “Schaffung von Nähe und Authentizität in

bilingualen Gesprächen” und kam zu dem Ergebnis, das Code-Switching zumeist hörererorientiert eingesetzt der Optimierung der Kommunikation dienen soll.

Der dritte und letzte Themenschwerpunkt des ersten Kongresstages “Mehrsprachigkeit und Literatur” begann mit dem Vortrag von Martin Edjabou (Lomé/Togo/Paderborn). Edjabou untersuchte unter dem Titel “Ein Afrika-Mediendiskurs entlang der Achse Berlin-Winhuk-Ankara. (De-)Normalistische Tendenzen” Berichte in Medien und im Besonderen Äußerungen des türkischen Präsidenten Erdoğan zu Deutschland und seiner kolonialistischen Vergangenheit.

Den Abschluß des Tages bildete der Vortrag von Prof.Dr. Norbert Eke aus Paderborn über den Roman von Jenny Erpenbeck “Gehen, Ging, Gegangen” unter dem Aspekt “Deutsche und Flüchtlinge”. Das wegen seines Themas den Nerv der Zeit treffende und darum in Deutschland vielbeachtete Buch Erpenbecks zur Beziehung zwischen Deutschen und afrikanischen Asylanten wurde von Prof. Eke gewürdigt, aber auch in Bezug auf die die deutsche Hauptfigur betreffende schematische Charakterzeichnung kritisiert.

Zu Beginn des zweiten Kongresstages führte Dr. Christian Rink aus Helsinki mit seinem Beitrag “Mehrsprachigkeit bei Maria Bodrožić” in die Texte Bodrožićs ein, die mittels der Mehrsprachigkeit nationale und kulturelle Identitäten erörtere.

Der weitere Vormittag des zweiten Kongresstages bot den jungen WissenschaftlerInnen Gelegenheit sich zu präsentieren. Im “Jungen Forum”, das auf den GIP-Kongressen von Izmir und Paderborn inzwischen zum festen Programmbestandteil gewordenen ist, stellten 2016 vier DoktorandInnen ihre Promotionsprojekte vor oder hielten Vorträge.

Gülenay Yağcı aus Izmir, die über Elif Şafak promoviert, verwies auf Şafaks literarische Zweisprachigkeit und die Produktion ihrer Texte in Türkisch und Englisch. Sie zeigte, dass Şafak, die die Übersetzung ihrer Bücher ins Englische in großen Teilen selber ausführt, dabei über das Übersetzen hinaus geht und ganze Textpassagen neu produziert, verändert oder auch reduziert. Yağcı stellte fest, dass dies zumeist bei Passagen mit spiritualistisch-religiösen Inhalten der Fall sei.

Jannica Budde, Doktorandin aus Paderborn, die ihr Promotions-projekt bereits auf dem GIP- Kongress 2015 in Izmir vorgestellt hatte, hielt einen Vortrag zum Thema “Explizite und implizite Mehrsprachigkeit im Kinderbuch *Lippels Traum* von Paul Maar”. Isabelle Gonzáles-Palais (Paderborn) folgte mit dem Vortrag

“Hubert Fichte und Lateinamerika” und Abdelmajid Chatti (Mahdia/Tunesien/Paderborn) bildete den Abschluß des “Jungen Forums” mit seinem Vortrag “Das tunesische Lesedrama *Der Staudamm* von Mahmoud Messadi und Goethes *Faust*.”

Den letzten Vortrag des Kongresses hielt im Anschluß Prof. Michael Hofmann mit seinem Überblick zu “Mehrsprachigkeit und Interkulturalität – literaturwissenschaftliche Perspektiven”. Ausgehend von Vielsprachigkeit und Interkulturalität in der Bibel (z.B. Turmbau zu Babel, das Pfingstwunder), über das Verhältnis von Mehrsprachigkeit bzw. Einsprachigkeit (Idee einer Standardsprache) in Laufe der deutschen Geschichte und über Herder als Erfinder der “monolingualen Kondition” gelangte Hofmann zur Darstellung einiger Konzepte der Mehrsprachigkeit des 20.Jh.s. Er ging besonders auf Bachtin mit seinem dialogischen Romankonzept ein, das die innere Mehrsprachigkeit, die Polyphonie des Romans aufzeige und auf Guattari und Deleuze und deren Kafka-Interpretation in Bezug auf dessen Verwendung des Prager-Deutsch, das als eine “defizitäres” Deutsch eine neue Nüchternheit in die deutsche Sprache gebracht habe. Dies habe zu der Entwicklung einer Literatursprache mit reduzierter “Sprachigkeit” (Grad der Sprachkompetenz) geführt. Hofmann beendete seinen Vortrag mit Hinweisen auf Mehrsprachigkeit in der deutschen Literatur, wie etwa bei Lessing (*Minna von Barnhelm*), Thomas Mann (*Die Buddenbrooks*, *Der Zauberberg*) und Peter Handke (*Immer noch Sturm*).

Die Abschlußveranstaltung des Kongresses bildete der obligatorische “Round Table”, bei dem mit Vertreterinnen und Vertretern aus Paderborn, Izmir, Istanbul, Antalya, Helsinki und Tunis über die “Perspektiven der Interkulturellen Germanistik” diskutiert wurde.

Karin Yeşilada

Rezension: "Fatih Akin :Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme" von Volker Behrens und Michael Töteberg

Behrens, Volker / Töteberg, Michael (Hrsg.): Fatih Akin: Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2011. Hardcover. 256 S. ISBN 978-3-498-00669-3. 24,95 €.

Ein Jahr nach Thilo Sarrazins diffamierendem Pamphlet „Deutschland schafft sich ab“ (2010), das durch ein Millionenpublikum zum Bestseller wurde, porträtierten der Filmjournalist Volker Behrens und der Publizist und Verlagslektor im Rowohlt Verlag, Michael Töteberg, einen Künstler, der nach Sarrazins paranoidem Weltbild ein „muslimischer Migrant“ wäre, der in Wirklichkeit aber ein herausragender Regisseur und Drehbuchautor ist, den es endlich genauer zu entdecken gilt: Fatih Akin. Der 2011 erschienene Band *Fatih Akin: Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme* erschien erscheinener Band porträtiert den Regisseur in seinen eigenen Worten, denn es basiert auf mehreren Interviews, die Behrens und Töteberg über mehrere Monate mit Akin geführt haben. Im Vorwort bestätigen sie das, was man sich immer schon gedacht hat, nämlich dass Fatih Akin jemand ist, der etwas zu sagen hat: *von ihm sind keine inhaltsleeren Statements zu hören, sondern Anekdoten aus der oftmals abenteuerlichen Produktionsgeschichte von Filmen, die international Furore machten (...)* (S. 7) Die Herausgeber haben damit allen einen großen Dienst erwiesen, den Lesern, den Cineasten, den Wissenschaftlern – und dem Einwanderungsland, in dem es noch viel zu wenig Dokumentationen der reichhaltigen kulturellen Produktionen der Einwanderer gibt. Um es vorweg zu nehmen: Der Band ist in vielerlei Hinsicht eine wahre Freude.

Entlang der Chronologie seiner Filme erzählt das einzelne Kapitel jeweils die Entstehungsgeschichte und das Umfeld eines Filmes, angefangen bei den ersten Kurzfilmen *Sensin!* und *Getürkt*, über seinen ersten Spielfilm *Kurz und*

Schmerzlos bis hin zu seinem jüngsten Spielfilm *Soul Kitchen* (2010); der Band schließt mit einem Ausblick auf die Dokumentation *Müll im Garten Eden* (2012). Neben dem unterhaltsamen und abwechslungsreichen Aufbau liefert der Band auch nützliche Informationen für die Recherche, so etwa komplette Film-Informationen und eine gut recherchierte Bibliografie der bisherigen wissenschaftlichen Literatur. eine eigene aufgelistete Filmografie fehlt leider, dafür gibt es ein Register. Man liest sich fest, in dieser gelungenen Mischung aus Gespräch, eingeschnittenen Episoden (wie sich Fatih und Adam in der Schule kennenlernten und durch ihre Freundschaft sämtliche griechisch-türkischen Tabus brachen), O-Tönen (Hadiye Akın erzählt ihre Geschichte) oder eingeschobener Kurzporträts (etwa seines Bruders Cem Akın, den er „meinen Beschützer“ nennt). Und immer wieder verschafft einem die Lektüre des eigentlichen Gesprächs zwischen Akın, Behrens und Töteberg ein Lächeln, etwa wenn es um die frühen Erfahrungen mit Horror- und Splatterfilmen geht: „Hat das Schäden hinterlassen?“ – „Ja. Ich glaube, deswegen bin ich letztlich Regisseur geworden.“

Das erste Kapitel ist der Dokumentation *Wir haben vergessen, zurückzukehren* gewidmet, in der Akın einen sehr persönlichen Blick auf seine eigene Familie und die Einwanderungsgeschichte wirft. Sehr umfangreich und liebevoll haben die Herausgeber anhand ihrer Fragen und Fotos aus dem Familienalbum der Akıns (großartig: Fatih Akın und sein bester Freund Adam Bousdoukos in Schülertagen) die Biografie des Regisseurs ausgeleuchtet. Die Gespräche lassen viel Raum für die Zwischentöne. Auf die Frage, ob er bei den Filminterviews mit seinen Eltern Dinge erfahren hätte, die er vorher nicht wusste, räumt er ein, dass ihn die Geschichte seiner Mutter dazu brachte, auch die Rolle seines Vaters zu reflektieren. Einige dieser Einsichten öffnen einen neuen Blick auf Akıns Filmfiguren. Die Lebensgeschichte seiner Mutter etwa. Die ausgebildete Lehrerin aus der Türkei wurde durch ihre Heirat mit einem Deutschland-Türken zweifach ausgebremst: Der Macho wollte sie überbehüten, das Land, in das sie einwanderte, wollte von ihrer Qualifikation nichts wissen. Akın formuliert sehr zurückhaltend, seine Mutter sei „die Akademikerin in der Familie“ und habe „nicht bloß Hausfrau“ sein wollen. Die weiblichen Figuren in *Gegen die Wand* und *Auf der anderen Seite* erscheinen da in einem anderen Licht. Und auch ein anderes Detail aus der Einwanderungsgeschichte bekommt im Hinblick auf seine Entwicklungsgeschichte als Regisseur eine ganz andere Perspektive. Denn die von der Politik so häufig beschriebene „Ghettoisierung“ der Türken in

Deutschland hatte nicht nur tatsächlich in Form von türkischen Videos und Filmen stattgefunden, sondern den späteren Filmemacher einschneidend geprägt: So schwärmt Akin davon, welchen Zauber das allwöchentliche Ritual der familieninternen Filmvorführungen mit dem Super-8-Projektor hatte. Dazu fällt einem die Faszination des kleinen Gigi im Film *Solino* ein.

Wie leidenschaftlich und zugleich ernsthaft sich dann der Abiturient mit seinem Berufswunsch auseinandersetzte, wie er seine ersten Hürden zu überwinden lernte und allmählich ein Gespür für seine Berufung und Tritt in seinem späteren Beruf entwickelte, liest sich einerseits wie eine Abenteuergeschichte. Akin ist ungeheuer ehrlich mit sich selbst, und dankbar gegenüber seinen Eltern, die ihm Bildung und Arbeitsethos mitgegeben haben, und seinen Mentoren, die ihn begleiteten, wie etwa die Produzenten Ralph Schwingel und Andreas Thiel. Es verfestigt sich der Eindruck, dass es sich bei Akin um einen Menschen handelt, der auf seine Instinkte vertraut, wenn es um Geschichten geht, der aber äußerst lernfähig und kooperationsbereit und damit den vielfältigen Aufgaben und dem Multitasking des Filmemachens gewachsen ist. Dazu ein typischer Akin-Satz: „Mein Vater war streng und gewissenhaft, aber fair. Er war ein guter Häuptling, und das versuche ich auch zu sein, am Set“ (S. 21). Aufschlussreich auch seine frühen Erfahrungen mit Andersgläubigen innerhalb der muslimischen community, etwa Aleviten, und eine Selbsteinschätzung, die wie ein Schlüsselsatz für das gesamte künstlerische Schaffen klingt: „Ich bin mit einer Portion Neugier auf die Welt gekommen, das hat mich davor bewahrt, verschlossen und dogmatisch zu sein.“

Über seine Vielseitigkeit sind sich seine beiden Interviewer bewusst; genau das macht das Gespräch zu einem Glücksfall. Wer etwa 2004 nach dem „Skandal“ um den Berlinale-Gewinner die unzähligen schlechten Interviews mit ansehen musste, in denen Maischberger und Co. sich und den Regisseur mit Fragen zur „türkischen Kultur“ quälten, weiß die Bandbreite und das Niveau im vorliegenden Buch zu schätzen. Sie zeigen, wie anders das Gespräch mit dem Regisseur verlaufen kann, wenn man ihn nach seiner künstlerischen Arbeit befragt. Behrens und Töteberg haben zuvor vermutlich Akins Audiokommentare auf den jeweiligen Film-DVDs angehört, wo er bereits einiges von dem, was er auf ihre Fragen antwortet, schon geäußert hat. Klug befragt, gibt er jedoch nun bereitwillig Auskunft. Man erfährt so über die Schwierigkeiten und Unwägbarkeiten des Castings, über die Schreibprozesse seiner Drehbücher, von

der Art, wie die Schauspieler seine Rollen spielen und verändern. Akin eröffnet dabei den Blick auf die Teamarbeit des Filmemachens und räumt den Leistungen seiner Mitarbeiter und Produzenten großen Raum ein. Cutter Andrew Bird etwa kommt eine bedeutende Rolle zu, er verfährt häufig weniger radikal mit dem Material als der kritische Regisseur selbst. Auch das erinnert an *Solino*, diese unbedingte Leidenschaft für das Filmemachen, die Akin seiner Gigi-Figur im Film mitgibt.

Die unzähligen cinematographischen Referenzen im Buch zu Filmen, Regisseuren und Schauspielern (dankenswerterweise haben die Herausgeber ein Register beigefügt) machen den Horizont deutlich, in dem sich der Regisseur bewegt. Seit je her führt Akin das Gespräch mit Filmemachern aller Generationen und Sprachen, sei es indirekt rezeptiv oder tatsächlich im direkten Austausch. Ein Filmemacher im Austausch mit KollegInnen, der von anderen lernt, sich an ihrer Arbeit begeistert, sich damit identifiziert – und der dabei ernst genommen wird, im Inland ebenso wie im Ausland. Der sein kleines Ensemble früher Wegbegleiter um sich hält – so lässt sich der jüngste Film *Soul Kitchen* durchaus als Ensemble-Film bezeichnen, was Akin in die Nähe Rainer Werner Fassbinders rückt –, der aber auch versucht, mit neuen Künstlern zu arbeiten. So hatte er bereits für den Spielfilm *Im Juli* Christiane Paul, Branka Katic und Moritz Bleibtreu anheuern können (Bleibtreu gehört inzwischen zum festen Ensemble und schlägt auch schon andere Rollen für ein Akin-Projekt aus), für *Gegen die Wand* engagierte er Katrin Striebeck und die in der Türkei sehr bekannte Meltem Cumbul. In *Auf der anderen Seite* gelang es ihm gar, mit zwei Filmlegenden des deutschen und türkischen Kinos zu drehen. Dazu sagt er: „Als ich mit beiden [Tuncel Kurtiz und Hanna Schygulla] in der Hotellobby saß, dachte ich: Ich sitze hier mit zwei lebenden Filmlegenden. Mit zweien, die Filmgeschichte geschrieben haben. Eine Fassbinder-Schauspielerin und einen Güney-Schauspieler in einem Film zu haben erschien mir wahnsinnig attraktiv und so fingen die Zahnräder in meinem Kopf an zu arbeiten.“

Der Regisseur ist immer auch der Mensch Akin, redet Freunden und Schauspielern gleichermaßen gut zu (etwa Adam Bousdoukos nach anfänglicher Absage zum Film *Kurz und Schmerzlos*), besäuft sich, wenn der Film bei der ersten Gesamtichtung wider Erwarten schlecht wegkommt (*Auf der anderen Seite*); er schreibt daraufhin das Drehbuch um, dreht neu und nach, verbringt Stunden mit seinem Cutter Andrew Bird. Berührend, wie Akin über seinen

während des Drehs verstorbenen Mentor, Freund und Produzenten Andreas Thiel spricht, dessen unerwarteter Tod ihn aus der Bahn geworfen habe.

Als Fatih Akın den Peter Weiss-Preis der Stadt Bochum entgegennahm, bekannte er freimütig, den Schriftsteller zuvor nicht gelesen zu haben. Seine Dankesrede zeugte dagegen von der Auseinandersetzung mit dem Werk des Autors und Filmemachers; der Preis war also Auszeichnung und Ansporn zugleich. In den Gesprächen des vorliegenden Bandes kommt ebenfalls immer wieder Fatih Akıns ganz persönliche und ganz im Sinne von Peter Weiss zu verstehende Ästhetik des Widerstands zum Vorschein. Und das ist mehr als spannend zu lesen. Es tut immer gut, einem klugen, intelligenten Menschen zuzuhören. Im Falle von Fatih Akıns Gesprächen ist es zugleich ein großes Vergnügen.

