

# Türkisch-Deutsche Studien Jahrbuch 2017

## Tradition und Moderne in Bewegung

herausgegeben von

Şeyda Ozil, Michael Hofmann,  
Jens Peter Laut, Yasemin Dayıođlu-Yücel  
und Cornelia Zierau



Universitätsverlag Göttingen



Şeyda Ozil, Michael Hofmann, Jens Peter Laut,  
Yasemin Dayıođlu-Yücel, Cornelia Zierau (Hg.)  
Tradition und Moderne in Bewegung

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).



Türkisch-deutsche Studien. Jahrbuch 2017  
erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2018

---

# Tradition und Moderne in Bewegung

Herausgegeben von  
Şeyda Ozil, Michael Hofmann,  
Jens Peter Laut,  
Yasemin Dayıođlu-Yücel  
und Cornelia Zierau

in Zusammenarbeit mit Didem Uca

Türkisch-deutsche Studien.  
Jahrbuch 2017



Universitätsverlag Göttingen  
2018

## Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

*Türkisch-deutsche Studien. Jahrbuch*

*herausgegeben von*

Prof. Dr. Şeyda Ozil (Istanbul Universität)

Prof. Dr. Michael Hofmann (Universität Paderborn)

Prof. Dr. Jens Peter Laut (Universität Göttingen)

Dr. Yasemin Dayıođlu-Yücel (Istanbul Universität)

Dr. Cornelia Zierau (Universität Paderborn)

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

© 2018 Universitätsverlag Göttingen

<https://univerlag.uni-goettingen.de>

ISBN: 978-3-86395-356-0

DOI: <https://doi.org/10.17875/gup2018-1086>

eISSN: 2197-4993

Vorwort .....	3
Nachruf auf Şara Sayın	
<i>Şeyda Ozil</i> .....	7
Identitätsarbeit im Schnittpunkt der Kulturen	
<i>Şara Sayın</i> .....	13
Stereotype und Sprachspiele in der Fernsehwerbung - dargestellt anhand einer Analyse der <i>Türk Telekom Mobile</i> -Werbung	
<i>Canan Şenöz-Ayata</i> .....	21
Autorfiguren, beobachtendes Schreiben und „kritische kulturelle Autorität“ in den Texten von Feridun Zaimoglu	
<i>Saniye Uysal Ünalın</i> .....	33
Ich, der „Barbar“? Zur pikaresken Erzählmaske in Feridun Zaimoglus <i>German Amok</i> (2002)	
<i>Jara Schmidt</i> .....	61
Palimpsestic Performances: Adaptation and Intertextuality in Nurkan Erpulat and Jens Hillje's <i>Verrücktes Blut</i>	
<i>Steffen Kaupp</i> .....	83
Orhan Pamuk's Novels in German	
<i>Sevinç Türkkın</i> .....	107
Alternative Turkish German Masculinities: New Frontiers of 'Modernity' and 'Tradition'	
<i>Heather Merle Benbow and Benjamin Nickl</i> .....	127
Interventions of Turkish-German Migrant Organizations in Politics: Research Report on a Double Case Study	
<i>Anna E. Brashear</i> .....	145
Witz und Ernst der Differenz: Zwei neue Studien entwickeln global gedachte Kategorisierungen und entdecken neue Erzählverfahren im Rahmen der Interkulturellen Literaturwissenschaft	
<i>Martina Kofer</i> .....	169

Cemal Yıldız/Nathalie Topaj/Reyhan Thomas/Insa Gülzow (Hg.) (2017): <i>Die Zukunft der Mehrsprachigkeit im deutschen Bildungssystem: Russisch und Türkisch im Fokus</i> , Frankfurt am Main (321 S.) <i>Gülay Heppinar</i> .....187	187
Ülker İnce/Dilek Dizdar (Hg.) (2017): <i>Çeviri Atölyesi. Çeviride Tuzaklar</i> , İstanbul (264 S.) <i>Nilgin Tanış Polat</i> .....193	193
Conference Report: <i>Turkish – German Frontiers of Social Sciences Symposium</i> <i>Ayşe Ozil</i> .....197	197
Beiträgerinnen und Beiträger.....203	203
Wissenschaftlicher Beirat.....205	205



## Vorwort

Die türkisch-deutschen Beziehungen sind auf politischer Ebene nach wie vor belastet, was auch die kulturellen und wissenschaftlichen Kooperationen nicht unbeeinflusst lässt. Das zeigt sich beispielsweise darin, dass auf türkischem Boden weniger gemeinsame Veranstaltungen stattfinden oder weniger Studierende und Wissenschaftler\_innen über die Erasmus-Mobilitätsprogramme oder andere Kanäle an einem Austausch teilnehmen. Eine umso wichtigere Rolle spielen deshalb Kulturvermittler, die auch in schwierigen Zeiten an langfristigen Perspektiven festhalten.

Eine dieser Kulturvermittlerinnen, die sich ein Leben lang für die türkisch-deutschen Beziehungen eingesetzt hat, ist die jüngst im Alter von 91 Jahren verstorbene türkische Germanistin Şara Sayın. Zur Würdigung ihrer Verdienste um die türkische Germanistik und die türkisch-deutschen Beziehungen hat ihre Schülerin und spätere Mitarbeiterin Şeyda Ozil einen Nachruf verfasst. Um zu zeigen, wie aktuell ihre Ideen noch heute sind, drucken wir einen Beitrag von Şara Sayın aus dem Jahre 1998 ab.

Şara Sayın hat die türkische Germanistik seinerzeit für die Interkulturelle Germanistik geöffnet. Eine ihrer späten Schülerinnen, Canan Şenöz-Ayata, setzt diesen Weg in diesem Band fort, indem sie textlinguistisch und filmanalytisch anhand einer Fernsehwerbung für *Türk Telekom Mobile* aus dem Jahre 2011 aufzeigt, wie kulturelle Stereotype und Sprachspiele in der Werbung genutzt werden.

Stärker literaturwissenschaftlich orientiert sind die Beiträge von Saniye Uysal Ünalán und Jara Schmidt. Die Verfasserinnen beschäftigen sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit dem Werk von Feridun Zaimoğlu. Ausgehend vom durch Doris Bachmann-Medick geprägten Begriff der ‚kritischen kulturellen Autorität‘ untersucht Saniye Uysal Ünalán drei Werke von Zaimoğlu mit Blick auf ihre ethnographische Darstellung von Gesellschaft durch die Perspektive eines kulturellen und sozialen Außenseiters.

Jara Schmidt widmet sich einem anderen Text von Zaimoglu, dem 2002 veröffentlichten Roman *German Amok*. Auch hier liegt ein Fokus auf der kritischen Außen-seiterperspektive, insbesondere auf die Großstadt Berlin, die der Erzähler durch ein provokatives und pikareskes Erzählverfahren zu verschleiern suche.

Steffen Kaupp knüpft in seinem Beitrag über das Theaterstück *Verrücktes Blut* an in früheren Jahrbüchern erschienene Beiträge zum postmigrantischen Theater an. Er kommt zu dem Ergebnis, dass durch interkulturelle Adaption verschiedener Theatertraditionen ein Wechselspiel von kultureller Vertrautheit und Fremdheit entstehe, das traditionelle Vorstellungen von Theater unterminiere.

Sevinç Türkkan gibt mit ihrem Artikel zur Rolle von Übersetzern und Übersetzerinnen am Beispiel von Übersetzungen von Orhan Pamuk ins Deutsche einen Vorgeschmack auf die kommende Ausgabe des Jahrbuches, die einen Schwerpunkt zum Thema Übersetzung haben wird.

Mit Fokus auf Gender und Populärkultur widmen sich Heather Benbow und Benjamin Nickl dem Thema non-hegemonialer türkisch-deutscher Männlichkeit. In ihren Analysen aus verschiedenen popkulturellen Kontexten zeigen die Verfasser, dass die vermeintliche Viktimisierung von türkischen Frauen in Deutschland durch die türkische Tradition sich übertragen habe auf nicht-heterosexuelle türkische Männer, die nun ihrerseits mit ‚deutscher‘ Hilfe lernten, sich aus der Tradition zu befreien. Somit würden stereotyp nationalistische Vorstellungen von Moderne und Tradition weiter verfestigt.

Anna Brashear präsentiert in einem Forschungsbericht eine Zusammenfassung ihrer Masterarbeit, in der sie die Bedeutung von türkischen Migrantenorganisationen für die politische Partizipation in Deutschland herausstellt.

Im Rezensionsteil bespricht Martina Kofler in einem *Review Essay* zwei Studien, die für sie jeweils aktuelle Forschungsschwerpunkte innerhalb der Interkulturellen Literaturwissenschaft repräsentieren: Myriam Geisers *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und in Frankreich* wird im Rahmen der Weltliteraturdebatte besprochen und Julia Boogs *Anderssprechen. Vom Witz der Differenz in Werken von Emine Seygi Özdamar, Felicitas Hoppe und Yoko Tawada* im Kontext einer stärkeren Fokussierung auf ästhetische und narratologische Aspekte von interkultureller Literatur.

Gülray Heppinar bespricht den Band *Die Zukunft der Mehrsprachigkeit im deutschen Bildungssystem: Russisch und Türkisch im Fokus*, der von Cemal Yıldız, Nathalie Topaj, Reyhan Thomas und Insa Gülzow herausgegeben wurde. Nilgin Tanış Polat stellt den Band *Çeviri Atölyesi. Çeviride Tuzaklar* (Übersetzungswerkstatt. Tücken des Übersetzens) von Ülker İnce und Dilek Dizdar vor.

Ayşe Ozil berichtet über das *Turkish-German Frontiers of Social Sciences Symposium (TUGFOSS) 2017*, das bereits zum dritten Mal von der Alexander von Humboldt-Stiftung in Kollaboration mit der Koç Universität Istanbul und der Stiftung Mercator durchgeführt wurde.

Für diesen Band des Jahrbuchs *Türkisch-deutsche Studien* hatten wir ursprünglich keinen Themenschwerpunkt vorgeschlagen. Ein Leitthema hat sich im Nachhinein dennoch manifestiert: Vorstellungen von Tradition und Moderne geraten nicht erst

mit dem Zusammentreffen türkischer und deutscher Menschen und Kulturelemente in Spannung, sondern sind in sich, innerhalb und außerhalb der jeweiligen ‚Ursprungskultur‘ bereits in Bewegung. Der aktuelle Band zeigt, dass türkisch-deutsche Themen in großer Bandbreite trotz bzw. gerade angesichts aktueller politischer Entwicklungen, sowohl in der Türkei als auch in Deutschland, gesellschaftlich und wissenschaftlich lebendig sind und dazu drängen, auch weiterhin untersucht, hinterfragt, diskutiert und präsentiert zu werden. Eines dieser Themen ist nicht zuletzt der Rechtspopulismus. In diesem Kontext zeigt der Erfolg von Fatih Akın’s jüngstem Film *Aus dem Nichts*, wie kulturelle Produktion diese Debatten vorantreiben kann.

Wie immer gilt unser Dank Katja Korfmann für ihren anhaltenden Einsatz bei der redaktionellen Mitarbeit.

Şeyda Ozil, Michael Hofmann, Jens Peter Laut, Cornelia Zierau und Yasemin Dayıođlu-Yücel

Istanbul, Paderborn, Göttingen  
Dezember 2017



## Nachruf auf Şara Sayın

*Şeyda Oziel*

Der Name Şara Sayın steht wie kaum ein anderer für deutsch-türkische Beziehungen. Für diese setzte sich die renommierte Germanistikprofessorin zeitlebens leidenschaftlich ein. Am 13. August 2017 nahm sie im Alter von 91 Jahren Abschied vom Leben. Um ihr Lebenswerk zu würdigen und die tragende Bedeutung von Kulturvermittlern wie Şara Sayın hervorzuheben, haben wir uns entschlossen, einen ihrer Beiträge nachzudrucken, der heute nicht aktueller sein könnte, sowie einen Nachruf auf sie zu veröffentlichen, um sie auch der jüngeren und fachfremden Leserschaft bekannt zu machen.

Şara Sayın kam am 6. Juni 1926 zur Welt. In ihrem langen Leben, das sie hauptsächlich in Istanbul verbrachte, wurde sie zur Augenzeugin und Teilhaberin verschiedenster politischer, sozialer, kultureller sowie wissenschaftlicher Entwicklungen in der Türkei, in Deutschland und zwischen den beiden Ländern. Diese beeinflussten ihr Leben in der Türkei und ihre Berufspraxis. Sie war maßgeblich am Aufbau und der Entwicklung vor allem von kulturellen und wissenschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und der Türkei beteiligt. Beide Länder verdanken ihr sehr viel.

Nachdem Şara Sayın die Grundschule beendete, setzte sie ihre Ausbildung auf Wunsch ihrer Eltern an der Deutschen Schule in Istanbul fort. Dies war insofern ungewöhnlich, als die Deutsche Schule in diesen Jahren hauptsächlich von Kindern in der Türkei ansässiger Deutscher besucht wurde. Ihre Ausbildung in der Deutschen Schule begann „[als] das Bündnis Deutschlands mit dem faschistischen Italien unter Mussolini“ abgeschlossen wurde und endete mit der „Invasion Deutschlands durch die westlichen Mächte (Sayın 2000a: 9).“ Somit verliefen ihre

Gymnasialjahre parallel zur Regierungszeit der Nationalsozialisten bzw. der Zeit des Dritten Reiches. Wie in den Schulen in Deutschland fanden die Ereignisse auch in der Deutschen Schule in Istanbul ihr Echo. In einem Vortrag, den sie anlässlich der 125. Jubiläumsfeier der Gründung der Deutschen Schule in Istanbul hielt, erzählt Şara Sayın von diesen Jahren:

Wir waren [...] politisch total uninteressiert, freuten uns sogar, als es hieß, Österreich sei nun dem deutschen Reich angeschlossen, da wir schulfrei bekamen. Wir teilten die Freude mancher Lehrer, [...] begrüßten den nächsten Anlass, wieder schulfrei zu bekommen. Diesmal hieß es, die sudetendeutschen Gebiete seien mit dem Reich vereinigt. [...] Wir genossen die feierliche Stimmung in der Schule. (Sayın 2000a: 10)

Nach dem Abitur im Jahre 1944 entschied Şara Sayın sich nicht für die unter den Absolventen damals bevorzugten Studiengänge wie Jura oder Medizin, sondern für das noch junge Fach Germanistik an der Philosophischen Fakultät der Istanbul Universität. Germanistik existierte bis 1943<sup>1</sup> als Nebenfach der – 1933 vom jüdischen Exilprofessor Leo Spitzer ins Leben gerufenen – Romanistik. Nach Spitzer wurden beide Fächer zwischen den Jahren 1936-1943 von dem bekannten Exilprofessor Erich Auerbach geleitet. Mit Auerbach unterrichteten auch andere Wissenschaftler\_innen, die im Dritten Reich gezwungen waren, Deutschland zu verlassen oder aus eigener Entscheidung in die Türkei gekommen waren. Auch türkische Lehrkräfte, die ihre Ausbildung in Deutschland abgeschlossen hatten, waren an dem Fachbereich Germanistik tätig. Somit bekam Şara Sayın mit den von Spitzer eingeführten und Auerbach weiter entwickelten Methoden ihre universitäre Ausbildung. Nach ihrem Studium wurde sie Assistentin in dem gleichen Fachbereich, begann ihr Dissertationsvorhaben unter Walter Kranz und schloss ihre Promotion bei dem ehemaligen Nationalsozialisten Gerhard Fricke ab, der ab 1950 für zehn Jahre die Leitung der Germanistik übernahm.<sup>2</sup>

In ihrem Aufsatz über die Germanistik in Istanbul bemerkt sie über die Zeit ihrer Ausbildung:

Es gab die Germanistik, die sich an dem Ideal einer universal verstandenen Weltliteratur orientierte. Die Beschäftigung mit der deutschen – mit der fremdsprachlichen Literatur überhaupt – wurde im allgemeinen im Sinne des Bildungsgedankens als Erweiterung der eigenen Kultur verstanden. [...] Die Loslösung von alten islamischen Denkstrukturen brachte mit sich, dass die nationale Identität sich fremdkulturell, also in diesem Fall europäisch

<sup>1</sup> Die Germanistik an der Istanbul Universität wurde 1943 unter Leitung von Hennig Brinkmann, der kurze Zeit selber auch dort lehrte, ein selbstständiges Fach.

<sup>2</sup> Nach Gerhard Fricke übernahm sein Schüler Klaus Ziegler die Leitung, auf ihn folgten türkische Germanist\_innen.

bzw. deutsch, konstituierte. Die naive Identifikation mit dem Westen ließ die Differenzerfahrung nicht zu. (Sayın 2000b: 106)

Nach ihrer Habilitation wurde Şara Sayın Professorin in dem Fachbereich, in dem sie selbst ihre Germanistik-Ausbildung erhalten hatte. Zu Beginn war die deutsche Klassik mit Goethe und Schiller ihr Hauptgebiet, das auch die Themen ihrer Seminare bestimmte. Erst in späteren Jahren, nachdem sie selbst mit dem Unterrichten angefangen und neuere Theorien und Methoden kennengelernt hatte, wandte sie sich von der traditionellen philologischen Betrachtungsweise der Literaturgeschichte eher der Moderne zu und verfasste Arbeiten mit neueren literaturwissenschaftlichen Methoden. Auch ihr wissenschaftlicher Werdegang zeugt von dieser Entwicklung. *Der tragische Vorgang im Drama Grillparzers* (1953) war ihr Dissertationsthema und dann verfasste sie die Untersuchung *Der Ring von Heinrich Wittenweiler: ein spätmittelalterliches komisch-didaktisches Epos* (1958). Mit ihrer Habilitationsschrift mit dem Titel *Das Revolutionäre in Büchners Dramen* fing sie an, sich mit einem Autor aus dem 19. Jahrhundert zu beschäftigen, der sie dann zu moderneren Autoren wie Franz Kafka, Bertolt Brecht und Max Frisch führte. Damit war Şara Sayın die Professorin in der Germanistik, die für das Neue offen war. So wendete sie sich auch den in diesen Jahren in Deutschland verwendeten Methoden der Hermeneutik und Rezeptionsästhetik zu. Sie war es auch, die Verbindungen zu anderen Auslandsgermanistiken und dem Themenfeld Interkulturalität herstellte und zahlreiche Publikationen dazu verfasste. Somit war sie nicht nur Bahnbrecherin der Istanbuler Germanistik, sondern auch anderer Germanistikabteilungen der Türkei. Da sie als Nebenfach Turkologie studiert hatte, behandelte sie in ihren Arbeiten auch Texte aus der türkischen Literatur in komparatistischer Weise. Über diese Entwicklungen in der Istanbuler Germanistik äußert sie sich folgendermaßen:

Die Germanistik löste sich allmählich ab von der Phase der Identifikation, die immer die eigene Identität ausklammert. Am Anfang der achtziger Jahre hat man begonnen, über die von der deutschen Germanistik stammenden Begriffe wie Auslandsgermanistik und Innlandsgermanistik und über den Gebrauchswert des Germanistikstudiums in der Türkei nachzudenken. (Sayın 2000b: 109-110)

Obwohl sie selbst Literaturwissenschaftlerin war, hat sie sich auch um die sich in den 1970er Jahren in Deutschland von der germanistischen Sprachwissenschaft befreiende Linguistik verdient gemacht. Linguistik wurde an der Istanbul Universität zunächst in der deutschen Abteilung der Fremdsprachenhochschule etabliert, die Şara Sayın 1972 gründete und bis 1993 leitete.<sup>3</sup> Danach wurde sie Teilfach innerhalb der Germanistik. Es war wiederum Şara Sayın, die deutsche Wissenschaft-

---

<sup>3</sup> Gleichzeitig war sie von 1988 bis 1991 Leiterin des Fachbereiches Germanistik (und auch Leiterin der Abteilung für Westliche Sprachen und Literaturen an der Philosophischen Fakultät der Istanbul Universität).

ler\_innen einlud, die auf diesen Gebieten arbeiteten, und mit denen sie zusammen Doktorandenseminare leitete oder Dissertationen betreute. Eine ihrer Doktorandinnen auf dem Gebiet der Linguistik bin ich gewesen. In meiner Lehre habe ich mich später bemüht, dem von Şara Sayın vorgezeichneten Weg bei der Betreuung von Studierenden und in wissenschaftlichen Arbeiten zu folgen.

Ähnlich wie sie die Abteilung für Deutsch in der Fremdsprachenhochschule gegründet hatte, wurden die Abteilungen für Translationswissenschaft und Dramaturgie an der Istanbul Universität in den 1990er Jahren mit Şara Sayıns Unterstützung selbstständige Fachbereiche, welche jeweils von Lehrkräften geleitet wurden, die ihre Dissertationen in der Germanistik abgeschlossen hatten.

Ein Herzensanliegen war für Şara Sayın die Gründung einer deutsch-türkischen Universität noch zu Zeiten von Kanzler Kohl. In vielen Gremien und Sitzungen hat sie sich viele Jahre für die Etablierung einer solchen Universität eingesetzt, die schließlich erst 2010 als Türkisch-Deutsche Universität in Istanbul gegründet werden konnte. Lehrkräfte der Istanbul Germanistik schlossen an ihre Bemühungen an und beteiligten sich an den Vorbereitungen und später der Durchführung von Lehrveranstaltungen im Masterstudiengang Kulturwissenschaften.

Şara Sayın war die führende Gestalt, wenn es um deutsch-türkische kulturelle Ereignisse ging. Sei es auf Kongressen, Jubiläumsfeiern oder zu anderen Anlässen, sie wurde eingeladen, Eröffnungsreden und Vorträge zu halten. Immer bereitete sie ihre Vorträge mit großer Präzision vor und beeindruckte ihre Zuhörer nicht nur durch ihr makellooses Deutsch.

Als Anerkennung ihrer Verdienste wurden ihr 1992 das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse der Bundesrepublik Deutschland und 1999 die Goethe-Medaille für ihre Verdienste um den deutsch-türkischen Austausch in Weimar verliehen. Unter Fachkollegen genoss Şara Sayın große Anerkennung:

Şara Sayın ist nicht so sehr der Typus der Fachwissenschaftlerin, die sich wochenlang in Bibliotheken vergräbt und ihre Lesarten und Auslegungen der großen Texte dann als gedruckte Flaschenpost in die Welt schickt. Sie wird viel stärker von einer Eigenschaft bestimmt, die ich als sokratische Haltung bezeichnen möchte. Sie entfaltet ihre größte Wirkung im Kontakt mit anderen Menschen und besitzt die Gabe der mæutischen Gesprächsführung, d. h. sie doziert nicht *ex cathedra*, sondern entlockt dem Gesprächspartner im Dialog die Einsichten, die ihr wichtig sind, als dessen eigene Denkergebnisse (Durzak 2004: 373),

urteilt beispielsweise Manfred Durzak, in der von ihm und Nilüfer Kuruyazıcı herausgegebenen Festschrift für Şara Sayın. Norbert Mecklenburg schreibt in seiner Laudatio auf Şara Sayın:

[Sie] ist in ihrem stark von autoritären Strukturen geprägten Land einzigartig demokratisch mit ihren vielen Schülern und Mitarbeitern umgegangen: dia-



logisch offen, sokratisch-mäeutisch, im Lehren zugleich selber lernend, neugierig mit Freude an der partnerschaftlichen Zusammenarbeit in vielen Richtungen. (Mecklenburg 2010: 115)

Nicht nur über Literatur, Philosophie und die Germanistik im Allgemeinen, sondern auch über das tägliche Leben, über Kinder und Katzen und über viele andere Themen konnte man mit Şara Sayın stundenlang sprechen. Sie war auch eine Gesprächspartnerin für problematische Zeiten und eine beständige Wegweiserin für ihre Assistenten und Kollegen. Die Erinnerung an ihre Leitung und Unterstützung wird mich persönlich – wie viele ihrer ‚Schülerinnen‘ – über ihren Tod hinaus begleiten.

## Literatur

- Durzak, Manfred (2004): „Nachwort“, in: Durzak, Manfred/Kuruyazıcı Nilüfer (Hg.): *Interkulturelle Begegnungen – Festschrift für Şara Sayın*, Würzburg, 377-375.
- Mecklenburg, Norbert (2010): „Skeptische Beweglichkeit. Laudatio auf Şara Sayın“, in: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, Göttingen, 113-122.
- Sayın, Şara (2000a): „Mein Werdegang mit der deutschen Kultur an der deutschen Schule in Istanbul“, in: Sayın, Şara: *Grenzüberschreitungen und Übergänge*, İstanbul, 9-17.
- Sayın, Şara (2000b): „Germanistik an der ‚Universität Istanbul‘“, in: Sayın, Şara: *Grenzüberschreitungen und Übergänge*, İstanbul, 105-114.



# Identitätsarbeit im Schnittpunkt der Kulturen

*Şara Sayın*

Was ist das Allgemeine?  
Der einzelne Fall  
Was ist das Besondere  
Millionen Fälle

Goethe

Wir befinden uns im Augenblick in einer Stadt bzw. in einem Land, das sich oft als eine Brücke bezeichnet, eine Brücke zwischen Ost und West zwischen Islam und Christentum, als ein Land zwischen zwei Welten, zwischen zwei Kulturen, also zwischen zwei Systemen, deren Verhältnis zueinander als ‚fremd‘ bezeichnet wird. Dieses Land befindet sich aber gleichzeitig zwischen zwei Kulturen, die sich dynamisch verändern, die in diesem Prozess neue Strukturen entwickeln.

Ich habe einen Pass, auf dem Halbmond und Stern stehen, als Staatsangehörigkeit ‚türkisch‘ und als Religion ‚Islam‘ vermerkt ist. Hiermit ist also meine nationale Identität, aber auch die religiöse von Geburt an staatlich definiert.

Und die kulturelle Identität?

Nach allgemein üblichen und gültigen Vorstellungen ist die Identität, auch die kulturelle, in diesem Fall geprägt einmal vom Islam, von der Sprache, der türkischen, in der sich die Verhaltensmuster der türkischen Verhaltensweisen niederschlagen haben, und der türkischen Kultur, deren Geschichte zurückreicht bis Jahrhunderte vor Christus und räumlich gesehen bis nach Asien.

Mit dem Blick des Europäers wird diese Identität oft in der West-Ost Dichotomie wahrgenommen, mehr dem fremden Morgenland als Europa zugehörig.

Also, bestimmte Zugehörigkeiten scheinen auch die kulturelle Identität zu bestimmen.

Leicht aber ist der Inhalt des kulturellen Erbes, aus dem die sogenannte Identität schöpft, nicht zu bestimmen.

Stellen Sie sich ein Kind oder eine Halbwüchsige vor, das/die in einer Stadt wie Istanbul, die das kulturelle Erbe von Byzanz angetreten hat und fast 500 Jahre die Hauptstadt des Osmanischen Reiches war, aufgewachsen ist, das/die schon als kleines Kind tagtäglich den sagenumwobenen Leanderturm anschaut und eine spätere Version der griechischen Sage mit der Patina einer anderen Kultur, der byzantinischen, mitbekommt.

Oder Erzählungen über Prinzen, die von byzantinischen Kaisern aus Neid oder weichen Gründen auch immer auf einer Insel ausgesetzt sind.

Oder von Sultanen und vor allem von den vielen Frauen der Sultane, die die Kinder ihrer Rivalinnen ermorden ließen, damit ihre eigenen Söhne später den Thron besteigen können.

Sultane aus dem Serail und Könige und Kaiser sind für das Kind noch keine Begriffe oder Zeichen, die kulturelle Alteritäten bezeichnen, sondern höchstens solche, die es mit Macht und Bosheit und selten mit Liebe verbinden kann. Abstandloses und unmittelbares Hineinwachsen in verschiedene Mythen lässt Differenzenerfahrung nicht zu. Die Lebenswelt wird als Ganzheit erfahren, trotz auffälliger Kontrapunktik: zu Hause betet die Großmutter fünfmal am Tage, im Ramadan wird gefastet, Schlachtfest gefeiert, andererseits wartet man mit Sehnsucht auf die Eiersuche zu Ostern, das allerdings bei den angeheirateten griechischen Verwandten im Unterschied zu der römisch-katholischen Kirche mit einer Woche Verspätung gefeiert wird.

Den Gesang der Muezzins oder das Läuten der Kirchenglocken am selben Ort empfand man als weder vertraut noch fremd. Die Kategorien, mit denen man sie beurteilte, waren höchstens ästhetische. Man fand sie schön, musikalisch oder hässlich, ohrenbetäubend. Man fühlte sich nirgends fremd: weder in der Moschee noch in der Kirche oder der Synagoge. Zeichen waren noch keine Bedeutungsträger.

Auch was die sozialen Gruppierungen betrifft, für ihre Andersheit hatte man keinen Blick. Die Minoritäten, Armenier, Juden und Griechen, mit denen man eng zusammenlebte, erlebte man höchstens als zahlenmäßig kleinere Gruppen. Man gehörte zusammen. Das Gefühl, dass wir ein Volk sind, entsprach aber dem Tenor der politischen Ära.

Die junge Republik, die die Reichsidee hinter sich ließ, war auf dem Wege, eine Nation zu werden. Egal welcher ethnischen Gruppe man angehörte, alle zusammen sollten Träger dieser Nation werden. Und die Sprache, die türkische, sollte u. a. diese Verbindung herstellen. Vorsichtig wurden die Minoritäten gewarnt: ‚Bürger, bedient euch der türkischen Sprache‘.

‚Zuwendung zum Westen, der westlichen Kultur und Zivilisation‘, war das Motto, dem auf allen Gebieten Gehör zu schenken war. Auf dem kulturellen Ge-

biet erfolgte die Öffnung zur europäischen Kultur u. a. auch über Übersetzungen. Bekanntschaften mit Goethe, mit Cervantes, mit Shakespeare und anderen westlichen Autoren erfolgten auf diesem Wege.

Medressen waren schon längst geschlossen. Die Aufklärung erlebte in der Türkei an ihren Schulen und Universitäten ihre Renaissance.

Das ‚aufgeklärte‘ Europa nahm man sich zum Vorbild. Die an türkische Universitäten berufenen europäischen Wissenschaftler, vor allem die deutschen, die diesen Geist vermitteln sollten, waren aber bald solche, die Europa wegen nicht aufklärerischer Einstellung verlassen mussten.

In dieser geistigen Ära eröffnete der Besuch der deutschen Schule in Istanbul die Tore einer anderen Welt. Allmählich erfolgte das Hineinwachsen in eine andere Kultur, aber ohne dass auch dies als ‚anders‘ oder ‚fremd‘ empfunden wurde. Von einer ‚kognitiv verankerten Erwartung‘, von keinem Ziel gesteuert, war man offen für das Neue. Man stürzte sich zunächst in die Welt des deutschen Idealismus. In dieser Welt der unbedingten Liebe und des unbedingten Vertrauens, wo im Literaturunterricht auf symbolischer Ebene die selbstlose Hingabe an das ‚Du‘ proklamiert wurde, fühlten sich die jungen Geister wohl. *Familie Schroffenstein* und *Kätzchen von Heilbronn* wurden ihnen zur Bibel. Warnungen einiger Lehrer – allerdings nicht explizite, sie waren ja schließlich von einem nationalsozialistischen Staat angestellt – den Begriff des unbedingten Gehorsams zu reflektieren, überhörte man leicht. Sofort vollzogen sich Identifikationen mit der Penthesilea oder mit *Kätzchen* von Heilbronn.

Auch das reiche Angebot an Musik, das von ‚Zupfgeigenhansel‘ bis zu den Weihnachtsliedern reichte, wurde keineswegs als ‚fremd‘ empfunden.

‚Auf der Lüneburger Heide‘ oder ‚Es ist ein Ros‘ entsprungen aus einer Wurzel zart‘ sang man mit derselben innigen Teilnahme mit. Woran man teilnahm, war aber die Stimmung der Menschen, die mitsangen, bei der letzteren die weihnachtliche Atmosphäre. Dass in der Identifikation auf der Affinitätsebene kulturelle Unterschiede überspielt wurden, indem man sie fast ‚nahtlos‘ an die eigenen Vorstellungen anschloss, zeigte sich bald.

Während des ersten Deutschlandbesuches fand die begeisterte Mitsängerin der Weihnachtslieder in Istanbul, in einem Pensionszimmer in Bingen, die Christusstatue mit Dornen, die sich über dem Bett an der Wand befand, nicht nur befremdend, sondern im Anblick des leidenden Gesichtes konnte sie nicht einschlafen, weshalb sie es auch zudeckte.

Zum ersten Mal schlich sich das Gefühl der kulturellen Fremdheit ein, das kulturelle Identifikationen nicht mehr zuließ, ein Gefühl, das sich auch bei anderen Gelegenheiten bemerkbar machte.

Die Phase des fraglosen Hinnehmens, die Phase der Indifferenz geriet allmählich ins Schwanken.

Warum war die christliche Symbolik überhaupt so fremd?

Hatte sie nicht in vielen byzantinischen Kirchen in Istanbul Ähnliches gesehen? Gesehen, aber vielleicht nicht als Symbol wahrgenommen? Oder fehlte ihnen

dieser expressive Ausdruck des Leidens? Leiden? Warum wird Gottes Sohn so leidend dargestellt?

Fremd war ihr die Kategorie des Leidens. In den Moscheen gab es übrigens keine Statuen, keine Bilder von Gott.

Die naiven und neugierigen Fragen der deutschen Kommilitonen, egal ob sie sie nach einer Sonntagsmesse oder nach einem herzhaften Bauernschmaus stellten, etwa die Frage ‚Wie ist es bei Euch zu Hause?‘, taten zunächst weh, weil sie das Gefühl erweckten, dass man sich hier, dass man sich nicht überall in der Welt zu Hause fühlen durfte, dass das Zuhause anscheinend ein eingegrenzter Raum war. ‚Bei uns‘, ‚bei euch‘, wo sind die Grenzen?

Man fing an, das naive, pflanzenhafte Hineinwachsen in andere Kulturen zu hinterfragen, fing aber auch an, über die ‚eigene‘ kulturelle Identität nachzudenken, mit der man anscheinend aufzutreten hatte, um sich von den anderen abzugrenzen, stellte aber bald fest, dass auch im Bereich des Intrakulturellen das Gefühl des Nicht-Vertrauten oder das der Fremdheit nicht ausgeschlossen waren. Die Teilnahme an einer Hochzeitsfeier in einem türkischen Dorf, das auf den Resten eines früheren der römischen Ära angesiedelt war, die Tänze, die aufgeführt, die Musik, die gespielt wurde und nicht zuletzt die Bauern selber, die die Braut mit Papiergeld vom Kopf bis zu den Füßen zudeckten, das ganze Hochzeitszeremoniell, die Riten, alles wurde zum Anlass der ersten Entdeckung auch der intrakulturellen Fremdheit. Interessant, ja schön fand man das Zeremoniell. Aber die Identitätsfrage blieb immer noch offen. Das Rezept der ‚polaren Identitätsfindung‘, die oft die Entwicklung der abendländischen Kultur bestimmt hat, die sich im Gegensatz zum Fremden bestimmt, half auch nicht viel.

Denn: Man fühlte sich weder vollständig als Teil dieser oder jener Welt, noch gänzlich innerhalb der beiden. Jedenfalls war es schwer, strikte Grenzen zu ziehen.

Erforderte aber die Frage nach der kulturellen Identität nicht gerade diese strikte Ziehung der Grenzen, innerhalb derer man sich geborgen fühlt und die das Wirgefühl stärken? Also eine Art ‚Einfried‘ (wie in Thomas Manns *Tristan* – Novelle)?

Eingefriedet waren wir aber schon in den ersten Schuljahren, und zwar durch unseren Glauben an die Einheit, an die Zugehörigkeiten zur Ganzheit. Dass alle Menschen als Vernunftsträger einander gleich sind, hatte uns ja die Aufklärung beigebracht. Umschlungen warteten wir auf den ‚Kuss der ganzen Welt‘.

Der kam nicht, stattdessen erlebte man in den Jahren 1940-44 in der Deutschen Schule in Istanbul, wie die jüdischen Kommilitonen nach und nach die Schule verlassen mussten. Aber darüber wurde damals kaum reflektiert, es spielte sich alles mehr im Bereich des Gefühls ab, es tat weh, man war traurig. Solidarität zeigte sich in den letzten Jahren höchstens so, dass man sich – obwohl es nicht gern gesehen wurde – neben einen jüdischen Kommilitonen setzte.

Als aber nach einigen Jahren in Istanbul, und zwar 1955, in der Nacht vom 6. auf den 7. September, viele Geschäfte hauptsächlich der Minderheiten zerstört

wurden, man eine Kristallnacht in einem kleineren Format auch hier erlebte, stellte sich die Frage: Waren wir nicht ‚eine‘ Nation, ‚ein‘ Volk?

Es wurde einem bewusst, dass es sehr gefährlich sein kann, Unterschiede zu überspielen, in den anderen Lebenswelten ausschließlich das Gemeinsame zu sehen, dass der Anspruch sowohl auf Einheitsdenken wie auch auf Monokulturalität kriminelle Folgen haben kann.

Das persönliche Verhältnis zu den jüdischen, armenischen und griechischen Freunden war nicht mehr das alte, unmittelbare, aber auch nicht mehr das durch die Indifferenz sie vereinnahmende. Ähnlichkeiten wie Verschiedenheiten wurden einem bewusst und in Gesprächen manchmal auch thematisiert. Man nahm auch ihre Alterität wahr. In diesem durch die Distanz gewonnenen Spielraum konnte man sich sogar gegenseitig mit den Klischeevorstellungen, die man Menschengruppen unterstellt – etwa wie ‚Kümmeltürke‘, ‚geiziger Jude‘-, necken.

Man gewann allmählich auch einen anderen Blick für die Menschen und Kirchen. Diese waren nicht mehr nur Gottes Tempel; nicht mehr nur Gemeinsames erblickte man in den Sakralbauten. Sie standen da als Zeichen verschiedener Kulturen und verschiedenen Glaubens. Nicht die Wirkung des Augenblicks, sondern ihre Geschichte, die sie prägte, wurde plötzlich wichtig. Auch Ähnlichkeiten bekamen einen neuen Sinn. In den ähnlichen Kuppelbauten der Sinan-Moschee und der Hagia Sophia nahm man den interkulturellen Dialog der byzantinischen und osmanischen Kunst wahr.

Man fing an zu scheiden, zu sondern, zu orten und zu vergleichen.

Und nun das Fazit:

Wir leben alle mehr oder minder im Schnittpunkt der Kulturen, in multikulturellen Gesellschaften. Das Modell der homogenen Gesellschaft ist nicht mehr zu vertreten. Wir müssen also lernen, mit Heterogenem umzugehen, es nicht zu vereinnahmen, es uns nicht anzugleichen oder uns angleichen zu lassen, d. h. wir müssen „dem Heterogenen Gerechtigkeit widerfahren lassen“ (Welsch 1991: 358) Aber wie?

Dass persönliche wie gesellschaftliche Identitätskonzepte, die sich auf vorgegebene, festumrissene Identitätsstrukturen beziehen, dem Heterogenen gerecht werden können, ist zu bezweifeln. Höchstens solche, die den Anspruch auf Einheit und feste Mitte nicht erheben, nicht auf der Suche nach der ‚einen‘ Wurzel sind, sondern nach mehreren, könnten sich dem Heterogenen annähern. Also nur solche, die wissen, dass die Antwort auf die Frage nach der Identität ebenso dimensionsreich und komplex ist wie das Kulturphänomen selbst, und dass die Identität, die kulturelle wie die politische, einem nicht in die Wiege gelegt ist, sondern die mühsame und laufende Arbeit an der Identität verlangt.

Die dem Heterogenen sich öffnende Identität setzt die bewusste Distanz zur eigenen wie zur fremden Kultur voraus, die – gerade Distanz, die ‚Verschmelzung der Horizonte‘ nicht zulässt – den Blickkreis erweitert und einen besseren Zugang zu den anderen Kulturen gewährleistet. Interkulturelle Identität setzt einen Bewusstseinszustand voraus, der auch die interkulturellen Differenzen nicht über-

spielt, sondern sie voll akzeptiert und bejaht. Ihr ist deshalb ein ‚Dazwischensein‘ oder ‚Zerrissenworden‘ zwischen zwei Kulturen, was bei den in Deutschland lebenden Autoren zweiter Generation immer wieder festzustellen ist, fern.

Ich habe meine Füße auf zwei Planen  
 Wenn sie sich in Bewegung setzen  
 Zerren sie mich mit  
 Ich falle

heißt es in einem Jugendgedicht von Zafer Şenocak.<sup>1</sup> Was im Gedicht das lyrische Ich mitzerrt, sind die beiden Kulturen und sein Problem oder seine Suche nach Identität und Zugehörigkeit. Distanz zu der eigenen oder zu der anderen Kultur, die beide mit fremden Augen sehen lässt, scheint hier, zumindest im Gedicht, nicht dazusein. Nur die Distanz zum Eigenen wie zum Fremden und die durch sie geschaffenen Freiräume schließen Nostalgie und Zerrissenheit aus und bilden den Boden, auf dem eine Identität sich entwickeln könnte, die der Gleichzeitigkeit des Heterogenen gewachsen ist. Diese dynamische, sich der Welt öffnende Identität würde das Andersartige sowie das Universelle in den Kulturen bejahen, sie aber nicht verabsolutieren und hiermit weder dem Kulturrelativismus noch dem abstrakten Universalismus verfallen. (Mecklenburg 1990) Sie würde ständig bemüht sein, die Differenz Erfahrung zur Erweiterung der eigenen Sicht fruchtbar zu machen und die Balance zu halten zwischen der partikularen und der universellen Sichtweise. Auch über den Verlust der sogenannten Mitte würde sie nicht klagen, weil sie mit dem viel schwierigeren Balanceakt, den sie vollbringt, den verschiedenen Kulturfacetten gerecht werden kann. Auch auf den einen festen Standpunkt würde sie verzichten, und zwar ohne ihm nachzutruern, um sich auf einer Standfläche zu bewegen, die Perspektivenwechsel erlaubt.

Solche Identitäten auszubilden, *die* der Heterogenität der Gesellschaften gewachsen sind, sollte in unserer immer mehr globalisierten Welt das Ziel der Erziehung sein. Interkulturalität ist eine Lebensweise, eine Lebensform. Sie ist für die Menschen des 20. und 21. Jahrhunderts eine Chance. Wir leben in einer Welt, die nur als interkulturelles Phänomen gerechtfertigt ist. Diejenigen, die bei jeder Bedrohung ihrer Sicherheit in die ‚feste Burg‘ ihrer nationalen und kulturellen Identität flüchten, sei es aus dem Gefühl der Überlegenheit ihrer Kultur oder dem der Unterlegenheit, Abwehrmechanismen entwickeln, strikte Abgrenzungen zwischen den Kulturen vollziehen, verpassen diese Chance.

Interkulturelle Identitäten dagegen verhalten sich wie eine Brücke, die verbindet, ohne die beiden Ufer in einem dritten Ort zusammenwachsen zu lassen.

Dieser Balanceakt setzt aber auch ein neues Denken voraus, ein Denken nicht mehr in Hypotaxen und proklamiert hiermit eine neue Ethik: eine Ethik der reflektierten und bewusst vollzogenen Akzeptanz des Nebeneinanders des Eigenen und

<sup>1</sup> Zu Zafer Şenocak siehe Özoğuz (1998).



des Fremden, eine Ethik des trennenden und verbindlichen Bindewortes ‚und‘, eine Ethik des und, und, und.

Da wir schon bei der Grammatik sind:

Bezeichnet aber das Personalpronomen ‚wir‘, also der Plural, eigentlich nicht gleichzeitig die Pluralität, d. h. das gleichzeitige Nebeneinander von ‚ich‘ und ‚du‘ und ‚er‘ und ‚sie‘?

Ein ‚wir‘ ohne ‚Identitätszwang‘ aber mit ‚Solidaritätspotenzialien‘, ein solches ‚wir‘ anzustreben, gar zu hoffen, dass es sich eines Tages verwirklicht, ist vielleicht ein Traum. Aber im Schnittpunkt der Kulturen sind die Träume oft ... und vielfältig wie ein anatolischer Teppich.

## Literatur

Welsch, Wolfgang (1991): „Subjektsein heute. Überlegungen zur Transformation des Subjekts“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (39), 358.

Özoğuz, Yüksel (1998): „Zafer Şenocak – ein bikultureller Dichter“ in: Kuruyazıcı, Nilüfer/Jahn, Sabine/Müller, Ulrich/Steger, Priska/Zelewitz, Klaus (Hg.): *Schnittpunkte der Kulturen*, Stuttgart, 145-153.

Mecklenburg, Norbert (1990): „Über kulturelle und poetische Altarität“, in: Krusche, Dieter/Wierlacher, Alois (Hg.), München, 80-102.



# Stereotype und Sprachspiele in der Fernsehwerbung - dargestellt anhand einer Analyse der *Türk Telekom Mobile*-Werbung<sup>1</sup>

Canan Şenöz-Ayata

## ***Stereotypes and language games in television advertising—illustrated by an analysis of the Türk Telekom Mobile advertising***

*Advertising generally draws the attention of consumers to certain products. Its aim is to influence the behavior of consumers and to persuade them to buy the advertised products. To achieve this goal, advertising has been persuasively designed and includes several sub-functions such as the 'attention and interest activating function,' the 'reminder function,' and the 'attractiveness function.' Moreover, advertisements often use stereotypical representational and assessment patterns in order to affect consumer mindsets. The aim of this article is to show how stereotypes and language games used by advertisers fulfill desired advertising functions. The object of investigation is a Türk Telekom Mobile advertisement (2011) which aired on Turkish television channels in Germany and was primarily directed at Turks living in Germany or German Turks. The article consists of a theoretical section, which gives an overview of the functions of advertising language and stereotypes, and an applied section, in which the Türk Telekom Mobile advertisement is analyzed in terms of linguistic and filmic aspects. In the third section, the results of the analysis are evaluated. The analysis shows how different cultures, genders, and themes are presented through different*

---

<sup>1</sup> Dieser Beitrag ist die erweiterte und überarbeitete Version des auf dem XIII. internationalen Germanistikkongress 2016 gehaltenen Vortrags an der Akdeniz Universität in Antalya, unterstützt von der Koordinationsstelle für wissenschaftliche Forschungsprojekte der Istanbul Universität, Projektnummer BEK-2016-20694.

*stereotypes and how cultural, genre-specific, and linguistic stereotypes, as well as language games, can be effectively employed to create a compelling advertisement.*

## Einleitung

In unserer modernen und technologisch gesteuerten Welt stehen Menschen stets unter der großen Wirkung von verschiedenen Medien wie Zeitungen, Radio, Fernsehen und Internet. Da Werbung als eines der am weitesten verbreiteten und bedeutendsten Kommunikationsmittel in diesen Medien auftritt und Strategien anwendet, die zum Konsum von beworbenen Produkten führt, wird sie zum Untersuchungsgegenstand von unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen wie dem Marketing, der Psychologie, Soziologie, Kommunikationswissenschaft und Kunstgeschichte. Zudem wird sie wegen „ihrer Prägnanz, Vielfalt und sprachlichen Kreativität“ häufig in der Linguistik erforscht (Stöckl 2004a: 238). Unter zahlreichen Studien sind die Untersuchungen von Stöckl (1997, 2004a, 2004b, 2010, 2011, 2013), Hennecke (1999, 2012), Janich (2010, 2012), Schneider/Stöckl (2011) hervorzuheben, welche einen wichtigen Beitrag zur linguistischen Werbeforschung geleistet haben.

Die Geschichte der linguistischen Beschäftigung mit Werbesprache geht auf die 1950er Jahre zurück (Reimann 2007: 402). Bisher wurden „neben den systemlinguistischen Ebenen (Morphologie, Lexik, Semantik, Onomasiologie, Syntax, Phraseologie) auch die text- und diskursbezogenen sowie die soziolinguistischen Dimensionen (Varietäten, Stil)“ deskriptiv untersucht (Stöckl 2011: 13).

Da Werbungen als stereotypplastige Textformen gelten und sowohl verbale als auch bildliche Zeichenformen enthalten, welche für die Codierung von Stereotypen eine bedeutsame Rolle spielen, werden in verschiedenen linguistischen Studien geschlechtsbezogene, nationale oder ethnische Stereotype in der Werbung erforscht (Pümpel-Mader 2010: 59). Beispielsweise haben sich die Studie von Klooth (2005) über deutsche, britische und französische Fahrzeugwerbungen und die Untersuchung von Holtz-Bacha (2008) über Frauen und Männer in der Werbung ergeben, dass Stereotype „die Wünsche und Bedürfnisse der Menschen unterschiedlich-emotional ansprechen“ und auf ihr Unterbewusstsein einwirken (siehe Holtz-Bacha 2008: 10; Klooth 2005: 78). Aus diesem Grund ist es interessant, die verwendeten Stereotype als Werbestrategien zu analysieren, um deutlich zu machen, „wie die Kommunikationsmedien, die wir täglich benutzen, von Werbern für die eigenen Zwecke eingesetzt werden“ (Dürscheid 2006: 155).

Das Ziel dieses Beitrags besteht darin, anhand der Analyse einer Fernsehwerbung zu zeigen, wie mittels der verwendeten Stereotype und Sprachspiele die erwünschten Werbefunktionen erfüllt werden. Die Analyse beruht auf textlinguisti-

schen und filmanalytischen Kriterien.<sup>2</sup> Den Untersuchungsgegenstand bildet die *Türk Telekom Mobile*-Werbung (Demirdelen 2011), welche in türkischen Fernsehkanälen in Deutschland ausgestrahlt wurde und hauptsächlich an die in Deutschland lebenden Türken bzw. Deutsch-Türken gerichtet war. Der Beitrag besteht aus einem theoretischen und praktischen Teil. Im theoretischen Teil wird ein Überblick über Funktionen der Werbesprache und Stereotype gegeben. Im praktischen Teil wird die *Türk Telekom Mobile*-Werbung mit textlinguistischen und filmanalytischen Kriterien analysiert. Anschließend werden die Analyseergebnisse dargestellt und bewertet.

## Werbung und Funktionen der Werbesprache

Werbungen erfüllen diverse Funktionen, um in der menschlichen Gesellschaft bestimmte kommunikative Ziele zu erreichen. Ihr wesentliches Ziel ist es, „die Konsumenten davon zu überzeugen, dass ein bestimmtes Produkt besser ist als die entsprechenden Produkte anderer Anbieter“ (Buggisch 2008: 96). Demzufolge appellieren sie an Rezipienten, um sie dazu zu bewegen, „eine bestimmte Einstellung einer Sache gegenüber einzunehmen und eine bestimmte Handlung zu vollziehen (Brinker et. al 2010: 109). In Verbindung zur Appellfunktion informieren sie über Existenz und Beschaffenheit des beworbenen Produktes, wobei es nicht nur um bloße Präsentation von Fakten, sondern auch um die emotionale Ansprache von Rezipienten geht (Janich 2010: 123). Um Emotionen und Assoziationen auszulösen, werden Sprachspiele und Stereotype sowie intertextuelle Bezüge verwendet. Dadurch wird zugleich eine Unterhaltungsfunktion erzeugt (siehe Gräbe 1980: 86, Janich 2010: 130). In Anlehnung an diese drei Textfunktionen besteht die zentrale Aufgabe der Werbesprache darin, Aufmerksamkeit zu erregen und Interesse zu wecken. Bei der Realisierung dieser Aufgabe soll weiterhin die vermittelte Werbebotschaft verstanden werden, damit eine Kaufabsicht entsteht. Um bei Rezipienten überzeugend zu wirken, kann Werbesprache folgende Teilfunktionen des Persuasionsprozesses enthalten (s. Janich 2010: 129-130; Stöckl 1997: 71-77).

- Aufmerksamkeit und Interesse aktivierende Funktion: Verschiedene sprachliche und audio-visuelle Elemente wecken das Interesse des Rezipienten und halten es bei der Übermittlung der Werbebotschaft aufrecht.
- Verständlichkeitsfunktion: Die Werbung und ihre Intention soll verstanden werden.
- Akzeptabilitätsfunktion: Der in der Werbung dargestellte Sachverhalt soll glaubwürdig und akzeptabel erscheinen.

---

<sup>2</sup> Die textlinguistischen Kriterien beruhen auf den Analysemodellen von Brinker et. al (2010), Stöckl (2004a) und Janich (2010). Die filmanalytischen Kriterien zur Untersuchung der Stereotype sind von Groth (2003) und Schweinitz (2006) übernommen.

- Erinnerungsfunktion: Sowohl Werbesprache als auch andere mediale Elemente dienen dazu, die Erinnerung an Botschaft und Text der Werbung zu erleichtern und zu verstärken.
- Vorstellungaktivierende Funktion: Werbung soll die Vorstellungskraft des Rezipienten aktivieren und steuern, indem sie verdeutlicht, welche Möglichkeiten ihm durch den Erwerb des beworbenen Produktes offen stehen.
- Verschleierungsfunktion: Sie soll ihre werbende Funktion bestmöglich verschleiern.
- Attraktivitätsfunktion: Mit lustigen, ironischen oder spannenden Stilelementen können attraktive Werbungen gestaltet werden, welche intellektuelles Vergnügen und Unterhaltung hervorbringen und dadurch auf Rezipienten einwirken (siehe Janich 2010: 130).

Es ist hier zu bemerken, dass einzelne Stilmittel „im konkreten Zusammenwirken verschiedener sprachlicher und visueller Strategien“ mehrfach Funktionen erfüllen können (Janich 2010: 131). Um effektive Werbungen gestalten zu können, werden sowohl von den oben erwähnten Teilfunktionen als auch stereotypen Darstellungs- und Bewertungsmustern Gebrauch gemacht.

## Stereotype

Stereotype werden als Einstellungen zu einer bestimmten Thematik, zu einer Sache und zu Personen definiert (Manca 2012: 53). Sie repräsentieren vorgefertigte Wahrnehmungs- und Bedeutungsmuster sowie normierte Vorstellungen über Menschen, die sich primär auf deren Zugehörigkeit zu einer Kategorie (meist zu einer Rasse, Nation, Berufsrolle, sozialen Klasse, zu einem Geschlecht) beziehen (Schweinitz 2006: 5). Bei Stereotypen werden einerseits die Gemeinsamkeiten innerhalb der Eigengruppe und andererseits die Unterschiede zur Fremdgruppe hervorgehoben (Irmgang 2013: 5).

Wir benötigen Stereotype, um die Komplexität unserer Umwelt zu vereinfachen und die Interaktion mit Menschen anderer Gruppen zu erleichtern. Die Anwendung und das Vorhandensein von Stereotypen ist also ein gewöhnlicher Vorgang, solange man sich über die starke Reduzierung der Realität bewusst ist.<sup>3</sup>

Stereotype kommen im Film, aber auch in Fernsehspots auf verschiedenen Ebenen zum Vorschein: „auf der strukturellen Ebene etwa durch typische Genre- und Erzählmuster“ sowie auf der Figuren- und Textebene, z. B. sowohl durch klischeehafte Beschreibungen als auch Dialoge (vgl. Irmgang 2013: 5). Wie Quasthoff

<sup>3</sup> Siehe: <http://www.ikud.de/glossar/stereotyp-und-vorurteil.html> [letztes Zugriffsdatum 22.11.2015].

(1973: 28) bemerkt, können sie überwiegend auf der sprachlichen Ebene ausgedrückt werden. Sprachliche Stereotype werden mittels einfacher Formen wie „Adjektive, Namen und Wortverbindungen“ oder komplexerer Gestalten wie Sätze geäußert, aber sie bestehen zudem „in hochkomplexen verbalen Formen wie Märchen, Sagen, Legenden, Anekdoten, Witzen und Liedern“ (Groth 2003: 26). Da Stereotype sowohl in sprachlichen als auch in symbolischen, bildlichen und dinglichen Formen vorkommen, werden sie häufig in der Werbung genutzt, um einen schnellen Zugang zur Gefühlswelt des Konsumenten zu ermöglichen (vgl. Roth 1999: 26).

### **Analyse der *Türk Telekom Mobile*-Werbung**

Nach der Darstellung des theoretischen Rahmens wird auf die Analyse der Fernsehwerbung *Türk Telekom Mobile* eingegangen. Diese Werbung enthält bezüglich der textexternen Kriterien folgende Eigenschaften: Sie gehört zur Produktbranche Telekommunikation und wurde 2011 in türkischen Fernsehkanälen in Deutschland ausgestrahlt. Deswegen richtet sie sich an die in Deutschland lebenden türkischen Migranten. Das Werbeziel besteht darin, die türkischen Migranten dazu zu führen, als Mobilfunkanbieter *Türk Telekom Mobile* zu nutzen. Darüber hinaus wird in Anlehnung an die filmanalytischen Kriterien (Story, Stars, filmische Mittel, Genre, Sprache)<sup>4</sup> geschildert, wie Stereotype und Sprachspiele in der ausgewählten Werbung angewandt werden und welche Funktionen sie erfüllen.

#### Story

Zunächst wird die Story des analysierten Werbefilms erzählt. Dazu gehören sowohl „der chronologische Handlungsablauf“ als auch „Elemente der Geschichte wie z. B. der Charakter der dargestellten Figuren, Handlungszeit und -ort“ (Groth 2003: 95). Die Handlungsorte des analysierten Fernsehspots sind hauptsächlich Orte in Berlin (Berliner Dom, Alexanderplatz-Hinterstraßen und S-Bahn-Brücke, Kreuzberg-Markt, Fußballstadion, Münzstraße, Alexanderplatz). In Anlehnung an Actionfilme handelt die Geschichte von dem türkischen Agenten Taşkın, der mit zwei anderen Agenten zusammen aus der Türkei nach Berlin gekommen ist, um die „Mission Deutschland“ zu führen. Ihre Aufgabe besteht darin, die in Deutschland lebenden türkischen Migranten zur Rückkehr zu bewegen. Dementsprechend wird durch die häufige Rekurrenz des Wortes „Rückkehr“ die Erwartung geschaffen, dass die türkischen Migranten in ihr Herkunftsland zurückgehen. Das Spiel mit der denotativen Bedeutung des Lexems „Rückkehr“ entfaltet eine semantische Wirkung und erzeugt Mehrdeutigkeit, wodurch die Spannung den Höhepunkt erreicht und mit der folgenden Äußerung gelöst wird: „Wir gehen nicht in die Türkei, die

---

<sup>4</sup> Siehe Groth (2003: 94).

Türkei kommt zu uns.“ An dieser sprachlichen Äußerung ist zu erkennen, dass mittels des angewandten Sprachspiels konventionelle Referenzerwartungen durchbrochen worden sind. Es handelt sich hier nicht um eine Rückkehr in die Türkei, sondern um den Wechsel zu *Türk Telekom Mobile*. Obwohl eine tatsächliche Rückkehr nicht stattfindet, können die Migranten mithilfe der Nutzung des türkischen Mobilfunkanbieters ihre Familie, Freunde und Bekannten in der Türkei günstig anrufen und sich wie daheim fühlen.

### Stars

Die Mitwirkung eines türkischen Stars ist in dieser Fernsehwerbung von großer Bedeutung, da sie als Zielgruppe die türkischen Migranten in Deutschland hat. Der türkische Schauspieler Cem Yılmaz, der vor allem als Komiker, aber auch als Karikaturist, Drehbuchautor und Musiker in der Türkei berühmt ist, tritt hier als Hauptfigur auf und spielt die Rolle des Agenten Taşkın. Als ein beliebter Schauspieler steigert er somit die Unterhaltungs- und Erinnerungsfunktion dieses Werbefilms.

Des Weiteren werden bei der Figurendarstellung viele kulturelle Stereotype verwendet, welche dann wiederum spezifische Wirkungen entstehen lassen. Türkische Männer werden auf folgende Weise charakterisiert: Sie treten mit dunklen Haaren und Bärten als Gemüsehändler, Fußballspieler und Hip Hop-Tänzer auf. Zudem sind bei der Darstellung deutscher Figuren folgende Stereotype festzustellen: Eine ältere deutsche Frau mit weißen Haaren sieht mit ihrem rosafarbenen Mantel und Hut gepflegt aus, und ist ständig mit einem Rollator zu sehen, was einen stereotypischen Blick türkischer Migranten auf ältere deutsche Frauen gibt. Ferner ist Heidi, die Freundin vom türkischen Agenten Taşkın, mit blonden Haaren im Trachtenkleid als eine junge deutsche Frau typisiert. Durch die Verwendung der Personenstereotype über Türken und Deutsche wird für die Zuschauer, welche beide Sprachen und Kulturen kennen, eine humorvolle Atmosphäre geschaffen. Dies führt zugleich zur Erzeugung der Unterhaltungsfunktion und steigert die Attraktivität des analysierten Werbefilms.

### Filmische Mittel

Wie die Zeichnung der Figuren sind auch filmische Mittel für die Konstruktion kultureller Stereotype wichtig. Zu den filmischen Mitteln gehören „sowohl der Ton wie Musik, Geräusche, Lautstärke als auch die Art der Zusammensetzung der Bilder“ (Groth 2003: 96). In dieser Hinsicht erfüllt die Arabesk-Musik<sup>5</sup>, welche in der

---

<sup>5</sup> In der Türkei entstand Arabesk-Musik Ende der 1960er Jahre mit der Migration von Menschen, die für ein besseres Leben aus den anatolischen Dörfern in die Großstädte der Westtürkei auswanderten, jedoch scheiterten und unglücklich wurden. „Die oft sentimental und orientalistisch angehauchten Lieder handelten von Herz und Schmerz, Trennung, Heimweh.“ (Seibert 2010) „Es war das Lebensgefühl der damals rasch anwachsenden Slums türkischer Großstädte.“ (Greve 2015: 8) In den 1980er



Szene auf dem Berliner Olympiastadion gespielt wird, als kulturelles Stereotyp eine unterhaltende Funktion, die auf folgende Weise zustande kommt: In dieser Szene schießt der türkische Fußballspieler Murat einen Ball, der Taşkins empfindlichste Stelle bzw. sein Geschlechtsorgan trifft. Der dadurch entstandene Schmerz wird durch seine Gestik und Körperbewegung sowie durch die gespielte Arabesk-Musik dargelegt. Früher wurde diese Musik sehr häufig in kitschigen türkischen Filmen bei der Darstellung von klischeehaften und leidvollen Situationen als ein stereotypes Ausdrucksmittel benutzt. Im Kontext dieses Werbefilms wird davon Gebrauch gemacht, um komische Effekte hervorzubringen.

## Genres

Das Auftreten von Stereotypen steht in enger Beziehung zu Filmgenres. Stereotype kommen vorwiegend in bestimmten Genres wie Kriegsfilmen, Actionfilmen, Komödien und Mafiafilmen vor, da sie dort mit spezifischen Erzählmustern in Zusammenhang gebracht werden können (Groth 2003: 98). In der analysierten Fernsehwerbung sind einige Stereotype des Actionfilms zu erkennen. Wie bereits erwähnt, führt der Agent Taşkin die „Mission Deutschland“ und versucht, türkische Migranten zur Rückkehr zu bewegen. In vielen Szenen ist die Musik des Actionfilms *Mission Impossible* mit Tom Cruise zu hören. Als genrespezifisches Stereotyp fungiert eine schwarze Aktentasche, welche die Hauptfigur Taşkin wie übliche Agenten trägt, worin aber anstelle von Waffen Wörterbücher zu finden sind. Außerdem verkleidet er sich wie in Actionfilmen, z.B. als Hip Hop-Tänzer oder als Polizist. Die ältere Frau, die wegen ihrer Kleidung typisch deutsch aussieht und ständig mit dem Rollator auf den Straßen herumgeht, wird von Taşkin für einen getarnten türkischen Agenten namens Caner gehalten und unter diesem Namen gerufen. Da dieses Missverständnis und die eingesetzten Stereotype auf Zuschauer komisch wirken, trägt diese Werbung weitestgehend komödiantische Züge, welche im Folgenden erläutert werden.

## Sprache

In der Markt-Szene wird dargestellt, dass Stereotype als mentale Strukturen überwiegend auf sprachlicher Ebene fassbar sind (vgl. Groth 2003: 25). In dieser Szene versucht die Hauptfigur Taşkin mit seinem Kollegen zusammen, einen türkischen Gemüsehändler auf dem Kreuzberger Markt zu finden. Er könne an dem verbalen Ausdruck eines Gemüsehändlers „taş gibi domates“ („eine Tomate wie ein Stein“)<sup>6</sup> erkennen, dass er ein Türke sei. Da dieser sprachliche Vergleich im Türkischen die gute Qualität der verkauften Tomaten bezeichnet, lässt sich der Gemüsehändler

---

Jahren wurde Arabesk auch in Deutschland meist bei türkischen Migranten aus unteren Gesellschaftsschichten zu einem populären Musikstil.

<sup>6</sup> Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen von mir [CS-A].

durch diese Formulierung von beiden türkischen Agenten als ein Mitglied der türkischen Migrantengruppe in Deutschland identifizieren. Die Verwendung von solchen sprachlichen Stereotypen löst komische Effekte aus und wirkt unterhaltsam auf die Zuschauer ein, welche über türkische und deutsche Sprache verfügen.

Im Fernsehspot *Türk Telekom Mobile* leisten nicht nur sprachliche Stereotype, sondern auch Sprachspiele einen Beitrag zur Erzeugung von Komik und Attraktivität, da sie von sprachlichen Normen oder Erwartungen der Kommunikationsteilnehmer abweichen (siehe Janich 2010: 146). In der analysierten Werbung kommen folgende Sprachspiele vor: In der bereits erwähnten Markt-Szene wurden die Tomaten von dem türkischen Gemüsehändler mit dem Vergleich „eine Tomate wie ein Stein“ vermarktet. Da der türkische Agent Taşkın kein Deutsch kann, nimmt er den Wortgebrauch „ein Stein“ als „Einstein“ wahr und schaut den Verkäufer mit einem erstaunten Gesichtsausdruck an. Von einem anderen türkischen Agenten kann er erfahren, dass es sich nicht um „Einstein“, sondern um die Äußerung „eine Tomate wie ein Stein“ handelt. Dieses Wortspiel mit „Einstein“ bringt eine amüsante Wirkung hervor.

In einer anderen Szene ist Taşkın in einem Berliner Fußballstadion zu sehen, wo er den türkischstämmigen Fußballspieler Murat, welcher in einer deutschen Mannschaft spielt, anscheinend von einer Rückkehr in die Türkei überzeugen möchte. Auf dem Spielplatz steht er mit anderen deutschen Fußballern zusammen beim Elfmeterschießen. Während er in dieser Position mit Murat spricht, sieht er eine blonde deutsche Frau, von der er schwärmt, und ruft ihren Namen aus. Die Aussprache des deutschen Frauenamens „Heidi“ gleicht dem türkischen Wort „haydi“ („mach mal!“) und bedeutet in dem gegebenen Kontext „schieß den Ball“. Diesem Ausruf folgend schießt der Fußballspieler Murat den Ball, welcher Taşkins Geschlechtsorgan trifft. Während er vor Schmerz zu Boden geht, spricht er mit einem leidenden Gesichtsausdruck das deutsche Wort „Mannschaft“ aus. Das Wort „Mannschaft“ heißt im Türkischen „takım“ und bedeutet im türkischen Slang „männliches Geschlechtsorgan“. Der Zuschauer wird durch diese aufgeführten Sprachspiele überrascht und amüsiert. Somit dienen hier Sprachspiele und Missverständnisse sowie Stereotype als komische Effekte. Deswegen weist dieser Fernsehspot zugleich bestimmte genrespezifische Eigenschaften der Komödie auf.

## Fazit

Die Analyse der *Türk Telekom Mobile*-Werbung zeigt, dass kulturelle, genrespezifische und sprachliche Stereotype sowie Sprachspiele in Übereinstimmung mit der anvisierten Zielgruppe zur Gestaltung eines attraktiven Werbespots einen wichtigen Beitrag leisten können. Mit Komik und Spannung ist es in der analysierten Werbung gelungen, eine Unterhaltungsfunktion zu erzeugen. Stereotype werden hier vorwiegend über die Figurendarstellungen und die verwendete Sprache realisiert. Filmische Mittel wie Bilder und Musik spielen bei der Übertragung von Ste-

reotypen eine bedeutende Rolle. Alle diese Elemente erregen Aufmerksamkeit und prägen sich ins Gedächtnis der Rezipienten ein. Somit schaffen sie Attraktivität und lenken die Zuschauer von der werbenden Funktion ab. Deswegen erfüllt diese Werbung neben der Attraktivitätsfunktion die Teilfunktionen Aufmerksamkeitserregung und Erinnerungserleichterung sowie Verschleierung der Werbeabsicht. Diese Funktionen erleichtern, dass ein Produktimage aufgebaut und dadurch die beworbene Dienstleistung gekauft wird.

## Literatur

Brinker, Kalus/Cölfen, Hermann/Pappert, Steffen (2010): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, 8. Auflage, Berlin.

Buggisch, Bettina (2008): „Nahrungsmittelwerbung und Kulturspezifität. Ein interkultureller Vergleich“, in: Held, Gudrun/Bendel, Sylvia (Hg.): *Werbung-grenzenlos. Multimodale Werbetexte im interkulturellen Vergleich*, Frankfurt am Main, 95-124.

Demirdelen, Selim (2011): *Türk Telekom Mobile*, 3,5 min., TBWA/İstanbul, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=r8NjJkL5omE> [letztes Zugriffsdatum 15.09.2017].

Dürscheid, Christa (2006): „Werbe-Anschreiben im intermedialen Vergleich“, in: Scherner, Maximilian/Ziegler, Arne (Hg.): *Angewandte Textlinguistik. Perspektiven für den Deutsch- und Fremdsprachenunterricht*, Tübingen, 141-156.

Gräbe, Roland (1980): *Fernsehen im Deutschunterricht. Emanzipatorischer Mediengebrauch*, Opladen.

Greve, Martin (2015): „Die Musik der imaginären Türkei“, verfügbar unter: <https://www.swr.de/-/id=16073270/property=download/nid=659852/1u8v3v8/swr2-essay-20151005.pdf> [letztes Zugriffsdatum: 30.10.2017].

Groth, Sibylle (2003): *Bilder vom Fremden: zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*, Marburg.

Hennecke, Angelika (1999): *Im Osten Nichts Neues? Eine pragmalinguistisch-semiotische Analyse ausgewählter Werbeanzeigen für Ostprodukte im Zeitraum 1993 bis 1998*, Frankfurt am Main.

Hennecke, Angelika (2012): „Analysemodelle für Werbekommunikation“, in: Janich, Nina (Hg.): *Handbuch Werbekommunikation. Sprachwissenschaftliche und interdisziplinäre Zugänge*, Tübingen, 365-377.

Holtz-Bacha, Christina (2008): „Köcheln auf kleiner Flamme-Frauen und Männer in der Werbung“, in: Holtz-Bacha, Christina (Hg.): *Stereotype: Frauen und Männer in der Werbung*, Wiesbaden, 5-13.

- Irmgard, Ulrike (2013): „Von despotischen Türken und kaltherzigen Deutschen. Zur Inszenierung und Destruktion kultureller Stereotype in der Komödie“, in: *Global Media Journal* (3/2), 1-27.
- Janich, Nina (2010): *Werbesprache ein Arbeitsbuch*, 5. Auflage, Tübingen.
- Janich, Nina (2012): *Handbuch Werbekommunikation - Sprachwissenschaftliche und interdisziplinäre Zugänge*, Tübingen.
- Klooth, Astrid (2005): „Auto“- Stereotypen? Deutsche, britische und französische Fahrzeugwerbung im Vergleich. Doktorarbeit, Universität Duisburg-Essen.
- Manca, Cecilia (2012): *Geschlechterwissen in der TV-Werbung: Fallanalyse eines deutschen Nahrungsmittel – Werbespots am Beispiel der Marke Knorr*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Universität Wien.
- Quasthoff, Uta (1973): *Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps*, Frankfurt am Main.
- Pümpel-Mader, Maria (2010): *Personenstereotype. Eine linguistische Untersuchung zu Form und Funktion von Stereotypen*, Heidelberg.
- Reimann, Sandra (2007): „Ist Traubenlikör eROtisch? Zur Bewertung von Werbung aus sprachwissenschaftlicher Sicht“, in: Kessel, Katja/Reimann, Sandra (Hg.): *Wissenschaften im Kontakt. Kooperationsfelder der Deutschen Sprachwissenschaft*, Tübingen, 401-416.
- Roth, Klaus (1999): „Bilder in den Köpfen‘. Stereotypen, Mythen und Identitäten aus ethnologischer Sicht“, in: Heuberger, Valeria/Suppan, Arnold/Vyslonzil, Elisabeth (Hg.): *Das Bild vom Anderen: Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen*, Frankfurt am Main, 21-44.
- Seibert, Thomas (2010): „Türkei: Politische Töne im Streit um die Musikrichtung“, verfügbar unter: <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/arabesk-kultur-tuerkei-politische-toene-im-streit-um-die-musikrichtung/1905046.html> [letztes Zugriffsdatum: 28.02.2017].
- Schneider, Jan Georg/Stöckl, Hartmut (Hg.) (2011): *Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot – Sieben methodische Beschreibungsansätze*, Köln.
- Stöckl, Hartmut (1997): *Werbung in Wort und Bild. Textstil und Semiotik englischsprachiger Anzeigenwerbung*, Frankfurt am Main.
- Stöckl, Hartmut (2004a): „Werbekommunikation – Linguistische Analyse und Textoptimierung“, in: Knapp, Karlfried/Becker-Mrotzek, Michael/Deppermann, Arnulf/Göpferich, Susanne/Grabowski, Joachim/Klemm, Michael/Villiger/Claudia (Hg.): *Angewandte Textlinguistik – Ein Lehrbuch*; Tübingen, Basel, 233-254.

- Stöckl, Hartmut (2004b): *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text: Konzepte. Theorien. Analysemethoden* (= *Linguistik – Impulse & Tendenzen 3*), Berlin.
- Stöckl, Hartmut (Hg.)(2010): *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton*, Heidelberg.
- Stöckl, Hartmut (2011): „Multimodale Werbekommunikation - Theorie und Praxis“, in: *ZfAL Zeitschrift für Angewandte Linguistik*, 5-32.
- Stöckl, Hartmut (Hg.): (2013): *Werbung – Keine Kunst!? Phänomene und Prozesse der Ästhetisierung von Werbekommunikation*, Heidelberg.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin.



# **Autorfiguren, beobachtendes Schreiben und „kritische kulturelle Autorität“ in den Texten von Feridun Zaimoglu**

*Saniye Uysal Ünalın*

## ***Author Figures, Observational Writing, and “Critical Cultural Authority” in the Texts of Feridun Zaimoglu***

*A look at the various terms used to classify the literature of migrant writers, such as ‘guest worker literatur’ (Gastarbeiterliteratur), ‘testimonial literature’ (Literatur der Betroffenheit), and ‘minority literature’ (Minderheitsliteratur), reveals that the cultural background of the writer plays a very significant role in the perception of a text within the German literary field. Doris Bachmann-Medick’s concept of the “critical cultural authority” enables a methodically different approach to this crucial question of authorial identity, which is characterized by an ethnographic perspective (2008). In this article, it will be demonstrated that a “critical cultural authority” constitutes a substantial textual and discursive aspect of the literary work of Feridun Zaimoglu. The analyzed texts are „Fünf klopfende Herzen, wenn die Liebe springt“ (2008a), Liebesmale, scharlachrot (2009), Rom intensiv. Mein Jahr in der ewigen Stadt (2008b). In all three texts, the narrators as well as the protagonists are conceptualized as writer figures who are culturally and socially alienated and therefore offer ethnographically motivated observations on society. This active and critical participation of Turkish-German literature in social discourses makes evident that this literature vehemently opposes its qualified status within the German literary field as a whole.*

## Einleitung

Wirft man einen Blick auf die Bezeichnungspraktiken des Literaturbetriebs und der Literaturwissenschaft, um die Literatur von türkischen Schriftstellern bzw. deutschen Schriftstellern mit einem sogenannten ‚türkischen Migrationshintergrund‘ adäquat zu erfassen, so wird schnell deutlich, dass hier kontroverse Etikettierungen das Feld beherrschen. Diese problematische und fragwürdige Bestimmbarkeit dieser Literatur wurde auch oftmals in der Forschung thematisiert. Aglaia Blioumi bringt diese Problematik<sup>1</sup> folgendermaßen auf den Punkt:

Nach der „Gastarbeiterliteratur“ oder „Literatur der Betroffenheit“ wurden nacheinander die Begriffe „Ausländerliteratur“, „Minderheitsliteratur“, „Migranten- oder Migrationsliteratur“, „Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland“ und zuletzt „interkulturelle Literatur“ gewählt (Blioumi 1999: 357-358).

An diesen diversen und gleichermaßen prekären Begriffsbestimmungen, die sich in der Forschung abzeichnen, wird ablesbar, dass die Literatur von ‚nichtdeutschen‘, aber deutschsprachigen Schriftstellern zwar als ein Teil der deutschen Literatur angesehen wird, jedoch gleichzeitig ein latentes Beharren auf der spezifischen Differenz dieser Literatur zu beobachten ist. Denn anhand der in diesen Definitionsversuchen enthaltenen Spezifizierungen wie ‚Gastarbeiter‘, ‚Betroffener‘, ‚Ausländer‘, ‚Minderheit‘, ‚Migrant‘ oder etwa ‚Ausländer‘ wird den Autoren dahingehend eine Grenzen setzende und restriktive Identität zugeschrieben, dass sie per definitionem als das ‚Andere‘ profiliert und lediglich auf diese Wesenseigenschaft reduziert werden. Die Tatsache, dass es sich dabei um Autoren handelt, wird indes geradezu ignoriert bzw. ausgeblendet. Das bedeutet gleichzeitig, dass mit solchen Bezeichnungen die Konstruktion von „Gruppenzugehörigkeiten“ (Wagner-Egelhaaf 2005: 757) ins Spiel gebracht und ebenso ein definitorischer Marginalisierungsprozess eingeleitet wird, der als „ein pseudokolonialistischer Versuch“ bewertet werden kann, innerhalb dessen es letztlich darum geht, „das Andere“ als marginal Exotisches zu inkorporieren, ohne dass die dominante Ideologie dadurch bedroht oder auch nur herausgefordert würde“ (Dörr 2005: 610-611). Beachtenswert ist hierbei vor allem der Umstand, dass diese auf die Zugehörigkeit bzw. Herkunft des Autors rückgebundene Differenzmarkierung weitgehend deutlich macht, inwieweit die Frage nach dem Autor, die bekanntlich im Zuge der poststrukturalistischen Debatten als bedeutungslos attribuiert wurde, bei der Wahrnehmung der

<sup>1</sup> Hinsichtlich dieser terminologischen Problematik innerhalb der interkulturellen Literaturwissenschaft verweist Esselborn auf einen wichtigen Punkt: „Gemeinsam ist allen [den Definitionen, S.U.Ü.] nur die interkulturelle Dimension der Texte, die diese zum Gegenstand einer ‚interkulturellen Literaturwissenschaft‘ macht, welche Literatur im Horizont des Kontakts und Transfers zwischen Kulturen und der interkulturellen Kommunikation behandelt.“ (Esselborn 2004: 12) Vgl. in der Forschung zu diesem Terminologie-Chaos beispielhaft außerdem Kuruyazıcı (2006: 13-27); Zierau (2009: 19-25); Yeşilada (2012: 29-36).



türkisch-deutschen Literatur im Grunde ihre Aktualität weiterhin beibehält. Denn der seit Jahrzehnten andauernden Fremdbestimmung dieser Literatur wird letztlich die Biographie des Autors zugrunde gelegt und gerade dies ist als ein Indiz dafür zu bewerten, dass die Emphase auf die Autorkategorie im Hinblick auf die türkisch-deutsche Literatur mit einem „klassifikatorischen“ (Foucault 2007: 210) wie auch hierarchisierenden Bemühen des deutschen Literaturbetriebs einhergeht. Unterdessen zielt die vornehmlich im Zeichen der kulturwissenschaftlichen Wende stehende interkulturelle bzw. transkulturelle Literaturwissenschaft programmatisch darauf ab, einem solchen stigmatisierend-exkludierenden Gestus des deutschen Literaturbetriebs vehement entgegenzuarbeiten, indem sie die Inklusion bzw. Anerkennung einer Literatur anstrebt, die dauerhaft einer „kategorisierende[n] Fremdzuschreibung“ (Dayıoğlu-Yücel 2005: 22) unterliegt. Dabei sind es „Hybridbildungen“ wie ‚deutsch-türkische‘ bzw. ‚türkisch-deutsche Literatur‘, in denen im Unterschied zu den eingangs erwähnten Definitionsversuchen kein exklusives Interesse für die Identität des Autors nachklingt, so dass diese vielmehr „Verbindung, Mischung, aber auch Trennung und Zwischenraum“ (Wagner-Egelhaaf 2005: 757) voraussetzen bzw. zu erzielen versuchen und überdies auf eine mögliche „politisch-gesellschaftliche Partizipation“ (Blumentrath u. a. 2007: 58) dieser Literatur aufmerksam machen.<sup>2</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen stellt sich nun die brisante Frage, ob spezifische Strategien bzw. Konstellationen innerhalb der fiktionalen Texte ausfindig zu machen sind, kraft derer es der türkisch-deutschen Literatur gelingt, auf der Autorkategorie fußende Klassifizierungsmuster aufzusprengen und gesellschaftsrelevante Zusammenhänge aus einer für die Literatur allgemein charakteristischen Perspektive mit zu reflektieren. Die vorliegende Untersuchung geht hierbei von der methodischen Annahme aus, dass der Autorbegriff diskursiv begründet ist und sich zugleich textuell als eine „kritische kulturelle Autorität“, wie Doris Bachmann-Medick sie spezifiziert, artikuliert und gerade daher auch nicht mit der Biografie des Autors zusammengedacht werden kann. Welche Blicköffnungen dieser Zugang zur Autorfrage im Hinblick auf die türkisch-deutsche Literatur zur Verfügung stellt, soll im Folgenden anhand der Texte von Feridun Zaimoğlu exploriert werden. In vielen Texten von Zaimoğlu rücken solche Figuren in den Vordergrund, die sich durch akribische bzw. kritische Beobachtungen ihres gesellschaftlichen Umfeldes auszeichnen und gerade daher den Texten eine weitreichende gesellschaftskritische wie auch (quasi-)ethnographische Note verleihen. In den folgenden Texten von Zaimoğlu sind diese Beobachterfiguren bezeichnenderweise zugleich als Autorfiguren konzipiert und durch eine gesellschaftlich sowie existenziell begründete Entfremdung von ihrer Umgebung charakterisiert. Gerade daher können diese Autorfiguren als textuelle Träger einer ethnographischen Perspektive

---

<sup>2</sup> Auch die die im Zeichen des *Turkish Turn* (Adelson 2005) stehenden Beschreibungskategorien wie etwa „literature of settlement“ (Cheesman 2007: 12) oder etwa „eingewanderte[] Literatur“ (Yeşilada 2010a: 63) sind in diesem Sinne zu verstehen. Siehe dazu auch Uysal Ünalán (2013a: 159-160) sowie Uysal Ünalán (2013b: 14-16).

sowie einer damit unmittelbar gekoppelten „kritischen kulturellen Autorität“ (Bachmann-Medick 2008) beschrieben werden. Dabei handelt es sich um die Erzählung „Fünf klopfende Herzen, wenn die Liebe springt“ aus dem Erzählband *Zwölf Gramm Glück* (2008c), den prominenten Briefroman *Liebesmale, scharlachrot* (2009) und die autofiktionalen Reiseaufzeichnungen *Rom intensiv. Mein Jahr in der ewigen Stadt* (2008b). Es wird zu zeigen sein, dass diese Texte mittels fiktionaler Autorfiguren eine textuell konfigurierte Autorität zur Geltung bringen, anhand derer eine verfremdende Perspektive auf gesellschaftliche Parameter sowie eine damit korrespondierende Brechung der konventionell geprägten Selbstwahrnehmung der Gesellschaft entsteht und zudem die dominanten bzw. restriktiven Strukturen der Gesellschaft sowohl aus interkultureller als auch intrakultureller Sicht kritisch ins Visier genommen werden. Zunächst aber möchte ich skizzenhaft die Debatte über den „Tod des Autors“ rekonstruieren, um anschließend Doris Bachmann-Medicks methodischen Zugang zum Autorbegriff als „kritische kulturelle Autorität“ besser nachzeichnen zu können.

### **Vom „Tod des Autors“ zur Wiederbelebung der „literarisch kulturellen Autorität“**

Die gegen Ende der 1960er Jahre von Roland Barthes und Michel Foucault angestoßene Debatte über den „Tod des Autors“ leitete in der literaturwissenschaftlichen Forschung eine grundsätzlich neue Perspektive auf den Autorbegriff ein. Roland Barthes verkündete den „Tod des Autors“ zugunsten der „Geburt des Lesers“ (Barthes 2007: 193) und trug insofern zur ‚Entsakralisierung‘ (vgl. Barthes 2007: 188) eines gottähnlichen Autorbildes (vgl. Barthes 2007: 190) bei, als er den Autor lediglich als einen „modernen Schreiber [*scripteur*]“ lesbar machte, der „im selben Moment wie sein Text geboren“ (Barthes 2007: 189) werde. So wurde der Autor nicht mehr als eine sinnstiftende und überlegene Instanz definiert, sondern als eine Schreibweise, die „nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen“ (Barthes 2007: 190) könne. „Wen kümmert’s, wer spricht?“ (Foucault 2007: 227) – mit dieser zum Programm seiner Ausführungen gewordenen Frage verabschiedete Michel Foucault im Anschluss an Barthes ebenfalls den Autor als eine dem Text übergeordnete bzw. vorangehende Instanz. Allerdings begnügte sich Foucault nicht damit, die „Leeraussage zu wiederholen, daß der Autor verschwunden ist“ (Foucault 2007: 207). Er plädierte dafür, den durch dieses Verschwinden „freigewordenen Raum ausfindig zu machen, der Verteilung der Lücken und Risse nachzugehen und die freien Stellen und Funktionen, die dieses Verschwinden sichtbar macht, auszukundschaften“ (Foucault 2007: 207-208). Festzuhalten ist hier, dass durch Foucault die diskursiven Dimensionen des Autorbegriffs offengelegt werden und somit der Autor nicht mehr als Person, sondern

als Funktion greifbar gemacht wird.<sup>3</sup> Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive besteht das Verdienst dieser Ansätze demnach darin, durch die Begriffe wie „Schreiber“ oder „Autorfunktion“ biographistische wie auch hermeneutische Autorschaftskonzepte in den Hintergrund gedrängt<sup>4</sup> und auf diese Weise einen Neuzugang zu literarischen Texten wie auch zur Autorfrage ermöglicht zu haben. Das bedeutet aber nicht, dass diese Thesen in allen Theoriedebatten auf Zustimmung gestoßen sind. Vor allem feministische Forschungsansätze setzten sich kritisch mit diesen bahnbrechenden Argumenten auseinander.<sup>5</sup>

In ihrem Aufsatz „Rückkehr des Autors“ nimmt Doris Bachmann-Medick grundlegende Aspekte der oben nachskizzierten Ansätze von Foucault und Barthes auf, stellt diese aus postkolonialer Perspektive in ein neues Licht und versucht ebenso der interkulturellen Literaturwissenschaft neue Impulse zu geben. Zunächst positioniert sie sich kritisch gegen die These vom „Tod des Autors“ und argumentiert, dass insbesondere in den postkolonialen Literaturen „Ansätze zu einer Rückgewinnung des Autors“ festzustellen seien, „eng verbunden allerdings mit der Rückgewinnung einer kritischen kulturellen Autorität“ (Bachmann-Medick 2008: 327). Eine solche textuell und diskursiv fundierte Autorität ist als Konsequenz der „Dekonstruktion von individueller Autorschaft und Autorität“ (Bachmann-Medick 2008: 330) – gemeint sind hier die Thesen von Barthes und Foucault – zu betrachten. Entscheidend wird hier demnach, dass der Autorbegriff nicht mit einer personalen bzw. empirischen Größe enggeführt wird, sondern ähnlich wie in der lateinischen Bezeichnung „auctoritas“ mit „Autorität“ (Jahraus 2009: 49) im weitesten Sinne zusammen gedacht wird. Bezeichnenderweise ist allerdings eine solche Autorität als eine textuelle bzw. diskursive Dynamik zu verstehen, die zudem mit dem Schreiben des ‚Anderen‘ in Verbindung gebracht wird, so dass hier unverkennbar eine ethnographische Perspektive mit ins Spiel kommt. In ihrem erwähnten Auf-

---

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch Wagner-Egelhaaf (2006: 230-231). Vgl. auch Jannidis et al. (2007: 194-196).

<sup>4</sup> Vgl. dazu ausführlich Jannidis et al. (2007: 11-12).

<sup>5</sup> Ausdrücklich unterzieht Nancy K. Miller aus feministischer Perspektive den aus diesen Ansätzen hervorgegangenen Autorbegriff insofern einer kritischen Relektüre, als sie deutlich macht, dass Barthes und Foucault mit ihrem Konzept zwar eine „Neubewertung des Begriffs der Autorschaft“ entwickelt, aber bemerkenswerterweise zugleich eine „monolithische] Gestalt anonymer Textualität“ (Miller 2007: 252) hervorgebracht hätten. Denn „die Frage nach der Identität“ des Schreibenden wie auch Lesenden, so das tragende Argument Millers, trete vollkommen aus dem Blickwinkel und werde als irrelevant eingestuft (vgl. Miller 2007: 253). Unter Bezugnahme auf diese Argumente Millers und mit Blick auf die Debatte auf den „Tod des Autors“ stellt Julia Abel hingegen im Hinblick auf die Literatur von Feridun Zaimoglu fest, dass die Frage nach der ‚Autorschaft‘, wie sie in der feministischen Literaturwissenschaft sowie in den Gender-Studies gehandhabt wird (vgl. Abel 2011: 48), für die Literatur von Feridun Zaimoglu, einem deutschsprachigen Schriftsteller mit türkischem Migrationshintergrund, ebenfalls eine gravierende Bedeutung hat. Dies begründet sie damit, dass Zaimoglu als eine Person „mit migrantischem und/oder proletarisch-kleinbürgerlichem Hintergrund“ zur Autorschaft als einer „bürgerliche[n] Institution“ keinen direkten Zugang habe (Abel 2011: 48). Wengleich Abel sich auf die Identität des Autors bezieht, macht ihre Argumentation die Analogie zwischen der eingangs dargestellten Kontroverse hinsichtlich der Kategorisierungsversuche der türkisch-deutschen Literatur sowie der Nichtzugänglichkeit von Autorschaft für nichtdeutsche Autoren anschaulich, die beide auf die institutionellen bzw. kulturellen Rahmenbedingungen rückführbar sind.

satz unterscheidet und kombiniert Bachmann-Medick zwei Formen der Autorität: die „literarische-narrative Autorität“ und die „kulturelle Autorität“. Dabei bezieht sich die literarisch-narrative Autorität auf die „Darstellungs- und Auslegungsautorität von literarischen Texten“ (Bachmann-Medick 2008: 325), d. h. auf „das traditionelle Dreiecksverhältnis von Autor-Text-Leser“ (Bachmann-Medick 2008: 325). Insofern bettet Bachmann-Medick literarisch-narrative Autorität in einen kulturellen Kontext ein, aus dem sich die kulturelle Autorität speist und aus dem heraus ein „interkulturelles Potential“ (Bachmann-Medick 2008: 325) zur Entstehung kommen kann. Literarische Autorität wird hier im Anschluss an James Clifford als eine „kritische kulturelle Autorität“ profiliert, gerade weil Autorität als eine Strategie greifbar gemacht wird, die aufs Engste mit „kulturspezifischen Diskursen und Repräsentationsformen“ verknüpft ist (Bachmann-Medick 2008: 326). Auf diese Weise wird es möglich, die Autorfrage strukturell umzuformulieren und unmittelbar mit der Frage nach der textuell konfigurierten Autorität zu koppeln.<sup>6</sup> Dieser grundsätzlich mit einem neuen Akzent versehene Umgang mit der Autorfrage erlaubt überdies eine Analogie zu den theoretischen Debatten über die „Dezentrierung des Subjekts“ (Hall 2012: 193), zumal Bachmann-Medick zufolge „die Ambivalenzen der Autorposition und die widersprüchliche Dialektik der Subjektconstitution“ eine Grundlage für die produktive Entfaltung einer textuellen Autorität bilden, die nicht monoperspektivisch ausgerichtet, sondern mehrstimmig bzw. polyperspektivisch angelegt ist (Bachmann-Medick 2008: 326). Die in diesem Konzept betonte Dynamik und Prozessualität der textuellen Autorität kann unmittelbar mit den Identitätskonzepten der interkulturellen Literaturwissenschaft zusammen gedacht werden, innerhalb derer Beschreibungsmodelle von Pluralität und Mehrfachzugehörigkeiten (vgl. Blumentrath et al. 2007: 57) etabliert wurden. Insbesondere eine „Ausbildung einer sogenannten ‚ethnographischen Subjektivität‘“<sup>7</sup> (Bachmann-Medick 2008: 327) gilt in diesem Zusammenhang als entscheidendes Prinzip, da mithilfe einer solchen literarischen Strategie Entfremdung- wie auch Verfremdungsprozesse eingeleitet werden können. Den Begriff der „ethnographischen Subjektivität“ definiert Bachmann-Medick als „eine Grenzüberschreitung im Sinne einer am ‚Fremden‘ gebrochenen Autorschaft und Autorität“ (Bachmann-Medick 2008: 327). Dazu schreibt sie Folgendes:

Sie [die ethnographische Subjektivität, S.U.Ü.] setzt die Erfahrung vielfältiger Lebenswelten und Repräsentationsformen voraus, in deren Rahmen der Autor/ die Autorin als Knotenpunkte und Schnittstellen von Diskursen,

<sup>6</sup> Siehe dazu auch Dayıođlu-Yücel (2012: 194-195). Siehe ebenso die Ausführungen zum Begriff „Migrationsliteratur“ von Zierau (2009: 19-25).

<sup>7</sup> Diese Bezeichnung übernimmt Bachmann-Medick von James Clifford, der in seinem Aufsatz „Über ethnographische Selbststilisierung: Conrad und Malinowski“ folgende Definition über die „ethnographische Subjektivität“ anbietet: „Ethnographische Subjektivität entsteht durch teilnehmende Beobachtung in einer Welt ‚kultureller Artefakte‘, die sich mit einer [...] neuen Auffassung von Sprache, oder besser: von Sprachen als gesonderten Zeichensystemen, verbinden.“ (Clifford 1996: 197)

Erzählformen, Konventionen auftreten kann. [...] Auch Erzähler in literarischen Texten, ja sogar die Autoren selbst, lassen sich als Verkörperungen einer ethnographischen Subjektivität und gebrochener Autorschaft betrachten. Denn auch sie sind längst nicht mehr (autonome) Schöpfer, sondern eher Agenten, Vermittler oder ‚Übersetzer‘ zwischen verschiedenen Stimmen und kulturellen Strängen, die sie durchziehen: eine von ständigem ‚Übersetzen‘ geprägte Existenz, die ihre Verstrickung ins Schreiben dazu nutzen kann, sich im literarischen Selbstzeugnis zugleich selbst zu erfinden und zu modellieren. (Bachmann-Medick 2008: 328)

Das Konzept der „ethnographischen Subjektivität“ impliziert bei Bachmann-Medick somit eine kulturelle Autorität, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sie zwischen unterschiedlichen kulturellen Strängen und Stimmen vermittelt. Das bedeutet also, dass eine kritische, ethnographische, beobachtende Haltung sowie ein hybrider bzw. vielstimmiger Charakter dafür signifikant sind. Sofern also „narrative oder literarische Autorität als ein Leitkriterium kultureller und interkultureller Repräsentation“ bzw. als „eine Organisationsform literarischer Darstellung oder gar als eine Strategie“ lesbar gemacht wird, so Bachmann-Medick, kann auch untersucht werden, wie „ein literarischer Text an übergreifenden Diskurspraktiken teilhat“ (Bachmann-Medick 2008: 326). Dieses Argument kann zweifelsfrei mit der Grundannahme der interkulturellen Literaturwissenschaft enggeführt werden, der zufolge das „interkulturelle Potential der Literatur [...] ein kritisches Potential [ist]“, da durch Verfremdungen und fiktionale Spiele mit „Selbst- und Fremdbildern [...] die Mittel zur gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit durchsichtig“ (Mecklenburg 2009: 12) gemacht werden.<sup>8</sup> Offensichtlich erfahren hier die methodischen Zugänge zum Autorbegriff von Barthes und Foucault dahingehend eine Neugestaltung, dass diese um eine ethnographische sowie interkulturelle Perspektive erweitert werden.

## Das ethnographische Prinzip: Beobachtende Autorfiguren in den Texten von Feridun Zaimoglu

Das ethnographische Schreiben und der damit einhergehende kritische Mehrwert von Literatur erweist sich als eine charakteristische Eigenschaft von Feridun Zaimoglus Debütwerk *Kanak Sprak* (2011a). Bereits mit diesem Buch trat der Autor gewissermaßen in der Manier eines ethnographischen „Schreibers“<sup>9</sup> hervor, der eine gesellschaftliche Gegenbewegung einleitete – erinnert sei hier an die „Kanak Attack“ Bewegung, die in den damaligen Integrationsdebatten ein starkes Echo

---

<sup>8</sup> Dazu siehe auch Hofmann (2006).

<sup>9</sup> Abel verweist auf ein Interview, in dem Zaimoglu sich selbst in dieser Form bezeichnet. Vgl. Abel (2011: 50). Zum Interview vgl. Kasaty (2007: 42).

fand.<sup>10</sup> Im Vorwort zu *Kanak Sprak* beschreibt Zaimoglu den Entstehungsprozess seiner „Nachdichtungen“ der mit den ‚Kanaken‘ geführten Interviews. Hierbei verweist er auf den Unterschied zwischen dem ‚Kanaken‘ und sich selbst, „dem Studierten“ (Zaimoglu 2011a: 19), der in diesem Milieu nur schwer akzeptiert worden sei. Seine Tätigkeit stellt er folgenderweise dar: „Ich tauchte ab in den ‚Lumpen-Hades‘, suchte den Kanaken auf in seinen Distrikten und Revieren, Ghetto-Quartieren und Stammpätzen, in seinen Verschlügen und Teehäusern.“ (Zaimoglu 2011a: 19) Auf diese Weise inszeniert Zaimoglu sich offensichtlich als eine schreibende Instanz, die nicht zu diesem Milieu gehört und lediglich eine Beobachtungs- sowie Übersetzungsfunktion erfüllt. Diesbezüglich stellt Abel fest, dass Zaimoglus Schreibpraxis als „das Weiterverarbeiten von vorhandenem mündlichem Sprachmaterial“ beschreibbar wird, welches „durch Übersetzung, Stilisierung und Verschriftlichung in Texte transformiert wird“ (Abel 2011: 50). Gerade dies deutet darauf hin, dass bereits in *Kanak Sprak* eine „ethnographische Subjektivität“ im Sinne Bachmann-Medicks zum Einsatz kommt und auf diese Weise ein Einblick in die exotische Lebenswelt der sogenannten Kanaken, die „gegen kulturhegemoniale Ansprüche bestehen müssen“ (Zaimoglu 2011a: 21), verschafft wird. Wenngleich sich Zaimoglus „Inszenierungsstrategien“ bzw. „Inszenierungspraktiken“ (Husemann 2011: 383) wie auch die Versuche der Literaturkritik und -wissenschaft, seine Bücher in unterschiedliche Rubriken einzuordnen, seit *Kanak Sprak* massiv verändert haben<sup>11</sup>, können in den Texten Zaimoglus elementare Strukturen und Mechanismen festgestellt werden, die auf eine gewisse thematische Kontinuität innerhalb seines literarischen Schaffens hinweisen. Interkulturelle wie auch intrakulturelle Konstellationen gehören zum festen Bestand seiner Texte. Dabei sind vor allem die ethnographischen Beobachtungen<sup>12</sup> und die damit korrespondierenden gesellschaftskritischen Nuancierungen von großer Bedeutung, denn es sind vorzüglich als Außenseiter zu bezeichnende Figuren, die im Fokus seiner Darstellungen stehen und gleichsam als fiktionale Träger einer „kritischen kulturellen Autorität“ analysierbar werden. Diese Außenseiterfiguren zeichnen sich indessen vornehmlich durch eine tiefgründige Entfremdungssituation im weitesten Sinne aus, so dass anhand der Inszenierung einer jeweils unterschiedlich konfigurierten Fremdheitserfahrung „eine Außensicht der eigenen Gesellschaft bzw. die Entdeckung vom Fremdheit im Eigenen“ (Bachmann-Medick 2001: 345) geschaffen wird. So präzisieren beispielsweise die in dem Roman *Ruß* (2011b) in den Vordergrund tretenden Figuren wie „Trinker, ‚Hänger‘ und Gescheiterte, die ‚unten‘ sind, am Rande der Gesellschaft“ (Abel 2011: 53), dass das gesellschaftskritische Potential von Zaimoglus Texten auf divergente Ebenen der gesellschaftlichen Realität ausgerichtet

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Yeşilada (2010b: 1-7). Zur poetischen wie auch gesellschaftskritischen Reichweite des Begriffs „Kanake“ vgl. Dörr (2005: 612-613).

<sup>11</sup> Vgl. dazu auch Abel (2011: 52-53) und meine Ausführungen in Uysal-Ünalın (im Druck).

<sup>12</sup> Bereits Özkan Ezli konstatiert, dass das Schreiben mit „ethnografischem Blick“ ein hauptsächliches Prinzip in der dritten Phase der türkisch-deutschen Literatur darstellt, zu der offensichtlich auch Zaimoglu gehört (Ezli 2006: 61-62).

ist. Obgleich Zaimoglu „den Durchbruch als freier Schriftsteller“ (Abel 2011: 52) geschafft und „sich im zentralen Positionsfeld der deutschen Gegenwartsliteratur“ (Husemann 2011: 404) verortet hat, findet er, so kann formuliert werden, in erster Linie als ‚der Autor‘ von *Kanak Sprak* Geltung<sup>13</sup>, der seine grundsätzlich kritische Haltung gegenüber der Moderne und ihrer Bestandteile auch nach dem ‚Tod‘ seiner Kanak-Literatur (vgl. Cheesman/Yeşilada 2012: 42) betont. Als „Schreiber“ habe er „große Sympathie für all jene, die nicht gelernt haben, zu siegen“ (Cheesman/Yeşilada 2012: 46). Gleichzeitig bemerkt Zaimoglu: „Die Geschichte der Menschheit war immer eine Geschichte von oben und unten. Daran wird sich auch nie etwas ändern.“ (Cheesman/Yeşilada 2012: 52) Die „teilnehmende Beobachtung“ des Ethnologen“ (Kimmich 2010: 237), innerhalb derer die ganze Wirklichkeit ‚subtil‘ in Augenschein genommen wird (vgl. Kimmich 2010: 238) und somit auch eine holistische Perspektive auf die gesellschaftliche Realität entsteht, scheint demnach mit dieser Sympathie des Schreibers verknüpft zu sein.

In der Erzählung „Fünf klopfende Herzen, wenn die Liebe springt“ (Zaimoglu 2008a)<sup>14</sup> wird durch das Prinzip der ‚teilnehmenden Beobachtung‘ sowie der ‚ethnographischen Dokumentation‘ fiktional eine kritische Selbstbeobachtung der Gesellschaft in Szene gesetzt. Der Ich-Erzähler und Protagonist dieser Erzählung ist bezeichnenderweise ein Schriftsteller aus dem Hamburger Schanzenviertel, der sich weitgehend durch eine existenzielle Entfremdung von der ihn umgebenden gesellschaftlichen Realität auszeichnet. Die Entfremdung und die damit verknüpfte Abkehr zu den Verpflichtungen des beruflichen Alltags kulminiert einerseits in dem Selbstmordgedanken des Ich-Erzählers Fernando. Andererseits findet dieser Entfremdungsprozess seine nachhaltige Spiegelung in den ethnographischen Beobachtungen des eigenen Wohnviertels. Der Selbstmordgedanke spielt offensichtlich eine wichtige Rolle, da dieser bezeichnenderweise als dramaturgisches Prinzip die Erzählung einleitet: „Ich hatte noch achtunddreißig volle Tage zu leben, und dann wollte ich, ohne Rücksicht auf eine mögliche gute Wendung, einfach nach Plan Selbstmord begehen.“ (FkH: 11) An seinen Kurzgeschichten, auf die der Protagonist stolz ist, schreibt er in der Zwischenzeit weiter und leidet keineswegs unter einer Schaffenskrise. Erkennbar wird somit, dass es mehr die institutionellen Voraussetzungen des Literaturbetriebs als das Schreiben selbst sind, die ihn paralisieren. Denn während andere Menschen ihr Leben genießen, „arbeitet“ er permanent weiter, muss „von einem Abgabetermin zum nächsten“ und haftet „an den Zwängen des Betriebs“ (FkH: 13).<sup>15</sup> Die selbstgefällige Entscheidung zum Selbstmord

---

<sup>13</sup> In einem Spiegel-Beitrag zur Literatur von „Autoren nichtdeutscher Herkunft“ wird Zaimoglu bezeichnenderweise mit dem Verweis auf sein Debütbuch *Kanak Sprak* eingeführt. Vgl. Weidermann (2015: 101-102). Mit dem Autornamen Feridun Zaimoglu scheint insofern eine Hinweis- und Beschreibungsfunktion im Sinne Foucaults vgl. Foucault (2007: 208) verknüpft zu sein, als damit ein bestimmter Diskurs sowie eine bestimmte Erwartungshaltung präkonfiguriert wird.

<sup>14</sup> Zitate aus dieser Erzählung werden im Weiteren mit der Sigle FkH unter Angabe der Seitenzahl in einfachen Klammern direkt im Text ausgewiesen.

<sup>15</sup> Hierin könnte man eine Anbindung an das romantische Künstlerkonzept sehen, denn es liegt eine „Kontraststellung des geweihten Künstlers gegenüber den gewöhnlichen Menschen“ vor, dermaßen,

wäre in diesem Zusammenhang als Ausdruck der Emanzipation aus diesen institutionellen Zwängen zu bewerten, die hier dem ‚freien‘ Schriftsteller aufgrund eines von wirtschaftlich geprägten Interessen dominierten Literaturbetriebs eine maßgebliche Schranke setzen. Der Selbstmordgedanke<sup>16</sup> symbolisiert demnach eine resolute Negierung einer als ‚Belagerung‘ begriffenen bürgerlichen Welt, welche beherrscht wird von „Finanzoptimierern“, die lediglich auf eine „hundert Prozent Kapitalgarantie“ (FkH: 12) bedacht sind. Demnach kann festgestellt werden, dass diese Erzählung anhand der Schriftstellerfigur Fernando eine dezidierte Gegenautorität zu den wirtschaftlichen Interessen des Literaturbetriebs einerseits und den Interessen der bürgerlichen Gesellschaft andererseits herstellt. Durch die gesellschaftskritisch kodierte Fremdwahrnehmung seiner Umwelt bringt der Autor Fernando innerhalb der Textwelt eine „kritische kulturelle Autorität“ zum Tragen, die sich andererseits in den ethnographischen Beschreibungen des Hamburger Schanzenviertels prägnant niederschlagen. Gerade daher kann die Verfremdung der Schriftstellerfigur sowie die aus dieser Verfremdung hervorgehende dokumentarische Beschreibung dieses Viertels auch als eine mikrokosmische Reflexion von Großstadterfahrungen per se begriffen werden:

[...] auf der rechten Straßenseite wechseln sich Stehcafés, Goldschmuckläden und Nostalgiemöbelmärkte ab. Die schicken Dreißiger trinken ihren Galao oder spanischen Rotwein und schauen hinüber auf die andere Straßenseite, auf der man die Wahl hat zwischen dem Kampf um den nächsten Schuß und dem Kleinkrieg gegen die bestehende falsche Ordnung. (FkH: 14)

An dieser Textstelle wird ein Großstadtviertel bemerkenswerterweise in seiner Gespaltenheit präsentiert und offengelegt. Der Protagonist beschreibt hier die ‚Bürgerlichen‘ und die ‚Antibürgerlichen‘, die jeweils einer Straßenseite zugeordnet sind. Gerade diese Konstellation kann strukturell betrachtet als eine Variation der Unterscheidung von ‚arm‘ und ‚reich‘ bewertet werden, von der oben die Rede war. Von entscheidender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass Fernando innerhalb dieser Konstellierung als ein Knotenpunkt greifbar wird, der eine hybride Identität zu verkörpern scheint. Denn infolge seines Schriftstellerberufs erntet er von seinen ‚antibürgerlich‘ orientierten Freunden Kritik, da diese ihm wegen seiner „Verbürgerlichung Vorhaltungen machen“ (FkH: 14). Unterdessen bringt er selbst seine Distanzhaltung zum Bürgertum prononciert mit dem Ausruf „bloß raus aus der bürgerlichen Welt“ (FkH: 12) zum Ausdruck. Gerade dies indiziert,

---

„dass die Auserwähltheit des Künstlers gleichzeitig den Preis seiner Selbstopferung bezeichnet“ (Kremer 2007: 122). Siehe in der Forschung zu dieser Erzählung auch Cheesman (2007: 76-77) sowie Twist (2014: 402-408).

<sup>16</sup> Zu erwähnen ist allerdings auch, dass der Selbstmordgedanke in dieser Erzählung einen ironischen Beigeschmack hat, da der Protagonist trotz dieser Entscheidung es nicht versäumt, seinen Tagesrhythmus samt der Einnahme seiner Vitamintabletten weiter einzuhalten (vgl. FkH: 11).



dass diese Autorfigur als eine hybride Figur beschreibbar wird, die hinsichtlich ihrer bürgerlichen Lebensart, aber gleichzeitigen antibürgerlichen Lebensauffassung durch die gleichzeitige Teilhabe an sich diametral gegenüberstehenden Diskursen gekennzeichnet ist und daher auch nicht eindeutig bestimmbar wird. Bemerkenswert sind hierbei ebenso die von ihm verwendeten Bezeichnungen wie beispielsweise „Berber“, „Revoluzzer“ (FkH: 18), „hanseatische Spießer“ (FkH: 23), „Angehörige der gehobenen Kulturschicht“ (FkH: 23), „Bürgerliche und ihre Kleinkinder“ (FkH: 24) oder etwa „Floristen und Sympathisanten“ (FkH: 26), welche sehr deutlich die distanzierte Beobachterpose der Schriftstellerfigur Fernando evident machen. Gestärkt wird hier die teilnehmende Beobachtung des Protagonisten durch den Fensterblick:

Ich lag auf meiner Matratze und dachte über meinen Selbstmord nach, und dann stand ich auf und stellte mich wie so oft ans Fenster, mir fielen die Menschen auf, die alle in eine Richtung schauten [...] Von meinem Krähen-  
nest aus blickte ich hinab auf die Augenzeugen einer eskalierten Situation,  
ich wollte nicht mehr als die Zimmerwärme und die Schreibmaschine im  
Rücken. (FkH: 19-20)

Besonders diese herangezogene Stelle macht das Argument plausibel, dass die Autorfigur in diesem Text sich nicht klar in eine bestimmte Kategorie einordnen lässt und offensichtlich eine ethnographische Beobachtungsperspektive verkörpert, die sich auf „kulturinterne Brüche und Fremdheiten“ (Bachmann-Medick 1996: 9) bezieht und somit mit einer kulturkritischen Einstellung versehen ist. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Fremdheit des Protagonisten etwa nicht mit seiner kulturellen Herkunft verknüpft wird, obzwar sein Name Fernando dies parodistisch zu signalisieren scheint, vielmehr ist seine Fremdheit rückführbar auf die von ihm nicht geteilten Prioritäten und Interessen der modernen Gesellschaft. Gerade entlang dieser kulturkritischen Einstellung werden erst die aus dieser Fremdsetzung gespeisten Beschreibungen möglich, in deren Fokus sich hier Figuren wie Bettler und Obdachlose befinden. Demnach beziehen sich auch die Fremdwahrnehmungen bzw. ethnographischen Beobachtungen des Protagonisten insbesondere auf eine eskalierende Begegnung zwischen den „Rotfloristen“ und den „Streifenpolizisten“ im Hamburger Schanzenviertel. Denn ein geistig kranker Obdachloser und Bettler sei von den Polizisten diskriminiert und körperlich verletzt worden (vgl. FkH: 18-19). Die Beobachtungen bezüglich der Auswirkungen dieses Ereignisses werden jedoch erzähltechnisch von der plötzlich eintretenden Liebe zu einer Frau namens Lulu unterbrochen, so dass die Erzählung zwei Erzählebenen aufweist, die zum einen aus Sequenzen der ethnographischen Beschreibungen der Hamburger Schanze und zum anderen den passionierten Beschreibungen über die Liebe zu Lulu bestehen. Wie auch im Titel der Erzählung mitklingt, scheint die Ebene über die Liebe zu Lulu sowie der damit einhergehende romantische Ton dominanter zu

sein.<sup>17</sup> Allerdings spielen die ethnographischen Beobachtungen hinsichtlich des eigenen Schriftstellerberufs sowie Wohnviertels eine ebenso wichtige Rolle, da diese zur Sichtbarmachung der gesellschaftsinternen konfliktbeladenen Bereiche und Brüche beitragen. Wenngleich dieser Aspekt innerhalb der Erzählung unter-schwellig bleibt, wird mithilfe der Frage nach der „kritischen kulturellen Autorität“ erklärbar, dass die Autorfigur innerhalb der Textwelt dieser Erzählung als eine fiktionale Übersetzerfigur modelliert ist, deren ethnographische Perspektive, die durch die existentielle Entfremdung bzw. Isolierung von der bürgerlichen Gesellschaft intensiviert wird, im wesentlichen Unterschied zu dem „Schreiber“ in *Kanak Sprak* auf eine Intra-Ebene der deutschen Gesellschaft gerichtet ist. Nahezu prototypisch protokolliert und rekonstruiert diese Figur die gesellschaftlichen Zustände eines Großstadtviertels, indem sie nicht nur „marginale Positionen“ (Bachmann-Medick 2008: 337) wie die sogenannten „Revoluzzer“ ins Mittelfeld rückt, sondern gleichviel zentrale Stimmen ins Visier nimmt und alle diese Stimmen einer kritischen Betrachtung unterzieht. Die in dieser Erzählung kraft der textuellen bzw. fiktionalen Autorfigur inszenierte Kontrastierung von ‚bürgerlich‘ und ‚antibürgerlich‘ wäre somit als eine strukturelle Analogie zu jeglichen Formen von Kontrastsetzungen und exkludierenden Fremdbestimmungen wie auch internen gesellschaftlichen Asymmetrien denkbar, mit denen sich der Text offensichtlich kritisch auseinandersetzt. Auf diese Weise abstrahiert diese Erzählung jene Fremdheitsproblematik, die als zentral für die türkisch-deutsche Literatur gesehen wird, und verortet diese innerhalb einer intrakulturellen Ebene, so dass Fremdheit aus den Engpässen der Migrationsthematik losgelöst und ganz allgemein mit den Großstadterfahrungen des modernen Menschen verschränkt wird.

Auch in dem Briefroman *Liebesmale, scharlachrot* (Zaimoglu 2009)<sup>18</sup> ist die Hauptfigur Serdar als eine Schriftstellerfigur modelliert. Serdar ist aus Kiel in die Türkei geflohen und aus dem familiären Ferienort an der türkischen Ägäis schreibt er seinem Freund Hakan Briefe, die wiederum von diesem beantwortet werden. Hier sind insbesondere zwei Gesichtspunkte hervorzuheben, die bei der Bewertung der Figur Serdar nicht unberücksichtigt bleiben dürfen und anhand derer die in diesem Briefroman zur Geltung kommende kritische Autorität überhaupt analysierbar wird. Dabei handelt es sich erstens um die Affinität dieser Figur zur künstlerischen Produktion: er ist ein Haiku-Dichter, dessen Gedichte sich offensichtlich einer großen Beliebtheit erfreuen und ihm sogar finanziell einen Gewinn einbringen (vgl. Ls: 12). Zweitens zeichnet sich Serdar durch die Entfremdung von seinem deutschen Alltag zum einen und die Fremdheitserfahrungen in der Türkei zum anderen aus, so dass aus dieser durch Fremdheit und Entfremdung markierten Erfahrungswelt des Protagonisten bemerkenswerterweise ethnographische Beobachtungen auf die gesellschaftliche Umgebung resultieren.

<sup>17</sup> Das in dieser Erzählung zum Tragen gebrachte romantische Liebesmodell habe ich an anderer Stelle untersucht. Vgl. Uysal Ünalın (im Druck).

<sup>18</sup> Zitate aus diesem Roman werden im Weiteren mit der Sigle Ls unter Angabe der Seitenzahl in einfachen Klammern direkt im Text ausgewiesen.

Es sind die Liebschaften zu Frauen, die Serdar in Kiel zu schaffen machten und ihn in das Land seiner Eltern vertrieben haben (vgl. Ls: 9). Aber auch die Krise seiner schriftstellerischen Tätigkeit veranlasste ihn zu dieser Flucht (vgl. Ls: 84). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die „marginale Zugehörigkeit“, da diese Figur sich als ein „Bauernlummel mit der Gnade der späten Bildung“ definiert (Ls: 13). In Anbetracht dieser Selbstdefinition der Hauptfigur scheint dieser Briefroman auf den ersten Blick insofern am klassischen Migrationsthema<sup>19</sup> teilzuhaben, als die Eltern Serdars aus der Türkei stammen, seine Bildungssozialisation hingegen in Deutschland liegt und er sich in gewisser Weise im Heimatland seiner Eltern Ruhe und Erholung von den Strapazen in Deutschland verspricht. Allerdings liegt auch hier ähnlich wie in der Erzählung „Fünf klopfende Herzen“ dahingehend eine Abstrahierung und Transzendierung der Fremdheitsthematik vor, dass Serdar innerhalb der Textwelt als Schriftsteller modelliert ist, der sich bezeichnenderweise mit einem literarischen Genre aus der japanischen Kultur beschäftigt und nicht etwa über die Identitätsproblematik von Migrantenkindern schreibt.<sup>20</sup> Als er in einem seiner Briefe von seiner „Haiku-Produktion“ erzählt, bemerkt er Folgendes:

Ein Haiku, mein lieber nackter Gummitaucher, ist ein unbrauchbar Ding, etwas, was nicht zu funktionieren hat, eine kleine Musik in den Ohren. Ein Haiku streift dich kurz und scheut die Berührung, es will sich kurz auffalten, es will ein Streifen Leinwand sein, auf dem sich das Tageslicht in seine geheimen Nuancen zerstreut. Nur das Auge des Kenners kann erkennen. Ich bin in diesem Sinne dazu übergegangen wie ein Aufnahmegerät alle Geräusche und Gespräche des Tages aufzunehmen, ich bin nunmehr ein ‚homme de rêves‘, ein bewusster Träumer [...]. (Ls: 130)

Diese herangezogene Textstelle macht buchstäblich und programmatisch die gleichzeitig verlaufende Schreib- und Beobachtertätigkeit der Hauptfigur erkennbar. Denn in der Wahrnehmung Serdars werden Haikus als funktionsarm dargestellt und zu einem „Ding“ nivelliert, wohingegen deren visuelle und auditive Komponenten stärker gewichtet werden. Bezeichnend ist hier der Umstand, dass Serdar Haikus als ein „Streifen Leinwand“ definiert und sich, d. h. den Haiku-Dichter als eine archivarische Instanz darstellt, die „wie ein Aufnahmegerät“ funktioniert. Die in dieser Textpassage zum Ausdruck kommende Intention, „alle Geräusche und Gespräche des Tages aufzunehmen“, ist daher nicht unmittelbar mit der Haiku-Dichtung zu verbinden. Vielmehr scheint dahinter eine andere Tätigkeit verborgen zu sein, die neben dem Schreiben für diese Figur signifikant ist: das

---

<sup>19</sup> Dörr zufolge beschäftigt sich dieser Briefroman mit dem „Hin-und Her-gerissen-Sein zwischen zwei Frauen“ sowie der „Re-Migration des Türkisch-Stämmigen“ (Ls: 614).

<sup>20</sup> Neubauer konstatiert diesbezüglich, dass mit Serdar nicht „die klassische Identitätsfrage“ behandelt werde, sondern diese Figur „die Zurschaustellung eines bestimmten Stils oder die Einnahme einer speziellen Pose“ hinsichtlich des Themas Identität durchsichtig mache (Neubauer 2011: 491).

ethnographische Beobachten. Als Deutsch-Türke der zweiten Generation repräsentiert Serdar eine postmigrantische<sup>21</sup> Perspektive, der weder die Fremdheitserfahrungen seiner Elterngeneration in Deutschland noch deren Heimatserfahrungen<sup>22</sup> in der Türkei teilt und somit im Unterschied zu seinen Eltern eine gänzlich andere Perspektive zu beiden Ländern präsentiert. Das Land seiner Eltern stellt für ihn ein provisorisches Refugium dar, welches er aus der Perspektive des Postmigranten akribisch unter die Lupe nimmt, es jedoch dabei auch nicht vernachlässigt, sein Leben in Deutschland skeptisch anzuvisieren, so dass eine holistisch formierte kritische Weltbetrachtung für diese Figur besonders kennzeichnend zu sein scheint. Erklärbar wird dieser Standpunkt durch die Fremdmarkierungen in beiden Ländern, da er in der Türkei als „Deutschländer“ kategorisiert und in Deutschland ebenfalls „als Repräsentant einer bestimmten Gruppe von Menschen“ (Neubauer 2011: 498) zugeordnet wird, die nicht der dominanten Kultur angehören. Diese ambivalente Charakteristik der Figur findet somit auch in den Kommentaren zu seinem Leben in der Türkei zum einen und in Deutschland zum anderen ihren Niederschlag. Festzuhalten ist hier besonders die Tatsache, dass der Protagonist nicht eine bestimmte homogene Kultur im Herder'schen Sinne repräsentiert, sondern während seines Türkei-Aufenthaltes zu einem ethnographischen Beobachter avanciert, der diesem mit Goethes Werther-Roman<sup>23</sup> in einem intertextuellen Dialog stehenden Briefroman eine kritisch begründete Autorität verleiht. In einem Brief an seine Exfreundin Anke verlautbart Serdar, dass er in der Türkei „zum ersten Mal seit langer Zeit einen klaren Kopf“ (Ls: 140) habe. Denn in Deutschland habe er sich in seinen Beziehungen verstellt und sich nicht authentisch verhalten: „Ich habe die Fusseln aus der Polsterritze gepopelt und Weltbetrachtung gespielt.“ (Ls: 141) Diese Selbstbewertung konkretisiert den Umstand, dass hier eine kritische Betrachtung seiner eigenen Lebensweise in Deutschland vorliegt. Seine distanzierte Haltung zu konventionellen Verhaltensmustern akzentuiert er im selben Brief auf folgende Weise:

Grillpartys und sonntägliche Sektfrühstücke waren ja nie mein Fall gewesen, ich bewege mich auch recht ungerne in den Kreisen von Jungspunden, die sich ihre einstige Erhebung in Form von Dritte-Welt-Souvenirs in Erinnerung halten. Ein afrikanischer Holzgötze auf einem Kelim aus Ka-

<sup>21</sup> Yildiz schreibt zum Begriff der „Postmigration“, dass im „postmigrantischen Diskurs nicht nach integrativen Leistungen von (Post-)Migranten gefragt [wird], es rücken vielmehr Prozesse von Entortung und Neuverortung, Mehrdeutigkeit und Grenzbiographien ins Blickfeld. [...] Dieser ‚innovative Bruch‘ stellt Dualismen von westlich/nichtwestlich, Inländer/Ausländer, die bisher als Wegweiser der gesellschaftlichen Wahrnehmung fungierten, radikal infrage und rückt stattdessen produktive Spaltungen, Mehrfachzugehörigkeiten und bewegte Biographien ins Blickfeld.“ (Yildiz 2015: 21).

<sup>22</sup> In diesem Sinne führt Neubauer aus, dass der ‚Heimkehr-Topos‘ „durch das Fehlen jeglicher Emotionalität bei gleichzeitiger Parodie der Sprache der Empfindsamkeit doppelt ironisch unterlaufen“ werde (Neubauer 2011: 489). Zu diesem Roman vgl. ebenso die Ausführungen von Hofmann (2013: 71-74) und Uysal Ünalán (im Druck).

<sup>23</sup> Vgl. zu diesem Aspekt die Ausführungen von Dörr (2005: 614-615) sowie Neubauer (2011: 480-482).

sachstan in einer mitteleuropäischen Wohnung ist mir wahrlich ein Gräuel.  
(Ls: 137-138)

Diese ‚antibürgerliche Haltung‘ enthält zweifelsfrei ein massives kritisches Potential im Hinblick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und ist zugleich mit der ‚ethnographischen Subjektivität‘ dieser Figur kompatibel, denn aus den ganzen Beobachtungen Serdars lassen sich letzten Endes Gesellschaftsbeschreibungen heraus kristallisieren, deren Mehrwert darin zu sehen ist, dass diese aus der gleichzeitigen Erfahrung in unterschiedlichen Lebenswelten und der synchron verlaufenden Entfremdungssituation gespeist werden. So verschränkt sich die konsequente Selbstbeobachtung, die sich vor allem in den Beschreibungen über sein Leben in Deutschland niederschlagen, mit den Beobachtungen seines gesellschaftlichen Umfeldes in der Türkei:

Die Strandpromenade ist abends voller Revuegirls mit einem Zwergpudel an der Leine, und vor dem angesagten Kiosk am Anliegerplatz stinken die Jungs nach Aftershave-Balsam und blasen sich dicke Backen ins Gesicht, um ihren Protest gegen die Elternhausdämlichkeit zur Schau zu stellen.  
(Ls: 59)

Tatsächlich zeigt sich der Haiku-Dichter Serdar in diesen Sätzen als eine ‚aufnehmende‘ Instanz, die aus einer distanzierten Haltung heraus die einheimischen Menschen beobachtet und diese Beobachtungen in seinen Briefen schriftlich fixiert. Das ethnographische Prinzip wäre in diesem Kontext dadurch erklärbar, dass die Figur Serdar in seiner Charakterisierung als Dichter durch eine allgemeine kritische Distanzhaltung gekennzeichnet ist.<sup>24</sup> Dabei scheint Serdar auch mit seinen Haiku insofern ein Zeichen zu setzen, als er durch die Bevorzugung dieser Gattung ein poetologisches Programm liefert, welches es nicht erlaubt, ihn als Dichter eindeutig zu klassifizieren. Vielmehr agiert er wie eine Beobachterfigur, die sich im Schreiben, d. h. in seiner Haiku-Dichtung als ein ‚autonomer Künstler‘ profiliert und sich auf diese Weise von jeglichen Fremdbestimmungen loslöst (Neubauer 2011: 508). Setzt man also einerseits die Haiku-Dichtung eines ‚Deutschländers‘ bzw. Deutsch-Türken, die bezeichnenderweise als funktionslos etikettiert wird, und andererseits dessen ethnographische Beobachtungen miteinander in ein Verhältnis, kann festgestellt werden, dass in diesem Text anhand der strukturellen Kombination des Schreibens und des Beobachtens eine ‚kritische kulturelle Autorität‘ zum Einsatz kommt: Zum einen wird dadurch auf raffinierte Weise die stereotype Wahrnehmung des Schriftstellers mit türkischer Herkunft unterlaufen, insofern als der ‚Postmigrant‘ Serdar seine Literatur innerhalb eines ‚exotischen‘ Genres ent- bzw. verortet. Zum anderen aber wird in diesem Briefroman auf fikti-

---

<sup>24</sup> Ähnlich argumentiert Neubauer, wenn er feststellt, dass Serdars ‚Aussagen doch hauptsächlich darauf hinaus [laufen], ihn als Künstler mit einer gewissen Distanz zu beiden Gesellschaften zu präsentieren‘. (Neubauer 2011: 510)

onaler Ebene der Autorfigur insofern ein subversives Profil gegeben, als sie nicht als „Sprachrohr einer Kultur“ (Bachmann-Medick 2008: 337) begriffen werden kann, d. h. die Autorfigur repräsentiert nicht überlegene Positionen, vielmehr agiert sie zwischen unterschiedlich kodierten kulturellen Lebenswelten, zwischen denen sie auch vermittelt.

Schließlich möchte ich punktuell auf Zaimoglus autofiktionale<sup>25</sup> Reisebeschreibungen *Rom intensiv. Mein Jahr in der ewigen Stadt* (Zaimoglu 2008b)<sup>26</sup> eingehen, die im Rahmen einer Auszeichnung des Schriftstellers, ein Jahr in der Villa Massimo in Rom wohnen zu dürfen, entstanden sind. In den insgesamt 47 Kapiteln beobachtet und beschreibt eine autofiktional konzeptualisierte Autorfigur diverse italienische Städte, kulturelle und historische Sehenswürdigkeiten, das Verhältnis der Italiener zu Tieren, den italienischen Verkehr, die Frau-Mann-Beziehungen wie auch Mutter-Sohn-Beziehungen der Italiener, das italienische Essen und vieles mehr. Von besonderer Wichtigkeit ist bei diesen ethnographischen<sup>27</sup> Kulturbeschreibungen der Umstand, dass die textuelle Autorfigur kontinuierlich und gleichsam ostentativ sein ‚Deutschsein‘ akzentuiert. Auf den ersten Blick handelt es sich daher in *Rom intensiv* um die Beschreibungen der italienischen Kultur aus der scheinbar spezifischen Optik eines typischen ‚Deutschen‘. Die folgende Textstelle präzisiert, in welchem Ausmaß die Autorfigur sich in Italien als ein ‚Fremder‘ fühlt und daher auch Heimweh nach Deutschland empfindet:

An manchen Tagen erinnert mich der Himmel über den Wipfeln der Zedern, Pinien und Zypressen an den Himmel über Kiel – dann wird mir schwer ums Herz, und ich sperre mich freiwillig in der Villa Massimo ein und streiche wie ein Büber in Parka durch den Garten. [...] Sie halten uns, die deutschen Kulturnasen in der Diaspora, für irre Insassen eines Sanatoriums. (R: 19)

<sup>25</sup> Für die vorliegende Untersuchung ist bei der Verwendung dieses Begriffs die sich auf Martina Wagner-Egelhaaf beziehende Annahme leitend, „dass jede Autobiographie unter Einsatz der Fiktion arbeitet“. (Wagner-Egelhaaf 2013: 8) Sie bemerkt, dass „unter dem Begriff ‚Autofiktion‘, der auf den französischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky zurückgeht, ganz unterschiedliche ‚Mischungszustände‘ zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Autobiographie‘ verstanden“ werden. (Wagner-Egelhaaf 2013: 9) Dabei verweist sie ebenfalls auf die „drei Formen der Autofiktion“, die Frank Zipfel unterscheidet: erstens die Autofiktion als eine „Dimension der Autobiographie“, die „den Konstruktionscharakter des autobiographischen Werks“ darstellt; zweitens die Autofiktion, in der „durch Namensidentität von Autor und Figur“ die Fiktionalität signalisiert wird; drittens die Autofiktion, die „in der Kombination zwischen autobiographischem und fiktionalem Pakt [liegt]“. (Wagner-Egelhaaf 2013: 11) Wenngleich *Rom intensiv* keine Autobiographie darstellt, ist der Umstand wichtig, dass es in diesem Text um die Schilderungen eines spezifischen Teils aus Zaimoglus Leben in Rom und den darin enthaltenen Eindrücken geht. So gesehen kann davon ausgegangen werden, dass auch in diesen Reisebeschreibungen ein ‚Pakt‘ zwischen der autobiographischen und fiktionalen Ebene vorliegt.

<sup>26</sup> Zitate aus diesem Buch werden im Weiteren mit der Sigle R unter Angabe der Seitenzahl in einfachen Klammern direkt im Text ausgewiesen.

<sup>27</sup> Fachinger zufolge handelt es sich bei diesen Beschreibungen um „pseudo-ethnographic prose pieces“ (Fachinger 2012: 201).

Dieses Selbstverständnis resultiert somit aus der performativ vorgenommenen Verortung der Autorfigur innerhalb der deutschen Kultur, die – wie hier ersichtlich – als Heimat betrachtet wird. Dass dieses Erzähler-Ich sich selbstverständlich als ein Teil der deutschen Gesellschaft begreift, kommt vornehmlich in verallgemeinernden Aussagen über die Deutschen zum Ausdruck: „So sind wir alle in Deutschland, harte Hunde.“ (R: 45). Oder etwa: „Wie jeder gute Deutsche auf Urlaub gehe ich in Gedanken die Umweltsünden durch [...].“ (R: 119). Mit diesem pauschalisierenden Gestus werden jedoch stereotype Wahrnehmungsmuster sowie damit im Einklang stehende Klischeebilder in Szene gesetzt, die sich nicht ausschließlich auf ‚das Deutsche‘ beziehen. Das Erzähler-Ich spricht zwar im Laufe seiner detailgenauen, humoristisch gefärbten und mit komisch-verfremdenden Augenblicken versehenen Stadtbeschreibungen von den Deutschen als „das netteste Volk der Welt, zumindest dann, wenn sie Kultururlaub machen“ (R: 133), allerdings beschreibt es gleichzeitig und kontrastiv die Italiener als „ausgelassene[] Wilde[]“ (R: 18). Ähnlich ist bei einer Reise in Palermo die Rede davon, wie seine „Landsmänner“ sich „ganz im Gegensatz zum Klischee, bravourös lieb“ verhalten, wohingegen die „Italiener [...] da völlig ungehemmt“ seien, da sie „sich zu Boden“ würfen und „die barbarischen Schreie“ ihn nerven würden (R: 108). Dass hier im buchstäblichen Sinne der Begriff „Klischee“ zur Anwendung kommt, konkretisiert auf pointierte Weise, inwiefern die Beschreibungen der Autorfigur als eine kritische Auseinandersetzung mit Klischees bewertet werden können. Denn mit der expliziten Kontrastierung zwischen den Deutschen und den Italienern finden stereotype Wahrnehmungsmuster des Deutschen und gleichsam des Italienischen Eingang in den Text, die insbesondere durch die ethnographische Beobachterperspektive wie auch den parodistischen Ton der Darstellung fragwürdig gemacht werden. Gerade diese ethnographischen Beschreibungen und Beobachtungen der italienischen Kultur bzw. Gesellschaft sowie die damit parallel verlaufenden Selbstbeschreibungen des Deutschen, so kann argumentiert werden, weisen demnach auf die überlegene Darstellungsautorität der Autorfigur hin, zugleich aber repräsentiert diese Figur ähnlich wie die Autorfiguren Fernando und Serdar eine „ethnographische Subjektivität“ (Bachmann-Medick 2008: 328), die durch die Fremdperspektive des entorteten bzw. dezentrierten Reisenden charakterisiert ist und insbesondere in ihren ironisch-parodistischen Anmerkungen zum typisch Deutschen sowie Italienischen durch die verfremdende Perspektive des Flaneurs und Beobachters die Destabilisierung von stereotypen Wahrnehmungsmustern bewirkt.

Als „deutsche[r] Dichter im römischen Exil“ (R: 173), der in einer „Poetenkammer“ (R: 223) der Villa Massimo wohnt, entwirft das Erzähler-Ich nicht nur ein Bild von der Stadt Rom, sondern beobachtet gleichzeitig Russen, Amerikaner oder Japaner, die als Touristen in Italien unterwegs sind und setzt somit gleichsam einen kritischen Dialog mit und zwischen unter unterschiedlichen Vorzeichen

stehenden diversen kulturellen Fremdbildern in Szene.<sup>28</sup> Gravierend ist in diesem Zusammenhang die türkische Herkunft dieser Figur, denn dadurch kommt der für diese Figur signifikanten Fremdperspektive eine zusätzliche Dimension zu, insofern sie als kulturell hybrid beschreibbar wird. Symbolisch und spielerisch kommt dieser Aspekt in den vielen Namenszuweisungen zur Geltung, da niemand den Namen dieser Figur richtig zu verstehen und nachzusprechen in der Lage ist. So scheint neben der markant-abstrusen Namensvielfalt wie Felipe, Ferrero, Fernando, Feridun (vgl. R: 16, 121) zudem das Verfahren der „Mimikry“<sup>29</sup> ein Indiz bezüglich der Hybridität sowie Vielstimmigkeit dieser Autorfigur zu sein. Denn der Umstand, dass der Ich-Erzähler trotz der prononcierten Hervorhebung seines ‚Deutschseins‘ „so schnell als möglich, einem Einheimischen zum Verwechseln ähnlich sehen“ (R: 14) will, verweist auf die Wandelbarkeit und der damit verknüpften Teilhabefähigkeit an unterschiedlichen kulturellen Diskursen. Ich möchte im Weiteren zwei Textstellen in den Fokus nehmen, anhand derer die Funktion der textuellen Autorfigur als „kritische kulturelle Autorität“ bezüglich der Selbstreflexion sowie -bewertung der deutschen Gesellschaft besonders nachvollziehbar wird. Dabei handelt es sich um die kritische Betrachtung von kulturhistorischen Elementen und der damit unabdingbar verknüpften Wahrnehmungshaltungen, die zum einen auf die europäische Türkenangst und zum anderen auf den Zweiten Weltkrieg bezogen sind. Ganz im Stil der Reisebeschreibung reflektiert das Erzähler-Ich in der folgenden Textpassage seine Eindrücke von der Stadt Palermo:

Manchmal denke ich: Die Südtaliener sind die Hindus des Westens – sie stellen Steinstatuen auf, behängen sie mit blauen, roten oder schwarzen Glasperlen und bitten um Gnade, Heilung und Fürsprache. [...] Es ist der zweite Tag in Palermo, und langsam komme ich mir vor wie ein Völkerkundler. Die Menschen beäugen mich mißtrauisch, sie fragen, woher ich denn komme, ich sage: aus Deutschland. Sie bohren so lange nach, bis ich zugeben muß, daß meine Eltern aus der Türkei eingewandert sind. Dann aber ist die Hölle los. Turco, flüstern sie, oder rufen laut den Namen der Madonna aus und bekreuzigen sich. Ein sich über mehrere Jahrhunderte erhaltener Ausruf des Entsetzens lautet: Mamma, li turci! – O Gott, die Türken kommen. Ich hätte nicht gedacht, daß ich als wiedergeborener Sarazene für Angst und Schrecken sorgen würde, ausgerechnet in Palermo. (R: 107)

<sup>28</sup> Petra Fachinger geht in ihrem Artikel zu *Rom intensiv* auf die intertextuellen Parallelen innerhalb der deutschen Nachkriegsliteratur ein. Dabei analysiert sie mitunter das Rom-Bild Zaimoglus mit Bezug auf Appadurai im Hinblick auf die spezifischen „ethnischen Räume“, aus denen diese Stadt zusammengestellt ist (vgl. Fachinger 2012: 213).

<sup>29</sup> Zu diesem Begriff innerhalb der postkolonialen Theoriebildung vgl. Bhabha (2000: 125-136).



Indem der Erzähler sich hier mit einem „Völkerkundler“ gleichsetzt und sich zunächst als das beobachtende Subjekt mitsamt der Überlegenheitspose des Deutschen profiliert, wird er im Gespräch mit den ‚Einheimischen‘ schlagartig selbst zum Untersuchungsgegenstand. In engster Verbindung mit dieser Umwandlung bzw. Verdinglichung des Erzähler-Subjekts steht hier die Bezugnahme auf eine historische Konstante innerhalb der europäischen Kulturgeschichte: die Türkenangst. Obgleich also die Autorfigur sich durch das performative und gleichzeitig parodistisch anmutende Bemühen um die Durchsetzung einer kulturellen Autorität auszeichnet, – dies schlägt sich in der perpetuierlichen Berufung auf die Formel wie ‚wir, die Deutschen‘ nieder – wird sie an dieser Textstelle in der Wahrnehmung der Italiener offensichtlich als eine türkische Figur beschreibbar. Durch die Zitation des historisch-kulturellen Bezugsrahmens erfährt die vermeintlich dominierende Darstellungsautorität des Erzähler-Ichs dahingehend eine kulturelle Brechung und eine damit einhergehende qualitative Transformation, dass sie nunmehr als eine Stimme des Hybriden hörbar wird, die darauf abzielt, historisch bedingte, pauschalisierende wie auch undifferenzierte Wahrnehmungshaltungen im Hinblick auf die Türken, die auch in aktuellen gesellschaftspolitischen Diskursen nachhaltig wirksam sind und diese unterschwellig mitprägen, einer kritischen Revision zu unterziehen.<sup>30</sup> Besonders entscheidend ist bei diesem Vorgang der parodistische Ton der Darstellung bei der Wiedergabe des Gesprächs zwischen dem Ich-Erzähler und dessen italienischem Gesprächspartner, worin die Bezeichnungen „Sarazene“ und „Türke“ als Synonyme Verwendung finden und mit Phänomenen wie „Angst“ und „Schrecken“ in Verbindung gebracht werden. Diese unerwartete Reaktion, mit der das Erzähler-Ich in Palermo konfrontiert wird, erzeugt bei ihm selbst eine Irritation. Gerade dieser irritierende Effekt wäre übertragbar auf die kritische kulturelle Funktion dieser Autorfigur gemeinhin, insofern als sie mit dieser Gegenreaktion stereotypisierte und eurozentrisch formierte Wahrnehmungshaltungen kritisch widerspiegelt und gleichsam dekonstruiert. Kennlich wird auf diese Weise, dass diese Autorfigur infolge ihrer hybriden Verfasstheit ähnlich wie die Figuren Fernando und Serdar nicht ausschließlich mit einer Kultur bzw. Gedankenwelt diskursiv korreliert ist, sondern vielmehr als eine Übersetzerfigur im weitesten Sinne fungiert, der ein weitgehend kritisches Reflexionspotential immanent ist.

Eine ähnliche Referenz auf historische Diskurse und kritische Haltung bezüglich stereotypisierter Wahrnehmungsmuster, die fest im kulturellen Gedächtnis verankert sind, liegt hinsichtlich der Verweise auf den Zweiten Weltkrieg vor. Die Beschreibung des Palazzo Venezia wird mit der Zitation eines historischen Moments enggeführt: „Von hier aus hat Mussolini zu den Massen gebrüllt [...].“ (R: 39) Die Bezugnahme auf dieses „dunkle Kapitel der Geschichte Roms“ (Fachinger 2012: 211) sollte in Relation zu einer weiteren Zitation des Zweiten Weltkriegs

---

<sup>30</sup> Vgl. dazu auch Fachinger (2012: 216).

bewertet werden. Dabei geht es um die Beschreibungen des Kolosseums, welches das Erzähler-Ich bei einem Ausflug besichtigt:

Das Colosseum hat also lange Zeit auch als Steinbruch gedient, der Marmor wurde abgetragen und verbrannt, um daraus guten Mörtel zu gewinnen. Sind das an der Fassade Einschlußlöcher aus dem Zweiten Weltkrieg? frage ich, die anderen Teilnehmer starren mich an, und da ich erst einmal keine Antwort bekomme, gieße ich aus einer Plastikflasche Wasser über meinem Kopf aus. (R: 149)

Die vollkommen deplatzierte Frage des Erzählers, ob denn die Einschlußlöcher aus dem Zweiten Weltkrieg seien, sorgt auch an dieser zitierten Textstelle für Irritation. Jedoch kann hier konstatiert werden, dass mithilfe dieser unangemessenen und genauso befremdenden Frage der Autorfigur unterschwellig die im kulturellen Gedächtnis enthaltenen Assoziationen des Zweiten Weltkriegs aktiviert werden und somit die Autorfigur ganz im Sinne der „kritischen kulturellen Autorität“ die diskursiven Verschränkungen mit der deutschen Vergangenheit ins Gedächtnis ruft, was als eine Erinnerungsarbeit zu bewerten wäre. Durch die Korrelierung des Kolosseums mit dem Zweiten Weltkrieg erfolgt auf den ersten Blick somit eine absurde Verknötung von zeitlich betrachtet vollkommen unterschiedlichen historischen Koordinaten bzw. kulturellen Signifikanten. Allerdings macht sich in diesem befremdenden Akt ebenso eine kritische Haltung hinsichtlich der Selbstwahrnehmung des Deutschen erkennbar, insofern jedes historische Faktum unmittelbar und automatisch mit dem Zweiten Weltkrieg verknüpft wird. Auf diese Weise bekommen die Rombeschreibungen des flanierenden Erzähler-Ichs an dieser Stelle eine gänzlich neue Kontur und werden zu einer subtilen Zitation der mit der NS-Vergangenheit verknüpften Ereignisse sowie kulturellen Brüche. Gleichzeitig wird aber auf parodistisch übertriebene Weise auf die autostereotypisierte Haltung des Deutschen aufmerksam gemacht. Gerade dies deutet auch darauf hin, dass die textuelle Autorfigur in *Rom intensiv* auf eine parodistisch sowie kritisch angelegte Auseinandersetzung mit kulturellen Selbst- und Fremdbildern bedacht ist und überdies sowohl bezüglich der Wahrnehmung der Türken in Europa als auch der Selbstwahrnehmung der Deutschen unmittelbar auf kulturelle Schablonen rekurriert, die als ein Teil des kulturellen Gedächtnisses der deutschen Gesellschaft erscheinen. Gerade die an diesen beiden Textstellen mit einem parodistischen Gestus versehene Zitation von historisch bedingten Wahrnehmungsmustern illustriert dementsprechend, dass die Autorfigur die Grenzen kultureller Zugehörigkeit überschreitet und aus der Perspektive einer „ethnographischen Subjektivität“ kulturell fixierte Denk- und Wahrnehmungsschablonen in der Manier einer parodistisch gefärbten ‚Gegenautorität‘ einer grundsätzlichen Destabilisierung unterzieht.

## Fazit

Die interkulturelle Literaturwissenschaft, so Ortrud Gutjahr, konzentriert sich auf „die Untersuchung von kulturspezifischen Zuschreibungsverhältnissen auf allen Ebenen der Identitätsbildung und Gemeinschaftskonstruktion“ (Gutjahr 2006: 106). Dementsprechend wird innerhalb der interkulturellen Literaturwissenschaft die Frage nach der Identität des Schreibenden nicht als textexternes, sondern als textinternes Phänomen gehandhabt. In diesem Sinne geht beispielsweise Cornelia Zierau von der Prämisse aus, dass „die biographische[] Erfahrung [eines Autors, S.U.Ü.], in einem fremdkulturellen Bezugssystem zu leben, zu einer textuellen Auseinandersetzung mit kulturellen Identitäten und Differenzen“ (Zierau 2009: 22) führt. Wichtigkeit erlangt demnach die Frage danach, wie etwa Fremdheitserfahrungen, Identität oder Differenzmarkierungen fiktional oder sprachlich dargestellt werden. Wenngleich dabei keine ausschließlich autororientierte Lesart vorgenommen wird, werden dennoch die Fremderfahrungen des Autors insofern von Belang, als deren ästhetische sowie textuelle Transformation in den Fokus der Forschung gerückt wird. Der methodische Beschreibungs- und Analysebegriff der „kritischen kulturellen Autorität“, der hier in Rückgriff auf Doris Bachmann-Medick zur Analyse des kritischen und interkulturellen Potentials von Zaimoglus Texten zur Anwendung gekommen ist, erlaubt es hingegen, die angesichts der türkisch-deutschen Literatur nachdrücklich gestellte Autorfrage grundsätzlich neu und anders zu denken, und zwar als eine textuell konfigurierte Autorfunktion in Form einer kritischen sowie selbstreflexiven Autorität, die unmittelbar mit ethnographischen Beobachtungen und kritischen Beschreibungen der Gesellschaft verschränkt ist und von einzelnen fiktionalen Figuren oder der fiktionalen Erzählinstanz getragen werden kann. Die implizierte Frage nach der Identität des Autors, die sich insbesondere in den diversen Kategorisierungs- sowie Definitionsversuchen dieser Literatur innerhalb der deutschen Literaturlandschaft erkennbar macht, verliert demnach eindeutig an Bedeutung, vielmehr wird der Fokus auf die textuellen Strategien gerichtet, kraft derer ‚dezentrierte‘ bzw. ‚entortete‘ Positionierungen im weitesten Sinne zur Entstehung kommen, welche die kritische Reflexion von gesellschaftlich dominanten Diskursen ermöglichen und gleichzeitig die gesellschaftsrelevante Tragweite von literarischen Texten veranschaulichen. Gerade die Texte von Feridun Zaimoglu erhalten durch diese Blicköffnung einen Mehrwert, zumal eine jeweils unterschiedlich konfigurierte und kontextualisierte „kritische kulturelle Autorität“ als ein wichtiges strukturelles Signum von Zaimoglus Texten schlechthin betrachtet werden kann. In diesem Sinne wurde auch in der Forschung zu Zaimoglus Werk von Michael Hofmann konstatiert, dass eine im Zeichen der Postmoderne stehende „romantische Rebellion“ und ein damit einhergehender ‚antibürgerlicher Gestus‘ (Hofmann 2013: 65) ein signifikantes Kennzeichen von Zaimoglus Texten bildet. Zweifelsfrei ist das hier bevorzugte Beschreibungsmodell der „kritischen kulturellen Autorität“ mit dieser Argumentation bezüglich der „romantischen Rebellion“ engzuführen, allerdings bietet es gleichzeitig weit

darüberhinausgehend ein analytisches Instrumentarium an, um den spezifischen Mehrwert einer Literatur auszuloten, die nachgerade gegen die Marginalisierungsmechanismen des deutschen Literaturbetriebs anzukämpfen genötigt ist. Durch die Inblicknahme der Autorfiguren, die sich in den Texten „Fünf klopfende Herzen, wenn die Liebe springt“, *Liebesmale*, *scharlachrot* und *Rom intensiv* durch eine beobachtende und kritische Sicht auf kulturelle, gesellschaftliche sowie historische Parameter auszeichnen, konnte die diesen Texten immanente „kritische kulturelle Autorität“ herausgearbeitet werden. Es sind vornehmlich diese textuellen Autorfiguren, die aus ihrer gesellschaftlichen bzw. kulturellen Entfremdungsposition heraus eine ethnographisch motivierte Beobachtung der Gesellschaft exponieren. So sind die Autorfiguren in diesen Texten als Hybridgestalten konzipiert, die zwischen unterschiedlichen Gedankenwelten, Stimmen sowie gesellschaftlichen Diskursen agieren und vermitteln. Aus dieser interagierenden, dynamischen und dezentrierten Verortung der fiktionalen bzw. textuellen Figuren heraus erwächst auch das interkulturelle und kritische Potential dieser Literatur, die sich gegen jede Art von Fremdzuschreibungen zur Wehr setzt und somit als eine spezifische Form von kultureller Selbstreflexion bzw. -beobachtung greifbar wird. Die Ausrichtung dieser Texte auf unterschiedlich kodierte Diskursbereiche, so kann festgestellt werden, macht auf eklatante Weise deutlich, dass die türkisch-deutsche Literatur gerade mittels der diskursiven Bezüge zu gesellschaftlich wichtigen Themenbereichen sich selbst ‚autorisiert‘ und eine ethnographisch und kritisch kodierte Dynamik in Szene setzt, die offenkundig nicht nur im Zusammenhang der deutschen Gesellschaft, sondern ebenso im Kontext der transkulturellen Facetten unserer Gegenwart zu bewerten ist. Ausgehend von diesen Texten Zaimoglus lässt sich dementsprechend formulieren, dass die „kritische kulturelle Autorität“ der türkisch-deutschen Literatur mithin darin begründet liegt, dass sie weit über türkische Konstellationen hinausreichende Beobachtungen von gesellschaftlichen wie auch allgemein menschlichen Zuständen und Verhältnissen per se fiktional durchspielt. Angesichts ihrer aktiven Partizipation an gesellschaftlichen Diskursen lässt sich über die Verortung der türkisch-deutschen Literatur innerhalb des deutschen literarischen Feldes somit konstatieren, dass sie jede Form von ‚Sonderverortung‘ aufsprengt, da gerade die deutsche Gesellschaft bzw. Kultur und ihre diskursiven Komponenten – wie z.B. die Kritik des Bürgertums, die türkische Migration in Deutschland oder auf das kulturelle Gedächtnis rekurrierende Stereotypenbildungen – den übergreifenden Referenzrahmen und somit auch einen grundlegenden Triebmotor dieser Literatur konstituieren. Auf diese Weise machen diese Texte wahrnehmbar, dass die türkisch-deutsche Literatur in der Tat einen erheblichen Anteil an der „Selbstprofilierung“ (Bachmann-Medick 1996: 13) der deutschen Literatur und Kultur hat und nicht auf ein vermeintlich Exotisches verkürzt werden darf.

## Literatur

- Abel, Julia (2011): „‘Ansichten vom Nicht-Bürgerlichen‘. Modelle von Autorschaft und Schreiben bei Feridun Zaimoglu“, in: Schütt, Rüdiger (Hg.): *Feridun Zaimoglu in Schrift und Bild. Beiträge zum Werk des Autors und Künstlers*, Kiel, 7-56.
- Adelson, Leslie A. (2005): *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York.
- Bachmann-Medick, Doris (1996): „Einleitung. Literaturwissenschaft in kulturwissenschaftlicher Absicht“, in: Bachmann-Medick, Doris (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M., 7-64.
- Bachmann-Medick, Doris (2001): Eintrag „Kulturanthropologie/Cultural Anthropology“, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar, 345-346.
- Bachmann-Medick, Doris (2008): „Rückkehr des Autors? Literatur und kulturelle Autorität in der interkulturellen Kommunikation“, in: Árakoy, Judit/Blechingen-Talcott, Verena/Gössmann, Hilaria (Hg.): *Essays in Honour of Irmela Hijiya-Kirschnereit on the Occasion of her 60th Birthday*, München, 325-339.
- Barthes, Roland (2007): „Der Tod des Autors“, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 185-193.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen, Tübingen.
- Blioumi, Aglaia (1999): „Migrationsliteratur, der schwarze Peter für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft?“, in: *arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* (34/2), 355-365.
- Blumentrath, Hendrik/Bodenburg, Julia/Hilman, Roger/Wagner-Egelhaaf, Martina (2007): *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Münster.
- Cheesman, Tom (2007): *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolite Fictions*, New York.
- Cheesman, Tom/Yeşilada, Karin E. (2012): „‘Ich bin nicht modern’/ ‘I’m not Modern’: Interviews with Feridun Zaimoglu“, in: Cheesman, Tom/Yeşilada, Karin E. (Hg.): *Feridun Zaimoglu. Contemporary Writers and Filmmakers*, Vol. 1, Oxford/Bern/Berlin, 39-70.

- Clifford, James (1996): „Über ethnographische Selbststilisierung: Conrad und Malinowski“, in: Bachmann-Medick, Doris (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M., 194-225.
- Dayıođlu-Yücel, Yasemin (2005): *Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar, Ađaođlu und der Online-Community* yaybee!, Göttingen.
- Dayıođlu-Yücel, Yasemin (2012): „Authorship and Authenticity in Migrant Writing: The Plagiarism Debate on *Leyla*“, in: Cheesman, Tom/Yeşilada, Karin E. (Hg.): *Feridun Zaimoglu. Contemporary Writers and Filmmakers*, Vol. 1, Oxford/Bern/Berlin, 183-199.
- Dörr, Volker C. (2005): „N gefälliger Kanaksta‘. Feridun Zaimoglus ‚Liebesmale, scharlachrot‘. Migrantenliteratur im ‚transkulturellen‘ Kontext?“, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*, (15-3), 610-628.
- Esselborn, Karl (2004): „Deutschsprachige Minderheitenliteraturen als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten ‚interkulturellen Literaturwissenschaft‘“, in: Durzak, Manfred/Kuruyazıcı, Nilüfer (Hg.): *Die andere Deutsche Literatur. Istanbul Vorträge*, Würzburg, 11-22.
- Ezli, Özkan (2006): „Von der Identitätskrise zu einer ethnografischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur“, in: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Literatur und Migration*, München, 61-73.
- Fachinger, Petra (2012): „Rome Seen through the Eyes of a Muslim German Latter-Day Flâneur“, in: Cheesman, Tom/Yeşilada, Karin E. (Hg.): *Feridun Zaimoglu. Contemporary Writers and Filmmakers*, Vol. 1, Oxford/Bern/ Berlin, 201-218.
- Foucault, Michel (2007): „Was ist ein Autor?“, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 198-229.
- Gutjahr, Ortrud (2006): „Von der Nationalkultur zur Interkulturalität. Zur literarischen Semantisierung und Differenzbestimmung kollektiver Identitätskonstrukte“, in: Razbojnıkoval-Frateva, Maja/Winter, Hans-Gerd (Hg.): *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*, Dresden, 91-121.
- Hall, Stuart (2012): „Die Frage der kulturellen Identität“, in: Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg, 180-222.
- Hofmann, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn.

- Hofmann, Michael (2013): „Romantische Rebellion. Anti-bourgeoiser Gestus und deutsch-türkische Traditionsaneignung bei Feridun Zaimoglu“, in: Hofmann, Michael: *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*, Würzburg, 65-77.
- Husemann, Gesa (2011): „Vom ‚Sprachrohr der Kanaken‘ zum ‚deutschen Dichter‘ – Feridun Zaimoglu“, in: Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken: Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 383-404.
- Jahraus, Oliver (2009): *Grundkurs Literaturwissenschaft*, Stuttgart.
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (2007): „Einleitung. Autor und Interpretation“, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 7-29.
- Kasaty, Olga Olivia (2007): „Ein Gespräch mit Feridun Zaimoglu“, in: Kasaty, Olga Olivia: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, München, 431-464.
- Kimmich, Dorothee (2010): „‚Liebe ist hochreaktionär‘. Feridun Zaimoglu und die Liebe in Zeiten ‚spröder Melancholie‘“, in: Götze, Karl Heinz/Wimmer, Katja (Hg.): *Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Festschrift für Ingrid Haag*, Frankfurt am Main/Berlin, 235-245.
- Kremer, Detlef (2007): *Romantik*, 3. aktualisierte Auflage, Stuttgart/Weimar.
- Kuruyazıcı, Nilüfer (2006): „Türkische Migranteliteratur unter dem Aspekt des ‚Fremden‘ in der deutschsprachigen Literatur“, in: Kuruyazıcı, Nilüfer: *Wahrnehmungen des Fremden*, Istanbul, 13-27.
- Mecklenburg, Norbert (2009): *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München.
- Miller, Nancy K. (2007): „Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser“, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 251-274.
- Neubauer, Jochen (2011): *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoglu*, Würzburg.
- Twist, Joseph (2014): „‘The Crossing of Love: The Inoperative Community and Romantic Love in Feridun Zaimoglu’s ‘Fünf klopfende Herzen, wenn die Liebe springt’ and Hinterland’“, in: *German Life and Letters* (67/3), 399-417.

- Uysal Ünalán, Saniye (2013a): „Liebe als ‚Dritter Raum‘. Feridun Zaimoglu's Liebesbrand als interkultureller Roman“, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (4/1), 157-172.
- Uysal Ünalán, Saniye (2013b): *Interkulturelle Begegnungsräume. Neue Identitätskonstruktionen in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur*, Würzburg.
- Uysal Ünalán, Saniye (im Druck): „Liebe in den Texten von Feridun Zaimoglu: Die ‚große Liebe als schönes Geschäft‘ oder ‚ashk à la turca‘“, in: Hofmann, Michael/Patrut, Iulia-Karin/Klemme, Hans Peter (Hg.): *Der Neue Weltengarten. Jahrbuch für Literatur und Interkulturalität 2017*, Hannover.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2005): „Verortungen. Räume und Orte in der transkulturellen Theoriedebatte und in der neuen türkisch-deutschen Literatur“, in: Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. DFG-Symposium 2004*, Stuttgart/Weimar, 745-768.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2006): „Text, Struktur, Zeichen“, in: Petersen, Jürgen H./Wagner-Egelhaaf, Martina: *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*, 7., vollständig überarbeitete Auflage, Berlin, 195-220.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2013): „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Autor(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld, 7-21.
- Weidemann, Volker (2015): „Planet Deutschland. Literatur“, in: *Der Spiegel* (22/2015), 100-104.
- Yeşilada, Karin E. (2010a): „Einwandern heißt bleiben – oder die Literatur von Autoren nicht-deutscher Provenienz ist deutsch. Ein polemischer Essay“, in: Asholt, Wolfgang/Hoock-Demarle, Marie-Claire/Koiron, Linda/Schubert, Katja (Hg.): *Littérature(s) sans domicile fixe. Literatur(en) ohne festen Wohnsitz*, Tübingen, 63-76.
- Yeşilada, Karin E. (2010b): „Feridun Zaimoglu“, in: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*, München, Lieferung 86/06-07 und 95/06-10, 1-24, A-P.
- Yeşilada, Karin E. (2012): *Poesie der Dritten Sprache. Türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation*, Tübingen.
- Yildiz, Erol (2015): „Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit“, in: Yildiz, Erol/ Hill, Marc (Hg.): *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld, 19-36.
- Zaimoglu, Feridun (2008a): „Fünf klopfende Herzen, wenn die Liebe springt“, in: Zaimoglu, Feridun: *Zwölf Gramm Glück. Erzählungen*, Köln, 11-32.



- Zaimoglu, Feridun (2008b): *Rom intensiv. Mein Jahr in der ewigen Stadt*, Köln.
- Zaimoglu, Feridun (2008c): *Zwölf Gramm Glück. Erzählungen*, Köln.
- Zaimoglu, Feridun (2009): *Liebesmale, scharlachrot*, Köln.
- Zaimoglu, Feridun (2011a): *Kanak Sprak. Koppstoff. Die gesammelten Mistöne von Rande der Gesellschaft*, Köln.
- Zaimoglu, Feridun (2011b): *Ruß*, Köln.
- Zierau, Cornelia (2009): *Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen... Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur*, Tübingen.



# Ich, der „Barbar“? Zur pikaresken Erzählmaske in Feridun Zaimoglus *German Amok* (2002)

Jara Schmidt

## *I, the “Barbarian”?*

### *On the Picaresque Narrative Mask in Feridun Zaimoglu’s German Amok (2002)*

*Whereas most critics saw German Amok (2002) as an aberration in the oeuvre of the, until then, highly acclaimed German-Turkish author Feridun Zaimoglu, this article regards the novel in terms of its deliberately provocative, picaresque narration, which allows a different and critical perspective on society through the eyes and voice of an alleged outsider. Zaimoglu’s picaresque first-person narrator provides an ironic and hyperbolic view on Berlin in the new millennium: his nameless picaro describes the city’s migrants as “barbarians” and “parasites” who feed on their German host society and are thus slowly but consistently gaining power. The narrator proves to be unreliable and not as detached from the circumstances as he presents himself; by trying to disguise his own migration background and marginalization, he aims at evoking objectivity. His picaresque narration both simulates and rejects autobiographical elements, thereby playing with what is often considered an integral part of migrant literature.*

In Feridun Zaimoglus<sup>1</sup> *German Amok* (2002) wird der Rezipient mit einem sprachlichen Verwirrspiel konfrontiert, dessen Entschlüsselung nach einem Lesen ,zwi-

---

<sup>1</sup> Da der Autor selbst die eingedeutschte Schreibweise seines Namens vorzieht, wird diese auch in der vorliegenden Arbeit verwendet. Zaimoglu betrachtet die Beibehaltung der türkischen Form (Zaimoğlu) als eine Geste, um ihn auf Distanz zu halten und die Relevanz seines Werkes auf seinen türkischen bzw. migrantischen Hintergrund zu beschränken (vgl. Cheesman / Yeşilada 2012: 3-4).

schen den Zeilen‘ verlangt – denn wer genau im Roman berichtet, bleibt weitgehend ungeklärt. Präsentiert wird ein namentlich nicht benannter Ich-Erzähler, der für den Großteil der Gesellschaft nichts als Hohn und Verachtung übrig hat. Hinweise auf seinen Migrationshintergrund gibt der Text nur implizit her, eine Selbstreflexion oder explizite Identitätsaushandlung des Protagonisten findet nicht statt. Kulturspezifische Verweise liefert der Roman allein mit Blick auf andere Figuren, die der Protagonist sich mithilfe seiner „infernalishe[n] Dekadenzen“ (Zaimoglu 2009: 7)<sup>2</sup>, dem verächtlichen Wortschwall seiner Erzählung, auf Distanz hält. Seine gesellschaftlichen Kontakte dienen meist egoistischen Interessen. Es ist diese sich durch den gesamten Text ziehende Verschleierung der eigenen Person, die den Roman charakterisiert; eine Maskerade, die Inhalt wie Sprache betrifft und die Erzählinstanz als pikaresk ausstellt.

Der Ausdruck *pícaro* beschreibt seit Mitte des 16. Jahrhunderts eine Figur in einer „Randposition zwischen einer ehrbaren Tätigkeit und unehrlicher Bereicherung“, die eine „von sozialen Umwälzungen wie von Disziplinierungsversuchen“ (Cordie 2001: 5-6) geprägte zeitgenössische Wirklichkeit greifbar macht.<sup>3</sup> Der Schelm symbolisiert abweichendes Verhalten, das zur sozialen Ausgrenzung führt (vgl. Cordie 2001: 6), folglich eine Positionierung, die im weiteren Sinne auch auf literarisch inszenierte ‚Fremde‘ übertragen werden kann, welche durch ihre Alterität in Romanen häufig ebenfalls am Rande der Gesellschaft stehen – oder die sich, wie in *German Amok*, entsprechend selbst positionieren.

Zaimoglus Ich-Erzähler zeigt sich gemäß seines Randseitertums und des im Romantitel implizierten Amoklaufs als Misanthrop, der sich jeglicher Zugehörigkeit zu entziehen sucht, selbstbezogen agiert und ein düsteres Porträt der Berliner Nach-Wende-Gesellschaft abbildet. Die Migrierten und ihre Nachkommen werden im Roman in überzeichneter Weise als Antagonisten und Bedrohung der Mehrheitsgesellschaft – als „Barbaren“ (37) und „Parasiten“ (42) – porträtiert, wobei der Erzähler sich in seinen Betrachtungen durch die pikareske Außenseiterstellung als vermeintlich objektive Instanz inszeniert, die einen kritischen Blick aufs Berlin der frühen Nullerjahre wirft.

<sup>2</sup> Die Angaben der Romanzitate aus dieser Ausgabe erfolgen fortan durch in Klammern gesetzte Seitenzahlen im Fließtext.

<sup>3</sup> Als Prototyp (oder auch Vorläufer) des Picaroromans gilt der anonym veröffentlichte *Lazarillo de Tormes* (1554), doch erst im unmittelbaren Gefolge von Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) setzte ein reges Schaffen pikaresker Texte ein, zu denen auch *Buscón* (1626) von Francisco de Quevedo gehört. Diese drei Erzählungen bilden die eigentliche Trias für die Entstehung des Picaroromans in Spanien und bald ganz Europa. *La pícaro Justina* (1605) von Francisco López de Ubeda wird vielfach als weibliches Pendant zum *Lazarillo* und zum *Guzmán* gehandelt (vgl. Rötzer 2009: 10-11). Die deutschen Schelmenromane wurden meist zur religiösen Erbauung und Belehrung adaptiert. In abgeschwächter Form reichte diese Tendenz noch bis zu Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668), dem wohl bekanntesten deutschen Vertreter der Gattung (vgl. Rötzer 2009: 114). Rötzer spricht zwar von einer europäischen Tradition des Pikaresken, weist jedoch darauf hin, dass man die „nationalen Metamorphosen“ nicht übersehen sollte, die „z. T. den sozialen Hintergrund des Pikaro neu bestimmten bis zu seiner Integration in die bürgerliche Welt, bis zu seiner ‚Domestizierung‘“ (Rötzer 2009: 122).

Zudem lässt die pikareske Erzählmaske eine implizite, verschleierte Positionierung des Autors zu, denn laut Michail M. Bachtin kommt die Frage nach der Autorschaft bei fiktiven Romanen, denen eine immanente Position des Verfassers nicht eigen ist, nur auf einer allgemeinen, außertextuellen Ebene sowie auf der Paraebene des Genres auf. Ohne eine „Genreform-Maske“ könne der Autor nicht seine „Position beim Sehen des Lebens wie auch seine Position beim Veröffentlichenden dieses Lebens“ (Bachtin 2008: 90) herausstellen. Um nicht auf seine Biografie festgelegt zu werden, hilft dem Schriftsteller die strategische Erzählweise des Picares: Denn aus den Privilegien des Schelms, am Leben unbeteiligt und in seinem Wort unantastbar zu sein, ergibt sich eine sinnbildliche, das Leben widerspiegelnde Erzählmaske, die für den Roman von formbildendem Gewicht ist. Dabei ermöglicht die schelmische, sozialkritische Erzählperspektive ‚von unten‘ einen anderen Blickwinkel auf die gesellschaftlichen und politischen Ordnungen als andere literarische Betrachtungen. Im festgelegten Rahmen ihrer Möglichkeiten halten die pikaresken Figuren der Gesellschaft kritisch einen Spiegel vor und regen so ein Nachdenken an (vgl. Erhart-Wandschneider 1995: 269). Indem der literarischen Reflexion gesellschaftlicher Beobachtungen eine pikareske Erzählmaske aufgesetzt wird, können demnach zugleich autobiografische Bezüge zurückgewiesen und Konflikte zwischen der Mehrheitsgesellschaft und den Marginalisierten in schelmischer Überzeichnung abgebildet werden. Eine solche pikareske, gesellschaftskritische Lesart des Romans ist von Rezensenten wie Literaturwissenschaftlern, die ihn meist dem Klappentext entsprechend als Angriff auf die Berliner Kunstszene lasen, bislang vernachlässigt worden. Die nachfolgende Analyse bietet somit eine alternative, interkulturell ausgerichtete Interpretation an.

## **Kunst und Inszenierung. Ein Handlungsüberblick**

Bereits in der Eingangsszene von *German Amok* präsentiert sich der Protagonist als Misanthrop mit ‚losem Mundwerk‘. Er besucht eine Berliner Kunstausstellung, bei der die sogenannte „Kunstfotze“, die „bis auf eine Perücke in Hauchrosa völlig nackt“ ist, sich eloquent, jedoch weitgehend inhaltsleer über ihr Dasein und das ihrer Zuhörer auslässt, welche sie nach eigener Aussage gerne „einfach nur maskieren“ (9) würde. Das Publikum lauscht trotzdem gebannt ihren Worten und erfreut sich anschließend an der kollektiven Verbrennung eines in Tierblut getränkten Teddybären. Für die Rednerin, die mit bürgerlichem Namen Birgit Laarsen heißt, ihren selbstgewählten Künstlernamen jedoch vorzieht, sowie für die Zuschauer hat der Ich-Erzähler nur Spott übrig. Er wünscht ihr „den Schamlippenkrebs“ (9) und behauptet, er gehe zu solchen Veranstaltungen selbst nur wegen der freien Speisen und Getränke. Dass seine eigene Ausstellung abgesagt wurde, liege daran, dass der Galeriebesitzer „eine Klemmschwester“ sei, deren „unmißverständliches Angebot“ (17) er ablehnte. Der „Kunstfotze“ hingegen dient er regelmäßig als „Loverboy“, obwohl es ihn „immer einige Überwindung“ (9) kostet. Im Ge-

genzug erhalte er von ihr teure Malfarben und andere Utensilien, die er sich von seiner brotlosen Kunst nicht erwirtschaften könne.

Wieder daheim „in der Ausstellungshalde [s]eines kleinen unerheblichen Glücks“ (27) trifft der Erzähler im Badezimmer, welches seine Wohnung sich mit der angrenzenden teilt, auf seine verstörte Nachbarin Clarissa, von ihm zunächst nur „Mongo-Maniac“ (29) genannt. Clarissa, die vergessen hat, ihm von innen den Zutritt zum Bad zu versperren, und gerade dabei ist, sich einen Turban aus Toilettenpapier zu basteln, flüchtet panisch in die falsche Wohnung. In der Wohnung des Erzählers nistet sich die „kranke Kreatur“ (34) in Umzugskartons ein. Sie wird im Verlauf der Handlung die Einzige, gegenüber welcher der Erzähler seine Maske gelegentlich fallen lässt, vermeintlich die Einzige, für die er Mitgefühl entwickelt.

Unterbrochen wird der verächtliche Redestrom des Erzählers, sein verbaler Amoklauf, durch zwei sich formal wie sprachlich abhebende Textsorten, die als kurze Einschübe zwischen den Handlungsstrang treten: zum einen durch Beschreibungen von ihm angefertigter Porträts anderer Menschen, zum anderen durch einen kritischen Blick auf Ostdeutschland nach der Wende. Diese Einschübe heben sich insofern formal vom Rest des Romans ab, als dass nur die insgesamt neun Porträtbeschreibungen Kapitelüberschriften tragen und lediglich die historische Einbettung der Handlung in kursiven Lettern geschrieben ist. Sprachlich wirken die Beobachtungen weniger gehetzt als der Rest der Erzählung und die Erzählinstanz gibt sich verständnisvoller. Obgleich der Protagonist als Künstler kaum mehr Sympathie für seine Modelle hegt als in seiner Rolle des pikaresken Erzählers für andere Figuren, scheint er in den Einschüben, anstatt nur zu verurteilen, den Ursachen der Dinge nachzugehen. Auch wird immer wieder sein Wunsch laut, endlich Anerkennung für seine Kunstwerke und Geld für deren Verkauf zu erhalten.<sup>4</sup>

Sein Bekannter, Hodscha Seyfeddin, sieht jedoch wenig Hoffnung für einen solchen Erfolg, solange der Ich-Erzähler „Szenen der Teufelsaustreibung“ male. Seine eigene „Dauerleihgabe“, ihm zufolge „ein Dämonenbild“, das er schon nach einer Woche wieder abhängte, da er jedes Mal beim Betreten des Zimmers „zu Tode“ (38) erschrak, ließe ihn jedenfalls am Verstand des Malers zweifeln. Die Mitarbeit an „einem echten Projekt mit der Aussicht auf eine schöne Stange Geld“ (72), die sein Freund Daniel, „der alte Poser und Spötter“ (73), ihm anbietet, kann der Protagonist deshalb auch nicht ausschlagen: Als Bühnenbildner der Tanzwerkstatt Treptin, die in dem „Kaff in Brandenburg“ einen Buto-Workshop anbietet, fährt er für drei Wochen mit in den „tiefste[n] Ostblock“ (75).

---

<sup>4</sup> Zaimoglu sammelte schon zu Zeiten seines Kunststudiums, das er wie auch sein Medizinstudium abbrach, um als freier Schriftsteller und Maler zu leben, eigene Erfahrungen in der Kunstszene. Laut Klappentext wirft er in *German Amok* „böse Blicke auf Zerfall und Fäulnis und reißt den Leser mit auf eine apokalyptische Todesfahrt.“ Dabei enttarne der Autor mit seiner Darstellung der Kunst- und Theaterszene „die Hohlheit eines Milieus, das sich auf Oberflächenreize kapriziert“ habe und eine Stellvertreterfunktion für die gesamte Gesellschaft einnehme (vgl. *Spiegel Online*).

Die letzten etwa zwei Drittel des Buches beschreiben die Inszenierung und „Geheimnisse des grotesken Theaters“ (77), in welches der Ich-Erzähler nun abtaucht. Hier, im Kampf der Egos, im Übermaß des Scheins gegenüber dem Sein, bietet sich ihm erneut eine weite Angriffsfläche – physisch wie verbal. Erst Clarissa, die ihn nach einem kurzen Besuch im Westen, wo er auf dem Schwarzmarkt Pornohefte für sein Bühnenbild kauft, zurück nach Treptin begleitet, bringt ein wenig menschliche Wärme in sein dortiges Leben. Ihre kindliche Unschuld und Naivität, die, bar jeder Verstellung, das Mitgefühl des Malers wecken, sind es schließlich auch, die am Romanende zu ihrem Tod führen: Nachdem sie einem „Ossibetrüger auf den Leim“ geht und ihm „ein Mikrofon für freundliche Wesen, die [sie] schützen“ (230) sollen, abkauft, versetzt ihr der dazugehörige, selbstgebastelte „Neutralisator“ (246) störender Erdstrahlen einen tödlichen Stromschlag. Seine tote Freundin mit Küssen bedeckend, schließt der Ich-Erzähler seine Erzählung mit den Worten: „Vor dem Neutralisator knie ich nieder und strecke die Arme aus. Clarissa.“ (254)

### „[H]ate speech“ oder „Liebesmärchen“? Zur Rezeption

Angesichts des harten Tons ist es kaum überraschend, dass die Rezeption des Romans in der deutschsprachigen Presse sehr unterschiedlich ausfiel und häufig auf unschlüssiges Erstaunen traf. So sagte ein Rezensent der *Süddeutschen Zeitung* Zaimoglu als Autor eine deutliche Demission nach: Der Text habe wenig zu bieten außer bloßer Provokation. Sein „streckenweise erheiternder, auf Dauer ermüdender Redestrom“, das mangelnde Kunstverständnis des Autors und die derben Späße liefen „notgedrungen [auf] die letztmögliche Geschmacklosigkeit“ hinaus. Unter der Oberfläche dieser „hate speech“ zeige sich aber auch das Selbstporträt eines sich durchschlagenden Berliner Türken, das eine interessante „kleine Theorie des Söldners“ (*Süddeutsche Zeitung* 2002) entwerfe. Auch die Bewertung der *Frankfurter Rundschau* fiel wenig gnädig aus: Anfangs würden Handlung und Dialoge unter einer gewissen Trägheit leiden, einige Passagen seien relativ „hölzern“ oder „platt“. Die Erzählung laufe laut Kritiker ins Leere und alle Beziehungen im Roman würden ausschließlich in den „Kategorien von Dienst und Herrschaft, von Peinigung und Befriedigung“ (*Frankfurter Rundschau* 2002) geschildert. Sympathisch sei einzig Clarissa, die sich eben jenen Machtspielen des Erzählers entzieht.

Die *Neue Zürcher Zeitung* begreift das „Liebesmärchen“ zwischen dem geistig verwirrten Mädchen und dem erfolglosen Künstler als den traurig-ernsten Unterton der Erzählung; ohne diesen könne der „ungehemmte Unfug“ als polemische Provokation und Verriss der „Berliner Kulturpest“ abgetan werden. Clarissa, die im Text selbst als „wesenhaft fremdartig“ (231) beschrieben wird, liest der Rezensent als Fremde *par excellence* und somit als Metapher aller Fremden im Land. Da sie im Ausgang der Handlung ewig fremd bleiben muss, werde die „kulturelle Vermischung“ als „Utopie“ enttarnt. Der „Bodensatz“ der Narration, nämlich Zaimoglus

Orakel, dass das Unglück der Fremden den Deutschen irgendwann zum Verhängnis werde, verleihe dem Buch den Wert, „aus der Konkursmasse des Pops gerettet zu werden“ (*Neue Zürcher Zeitung* 2003). Die Rezension der *Zeit* beginnt sogar mit einer Warnung an jene Leser, die „sich vor pornografischen, politischen und anderweitigen Kunstpöbeleien fürchte[n]“, da der Erzähler in einem „hasserfüllte[n] Amoklauf“ seine Abneigung gegen jeden offenbare, „verwöhnte deutsche Bürgerkinder“ wie „Türkenväter“. Es sei „ein zutiefst reaktionäres Buch, fortschrittsfeindlich und kulturkonservativ“, so der Rezensent. Doch meint er, in *German Amok* immerhin Zeugnis darüber vorzufinden, wie „Hass“ in „Kummer“ (*Die Zeit* 2002) umschlage.

Im Folgenden wird jedoch dargelegt, dass die vermeintliche „hate speech“ des Protagonisten keine literarische Demission Zaimoglus ist, sondern vielmehr eine komplexe pikareske Erzählmaske, die gezielt eingesetzt wird, um eine Selbstpositionierung zu vermeiden und zugleich – in zugespitzter Form – gesellschaftliche Strukturen wie Konflikte hinter der Maske des Picaros zu reflektieren. Dabei kann der aggressive Ton der Erzählinstanz zudem als in den Text eingeschriebener Amoklauf gedeutet werden, der sich gegen eine oberflächliche, ausgrenzende Gesellschaft richtet.<sup>5</sup>

## „Infernalische Dekadenzen“ und immanente Differenzen. Zur Erzählmaske

Die gesellschaftliche Isolation des Protagonisten wird in *German Amok* potenziert durch seine gleich doppelte Außenseiterposition: als Migrant und als Picaro. Vor allem seiner Inszenierung als schelmischer Erzähler ist es jedoch geschuldet, dass er seinen „Nächsten aus dem Weg“ (34) geht; einer kulturellen Zugehörigkeit entzieht er sich, indem er diese in Bezug auf seine eigene Person zu verschleiern sucht. Andere Figuren mit Migrationshintergrund werden vom Protagonisten je-

<sup>5</sup> Gegen einen „romantischen Multikulturalismus“ (*Literatur Port*) wendete sich Zaimoglu bereits 1995 mit seinem Romanbüchlein *Kanak Sprach. 24 Mistöne vom Rande der Gesellschaft*. In dem Buch, das verschiedentlich inszeniert wurde und dessen Titel zu einem Ausdruck für einen bestimmten – im Roman stilisierten – migrantischen Soziolekt junger türkischstämmiger Männer in Deutschland avancierte, verliert der Autor, der sich selbst „als ‚educated Kanakster‘ – einen gebildeten Jugendlichen mit Migrationshintergrund“ (*Qantara*) bezeichnet, den Kindern türkischer Gastarbeiter eine Stimme. Einige Wissenschaftler begreifen Zaimoglus ‚Kanak Sprach‘ als effektive Anwendung dessen, was Judith Butler in ihrer Arbeit *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (1997) als Möglichkeit der Gegenrede zum verletzenden Verfahren der sogenannten *hate speech* beschreibt (vgl. hierzu z. B.: Minnaard 2008: 145-147). Das sprachliche Pendant für junge Frauen türkischer Abstammung in der BRD bildete sein dritter Roman *Koppstoff* (1999). Im Sinne einer dynamischen Autorschaft legte Zaimoglu die ‚Kanak Sprach‘ nach einigen Jahren jedoch wieder ab und wandte sich neuen Themen zu. Zu den wohl bekanntesten seiner mittlerweile gut 20 Publikationen gehören die Romane *Leyla* (2006) und *Liebesbrand* (2008). Mit *Ruß* veröffentlichte er 2011 erstmals einen Roman, in dem keine einzige türkische Figur vorkommt. Seine beiden aktuellsten Titel *Siebentürmeviertel* (2015) und *Evangelio* (2017) standen auf der Longlist für den Deutschen Buchpreis. Zuletzt erhielt Zaimoglu für sein „sprachgewaltiges erzählerisches und dramatisches Werk“ (*Kivi Verlag*) von der Stiftung Preußische Seehandlung den mit 30.000 Euro dotierten Berliner Literaturpreis 2016.



doch nicht geschont: Um sich selbst von ihnen abzugrenzen und seine eigene ‚Fremdheit‘ zu maskieren, betrachtet er sie mit Spott, wenn nicht gar Verachtung.

Zur Distanzierung, dem Schutz vor zu viel menschlicher Nähe, dient dem Protagonisten auch seine Malerei. Für „Fleißmaler“, die sich der Abbildung von Gebrauchsgegenständen erfreuen, hat er nur Ablehnung übrig: „die Zerstörung dieser billigen Motive ist heilige Pflicht.“ (240) Er selbst widmet sich der Abbildung „von eingedrückten oder noch heilen, von kasteiten und begehrten, von denaturalisierten und geschlechtsverratenen Körpern“ (240), und verweist damit auf die Einflüsse zwischenmenschlicher Interaktion, die den Menschen zu ‚verformen‘ drohen. Um seinem eigenen Begehren anderer nicht nachzugeben und sich „vor einer Dummheit zu bewahren“ (241), zieht er es vor, die Objekte seiner Begierde zu zeichnen. Sein Verlangen füllt Leinwände, wird anderen gegenüber jedoch verborgen; seine Geschlechtspartner dienen bloß der „schnellen Entleerung“ (241), erhalten aber keine Anteilnahme.

Seine erste Bildbeschreibung von insgesamt neun, die allesamt ebenfalls wie Masken wirken, bringt das schelmische Kalkül des Protagonisten zum Ausdruck, denn für seine Zeichnung eines Geschlechtsakts wählt er gleich mehrere Titel, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Zunächst nennt er sein Kunstwerk „Leichte Verstimmung nach einer normalen Paarung“, betitelt es dann noch mit „polyphage konstruktion # 1/SB-Organbank“, denn das dürfte „den herumgekommenen Kulturschnüfflern gefallen“, bevor er schließlich noch einen dritten Titel wählt:

Es muß aber ein Titel her, den das einfache dumme Volk auch versteht. Also trage ich eine weitere Markierung ein: Mann und Frau, sie lieben sich. Ich habe mich nach allen Seiten versichert. [...] Jetzt [...] spiele ich die Rolle des peripheren Kammerdieners formvollendet. [...] Wann werden sie mich kaufen, wann werde ich unentbehrlich sein in ihren Kreisen, wann werde ich an frisch epiliierten Beinen von Kuratorinnen saugen können? Seht ihr nicht: ich bin euer Luder? (52-53)

Der Ich-Erzähler inszeniert sich mittels seiner Selbstbezeichnung als „periphere[r] Kammerdiener[ ]“ und „Luder“ in einer Opferrolle, die jedoch bloß pikareske Maskerade ist. Indem er die Kunstkenner und Kuratoren durch eigens auf sie abgestimmte, nur scheinbar bedeutungsschwangere Bildtitel bedient, werden vielmehr sie zu Opfern seiner schelmischen Tricks. Zudem stechen trotz der teils vulgären Wortwahl des Erzählers das elaborierte Vokabular und die komplexe Syntax hervor, sodass seine Sprache ebenfalls als Maskerade augenscheinlich wird. Der Text birgt – trotz der oberflächlichen Provokationen – eine Tiefenstruktur, in welcher die Scharfzüngigkeit als weitere Facette der pikaresken Erzählermaske dient.

Als Picaro ist der Ich-Erzähler ein Schauspieler und schlüpft immer dann, wenn er sich davon einen Vorteil verspricht, in jene Rollen, die an ihn herangetra-

gen werden oder die er für günstig hält. Dass dieses Verhalten reine Strategie ist, wird durch seine Gedanken offenbart, die meist von der Verachtung seiner Mitmenschen zeugen und konträr zu seinem inszeniert-adaptierten Verhalten stehen. Der schelmische Erzähler behauptet zwar, „Heimtücke als schöner Ausgleichssport“ habe ausgedient und er sei „ein demaskierter Misanthrop“, der „den Menschen gern das Herz“ (12) bricht, doch das ganze Ausmaß seiner Feindseligkeiten wird nur im inneren Monolog offenbart. Seinen Mitmenschen gegenüber bewahrt er stets eine – wenn auch vorwiegend kühle bis unfreundliche – berechnende Fassade. Seine Beweggründe scheinen einzig Vorteilsverschaffung, Wut und sexuelles Verlangen zu sein.

### **„Kultursöldnerei“. Zur Verschleierung des Migrantischen**

Seinen Migrationshintergrund thematisiert der Erzähler stets nur indirekt und seine Haltung gegenüber türkischen Traditionen, die er als „Barbarensitte[n]“ (37) bezeichnet, wirkt ambivalent. Sein scheinbar einzig enger Kontakt zur türkischen Gemeinde Berlins ist der Gebetsvorsteher Hodscha Seyfeddin, der zwar die Distanzierung des Protagonisten vom muslimischen Glauben beklagt, gelegentlich aber dessen ‚Eindeutschung‘ für sich nutzt: „Er glaubt, ich sei ein Luder der Nacht, ein fast abtrünniges Mitglied seiner Gemeinde. Bislang habe ich jedes Freitagsgebet ausgelassen, dann und wann muß ich für ihn beim Arzt oder beim Anwalt dolmetschen.“ (36-37) Zwar scheint der Erzähler dem Hodscha eine gewisse Autorität zuzusprechen, doch um sich vom muslimischen Glauben abzugrenzen, spottet er über die religiösen Rituale des Mannes:

Ich sehe die vorgebeugte Gestalt des Hodschas hinter der Glasfront des Cafés, er hält, wie üblich, einen chinesischen Schlaf, weil er fast jede Nacht aus einem feuchten Traum erwacht und sofort das Gebot befolgt, nach dem der Gläubige nach dem Samenerguß eine Ganzkörperreinigung vornehmen muß. [...] Ich bin sein Kontaktbereichsbeamter zur Außenwelt, sein sprechender Duden, der ihm die Unsitten und Verfallserscheinungen erklärt. Wenn er doch erkennte, daß uns allen die Machtübernahme der Barbaren bevorsteht! Er schrickt aus seinem Dämmer Schlaf hoch, ich küsse ihm nach Barbarensitte die Hand und führe sie an die Stirn. (37)

Deutlich wird eine gleichzeitige Zugehörigkeit zur sowie Abgrenzung von der türkischen Gemeinde; der Erzähler beschreibt sich in einer Art ‚Grenzposition‘ als „ein fast abtrünniges Mitglied“ und als „Kontaktbereichsbeamter zur Außenwelt“. Aus seiner exponierten Stellung als Einzelgänger und insbesondere als pikareske Figur zeichnet er zudem eine Milieustudie, in der eine „Machtübernahme der Barbaren“ droht. Letzterer Begriff taucht im Roman immer wieder auf und wird nicht

nur scheinbar synonym für Türken bzw. Migrierte eingesetzt, sondern auch zur Beschreibung anderer Minoritäten.

Ursprünglich aus dem Griechischen stammend bezeichnete der ‚Barbar‘ einen der einheimischen Sprache nicht mächtigen Ausländer, einen Stotterer. Heute steht der Begriff umgangssprachlich für einen „rohe[n], empfindungslose[n] Mensch ohne Kultur“ (*Duden* online). Die Aussage des Protagonisten kann folglich als Prophezeiung einer Machtübernahme der ‚kulturlosen Wilden‘ respektive ‚Fremden‘ gelesen werden – als eine bevorstehende Umkehrung der Machtverhältnisse, als Sturz der Deutschen durch die ‚Barbaren‘, die Migrierten. Der Ich-Erzähler ergreift jedoch keine Partei für letztere, sondern versucht vielmehr, seine türkischen Wurzeln zu verschleiern, indem er den vermeintlichen Blick der Mehrheitsgesellschaft adaptiert, von der er anzunehmen scheint, sie fürchte den Einfluss der Minoritäten.

Dieses täuschende, adaptive und verschleiernde Erzählen, das im Roman immer wieder evident wird, ist ein schelmisches Erzählmotiv und durch die kontinuierlichen Maskeraden des Picaros, die sein Wesen „verhüllen, wird er sich selbst und seiner Umgebung zum Rätsel“ (Fajen 2007: 241). Der pikareske Erzähler präsentiert sich als randständige, der Gesellschaft gegenüber kritische Figur, deren Kritik jedoch stets in Relation zu ihrer ambivalenten Stellung zu betrachten ist:

Die Figur des Schelms sollte nicht als isoliertes, gegen die Gesellschaft gerichtetes Subjekt interpretiert werden, auch wenn sie im fiktionalen Text vordergründig so inszeniert zu sein scheint. Der Pikaro ist vielmehr eine kulturelle Projektion, die das reziproke Andere immer schon in sich selbst einschließt. Wenn er also der Gesellschaft durch sein eigenes Handeln den Spiegel vor Augen hält, dann nicht weil er in ihr isoliert ist, sondern weil er stets in einem Geflecht symmetrischer Beziehungen handelt, aus denen sich seine spezifische Gestalt überhaupt erst zusammensetzt. (Ehland/Fajen 2007: 18)

Die Darstellung der Gesellschaft bleibt aufgrund der Subjektivität des Schelms „notgedrungen einseitig und fällt zugunsten des Helden aus, der die Informationen, die er dem Leser überlässt, sorgfältig auswählt und in ein möglichst günstiges Licht zu setzen sucht“ (Jäger 2005: 220). Der Picaro ist folglich häufig ein unzuverlässiger Erzähler und der Rezipient wird deshalb gefordert, seine Behauptungen zu überprüfen, gegebenenfalls zu verwerfen und Leerstellen zu füllen (vgl. Jäger 2005: 218). Neben mangelnder Objektivität kann auch eine falsche Darstellung von Ereignissen sowie eine ideologische Verfremdung des Geschehens vorgenommen werden (vgl. Fludernik 2005: 43). Auch das rückblickende, zeitlich (und eventuell räumlich) distanzierte Erzählen birgt eine Diskrepanz zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich, die durch Kommentare deutlich werden kann (vgl. Jäger

2005: 220).<sup>6</sup> Eine unzuverlässige Erzählweise ist nicht selten ironisch und enthält neben der expliziten noch eine implizite Botschaft an den Leser (vgl. Fludernik 2005: 40). Die Ironie wird beispielsweise dann evident, wenn die Haltung des Erzählers vom Leser aufgrund der Normenstruktur des Gesamttextes oder seiner eigenen Werte und Normen abgelehnt wird; das Erschließen der impliziten Botschaft beziehungsweise des alternativen Diskurses zum Erzählten wird dem Rezipienten überlassen (vgl. Bläß 2005: 190). Nebst der Ironie oder auch Satire können die Sympathienlenkung des Lesers und der Ausdruck epistemologischer Skepsis potentielle Funktionen unzuverlässigen Erzählens sein (vgl. Bläß 2005: 189). Besonders wenn der Erzähler häufig seine Sympathien wie Antipathien offenlegt und seine Meinung über andere Figuren kundtut, sollte der Leser das Dargelegte reflektieren (vgl. Bläß 2005: 194). Die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz ist vor allem dann faszinierend und produktiv, wenn „der Leser zu einer Emanzipation von der Passivität der ihm zugeordneten Rolle und zu eigenen Deutungen gezwungen werden“ (Jäger 2005: 230) soll – wie etwa hinsichtlich ethnischer Stereotypisierungen und kulturspezifischer Zuschreibungen in der Migrationsliteratur.

In *German Amok* sind es Kommentare anderer Figuren, die der schelmisch-tricksenden Verschleierung des migrantischen Ichs entgegenwirken und die auf den Migrationshintergrund des Protagonisten verweisen. So nennt ihn die „Kunstoffotze“ etwa ihren „süße[n] Barbar“ (48) und sein Bekannter Daniel hält ihm bei einer Auseinandersetzung vor: „Als Moslem verstehst du ja was davon“, und referiert dabei auf vermeintlich Wilde, für die „Experimente mit dem Plumpsklo“ (132) aufhören würden. Zuvor hatte der Protagonist diese Beschreibung für Ostdeutsche verwendet, um das ‚Fremde‘ von sich auf diese weiter zu projizieren.

Dass der Protagonist der türkischen Sprache mächtig ist, wird in einer anderen Szene deutlich, in welcher er einem Betrunknen auf der Straße lauscht:

Nun brüllt er fremde Gesänge, es wird der Türke von der Parterrewohnung sein. Nach den kehligen Lauten zu urteilen, singt er vom grausamen Schicksal, und ich höre, wie er eine Jungvermählte beweint, die ihm von den Flutwassern eines babylonischen Flusses entrissen wurde. [...] Ich weiß, daß er Weib und Aufzucht in die Heimat geschickt hat: alle zwei Tage ruft er sie von seinem Handy aus an. Dafür muss er die Wohnung verlassen, die Stra-

<sup>6</sup> Die historische/zeitliche Einbettung der Handlung lässt sich in *German Amok* mithilfe einiger Passagen und Aussagen eingrenzen, wirkt aber ebenfalls etwas unstimmig. So heißt es in einem Einschub über Ostdeutschland: „Im anderen Land. Wo sich früher eine sichtbare Grenze per Verfügung des Großen Bruders hindurchzog, stößt man heute, nach mehr als einem Jahrzehnt, auf eine doppelt und dreifach bewehrte Demarkationslinie.“ (110) Es sind folglich seit dem Berliner Mauerfall mehr als zehn Jahre vergangen. Über seinen Bekannten Daniel urteilt der Protagonist zudem später: „sein Kulturdreck ist Postmillenniums-scheiße“ (149). Da der Protagonist für seine gelegentlichen Auftragsarbeiten aber mit DM bezahlt wird, muss das neue Jahrtausend noch jung sein und die Erzählung zwischen 2000 und 2001 spielen, bevor Anfang 2002 der Euro in Deutschland eingeführt wurde. Die gedankliche Trennung von Ost- und Westdeutschland ist im Roman jedoch noch sehr deutlich spürbar (sie sorgt neben den interkulturellen auch für intrakulturelle Fremdheitszuweisungen), sodass vielmehr der (unzuverlässige Erzähler-)Eindruck entsteht, es handle sich um einen Roman, der kurz nach der Wende spielt.

Benseite wechseln und auf der Bordsteinkante balancieren, um einen optimalen Empfang zu haben. (82-83)

Wieder findet sich hier zugleich eine Vertrautheit mit dem Türkischen durch das Sprachverständnis der Erzählinstanz sowie eine Zurückweisung seiner Abstammung durch die Bezeichnung „fremde Gesänge“. Zaimoglus unzuverlässiger, sich widersprüchlich zeigender Erzähler zieht es vor, sich nicht zu positionieren (oder auf eine Biculturalität zu verweisen), sondern inszeniert sich als „Kultursöldner“, der sich „keinen Charakter leisten kann“ (128). Einem schelmischem Verhalten entsprechend, erwartet er für sein Wort demnach einen Gegenwert und stellt aus, dass eine kulturelle Zugehörigkeit für ihn nur zeitlich begrenzt möglich ist und gegen einen Sold ‚entrichtet‘ wird.

Der Protagonist setzt – gemäß einem für den Picaro typisch diebischen Prinzip – seinen Migrationshintergrund folglich immer dann gezielt ein, wenn er sich davon einen (finanziellen) Vorteil verspricht, zum Beispiel als er im Auftrag des Hodschas einen Job annimmt und dafür einen Schächter mimt. Er bedient sich in dieser Rolle trickreich seiner türkischen Herkunft, da er auf den Zuverdienst nicht verzichten kann. Empfangen werden der Protagonist und Hodscha Seyfeddin in dieser Szene von Mehmet Efendi, dem „Kapo der Zerlegerkolonne“ (93), über den es weiter heißt: „Er ist Türke, er sieht aus wie eine zahnluckige Otter, und sein Haar hat die Farbe eines Hundes im Schatten.“ (93) Diese rassistische Beschreibung dient dem Erzähler erneut der Distanzierung von der türkischen Gemeinde Berlins, und auch für das Ritual der Schächtung hat er nur Häme übrig: „Was für ein verlogenes Ritual, aber ich halte meinen Mund. [...] Auf sein Barbarenzeichen hin lege ich Jacke, Pullover und Unterhemd ab und binde mir eine Metzgerplastikschrürze um die Hüfte, in der ich aussehe wie ein Gnom in Ganzkörperschonern.“ (93-94) Deutlich wird hier ein ironisches, unzuverlässiges Erzählen, bei dem der innere Monolog nicht nur das Agieren des Protagonisten zu konterkarieren sucht, sondern zudem mit der antizipierten Erwartungshaltung des Lesers spielt: Denn wider Erwarten nicht vertraut mit den Abläufen der Schlachtung, muss der türkischstämmige Protagonist sich zunächst ein Bild davon schaffen, bevor er selbst ans Werk gehen kann. Dabei erinnert er sich an die Schächtungsformel, die ihn „der Hodscha auf der Fahrt immer wieder aufsagen ließ: Im Namen Gottes, im Namen Gottes, im Namen Gottes.“ (95) Der Erzähler fühlt sich nicht mehr länger als Schaulustiger am Rande der Gesellschaft; er gibt sich dem Blutrausch hin und erlangt in seiner Rolle als Schächter ein Machtgefühl gegenüber den Opfern und den Schlächtern:

Es gibt nichts Schöneres als das majestätische Erhebungsgefühl eines Schaulustigen, der Teil eines Hinrichtungsapparats sein darf. Die hohe Frequenz der Tötungsdelikte stumpft den Menschen nicht ab, ich muß auflachen, der Gedanke, ein Serienmörder zu sein, löst bei mir Heiterkeit aus. (96)

Der Protagonist stellt sich vor, die „Kunstfotze“ Birgit hänge an einem der Metzgerhaken und er verliert sich so sehr in dieser Hinrichtungsfantasie, dass er in unkontrolliertes Zittern ausbricht, sich einnässt und das Messer fallen lässt. Durch die Mimikry<sup>7</sup> des gläubigen Moslems verlacht er nicht nur das Schächtungsritual, das für die Reinheit des Fleisches bürgen soll, sondern erlangt in seiner Rolle als Schächter zudem ein solches Machtgefühl, dass er sich auch gegenüber der Dominanzgesellschaft überlegen fühlt – seine Rachegeanken betreffen dabei insbesondere die „Kunstfotze“, als deren ‚Lustsklave‘ er dient. Einem Amoklauf typisch, zeichnet sich hier folglich ein Feindbild ab, gegen das sich sein Hass richtet: die deutsche Mäzenatin, von deren guter Situierung und Unterstützung der Protagonist abhängig ist. Durch die schelmische Überschreitung in dieser Szene wird ferner das Bild des kriminellen, gefährlichen Migranten in seiner Überzeichnung kariert. Das „majestätische Erhebungsgefühl eines Schaulustigen“ dient hier als Verweis auf die pikareske Perspektivierung des Protagonisten, der Ironie und Subversion eingeschrieben sind.

### Ein „Paradies der Parasiten“. Gesellschaftliche Machtspiele

Der Ich-Erzähler weist im Laufe der Handlung immer wieder auf das Machtpotential hin, das von den ‚Fremden‘ ausgeht, so auch, als er gemeinsam mit der Verkäuferin einer Boutique sich prügelnde Migranten beobachtet. Als diese vor der Ladentür ihre Säuglinge als Schlagstöcke einsetzen, bemerkt sie: „Diese Menschen kennen die zivile Situation nicht, wie wir sie leben. Vielleicht ist es eine Frage der Zeit, bis auch sie sich mit den Verhältnissen arrangieren.“ Doch der Erzähler bezweifelt offenbar eine Assimilation und wirft ein: „Was, wenn die Barbaren beschlossen haben, an ihrer Barbarengewalt festzuhalten?“ (57) In Gedanken reflektiert er die Lage weiter und vollzieht eine klare Trennung der Minoritäten von der Dominanzgesellschaft, insbesondere eine Trennung von deren Nachkommen: „Ihr Leben stinkt. Dort draußen verläuft eine sichtbare Grenze zwischen den Ethnoclans und dem Laufsteg der Milch Kinder“ (58). Der Erzähler selbst erklärt sich

---

<sup>7</sup> Als Aushandlungsmöglichkeit ambivalenter Zwischenräume wird die Mimikry von Homi K. Bhabha „als eine der brisantesten kulturellen Strategien begriffen [...], um mit vorgegebenen Identitätsmustern zu spielen, indem man diesen zwar folgt, sie aber nie ganz erfüllt, und somit nicht nur die Fiktionalität der Vorgabe zum Vorschein bringt, sondern auch die Unmöglichkeit, sich dieser gänzlich unterzuordnen“ (Bronfen 2007: XIII). Im konfliktgeladenen Diskurs des englischen Kolonialismus „repräsentiert die Mimikry einen *ironischen* Kompromiß“. Sie muss, um effektiv zu sein, ständig ihren Überschuss, ihre Differenz produzieren. „[U]m eine *Ambivalenz* herum konstruiert“, entsteht sie demnach „als die Repräsentation einer Differenz, die ihrerseits ein Prozeß der Verleugnung ist. Mimikry ist also das Zeichen einer doppelten Artikulation, eine komplexe Strategie der Reform, Regulierung und Disziplin, die sich den Anderen ‚aneignet‘ (*appropriates*), indem sie die Macht visualisiert. Die Mimikry ist jedoch auch das Zeichen des Un(an)geeigneten (*inappropriate*), eine Differenz oder Widerspenstigkeit, die die dominante strategische Funktion der kolonialen Macht auf sich konzentriert, die Überwachung intensiviert und für ‚normalisierte‘ Arten des Wissens und disziplinäre Mächte eine immanente Bedrohung darstellt“ (Bhabha 2007: 126).

jedoch erneut weder der einen noch der anderen Gruppe zugehörig, weder einem „Ethnoclan“ noch den „Milchkindern“, und bleibt randständig.

Das vom Erzähler in Szene gesetzte Berlin präsentiert sich als ein „Paradies der Parasiten“ (42), in dem die sozial Schwächeren die Mehrheitsgesellschaft – ihren Wirt – langsam aussaugen und so auf lange Sicht die Oberhand gewinnen. Die Verschiebung der Kräfteverhältnisse ist ein manchmal offener, dann wieder verborgener, doch stets fortlaufender Prozess:

Die führenden Bürger lassen sich nicht blicken, sie haben die Stadtmitte dem unmaßgeblichen Personal übergeben, für die Dauer der heißen Stunden, gegen Abend werden die wahren Herrscher zurückkehren. Die Sozialschlachten dauern an, rund um die Uhr. (54)

Einige Teile Berlins betrachtet der Erzähler bereits als „befreites Gebiet“, aus dem die „mittelständischen Bürger“ längst wegzogen, „sie übergaben die verwitterten Häuser den multikriminellen Elementen, und die Eindringlinge verstehen es prächtig, sich in den Wirtskörper einzubohren.“ (190) Anstelle der Verschmelzung von Kulturen tritt in dieser Darstellung der drohende Umsturz der Mehrheitsgesellschaft durch die ‚Barbaren‘.

Auch der Hodscha, der Kontaktmann des Protagonisten zum Islam, ist davon überzeugt, dass „die inländischen Barbaren von heute die effektivste Menschenwehranlage gegen die anbrandenden Horden [der heutigen Libertinage; JS] stellen werden. [...] Im Schmelztiegel aller Hasse wird ein Parasitenpatriotismus veredelt, der sich sehen lassen kann.“ (89) Durch die zunehmende Kraft der ‚Parasiten‘ drohe ein Machtumsturz und die Mehrheitsgesellschaft sei aufgrund ihrer Ignoranz selbst dafür zur Verantwortung zu ziehen:

Was seid ihr rosenkranzfromm, wenn ihr den Elenden an eurer Flanke vorbeiziehen laßt? Habt ihr seine Brotbitte nicht vernommen? Oder tatet ihr, als ginge euch eurer geringsten Brüder Leid nichts an? Euer Königsstolz aber gleicht dem närrischen Traum des Bettlers, der glaubt, er gurte sich mit Säckeln, prallgefüllt mit Goldmünzen, und da er vom Schlaf auffährt, den Besitz zurückläßt im Traum! (249)

Ganz deutlich kommt hier eine ironische *Picaro*-Anspielung zum Einsatz, denn für ihren „Königsstolz“ droht den Deutschen laut dem Erzähler ein böses Erwachen aus ihrem „närrischen Traum“, der sich der Realität versperre. In diesem, wie es scheint, auch an einen impliziten (deutschen) Leser gerichteten Appell fast am Ende des Romans wird evident, dass die in *German Amok* dargestellten gesellschaftlichen Konflikte die Wirklichkeit Berlins und anderer europäischer Großstädte auf zugespitzte Weise reflektieren, bildet doch die Auseinandersetzung mit realen Krisensituationen meist den Stoff, aus dem pikareske Literatur entsteht. Zudem er-

laubt Zaimoglu selbst ausdrücklich einen Bezug seiner Romane auf die Realität, denn er sagt, er halte

nichts von der dogmatischen Lehre, dass man ausschließlich den ‚Text an sich‘ betrachten darf. Denn der Text ist ja nicht im Vakuum entstanden. Es gibt eine Verfasserin oder einen Verfasser und ihre Biografien haben ganz sicher mit dem Text zu tun. Es gehört zu den Verhüllungstricks der Schreiber, immer wieder darauf hinzuweisen, dass man die Romanfigur nicht gleichsetzen dürfe mit ihrem Urheber, dass man sich bitteschön auf das Buch beschränken möge. Aber ein Reiz von Literatur kann ja auch gerade in dem Tabubruch liegen, diesen biografischen Spuren nachzugehen. (Zaimoglu 2011: 10)

Der literarischen Reflexion womöglich eigener gesellschaftlicher wie sozialer Beobachtungen Zaimoglus wird in *German Amok* eine pikareske Erzählmaske aufgesetzt, die zum einen autobiografische Bezüge zum Autor zurückweist und zum anderen eine überzeichnete, scharfzüngige Sichtweise begünstigt, welche die Konflikte zwischen Majorität und Minoritäten potenziert.

Anders als in vielen anderen Migrationsromanen werden im Rahmen dieser Aushandlungen keine Thesen zu Mehrfachzugehörigkeiten respektive zur Hybridität referiert. Dies ist insofern wenig überraschend, als dass Zaimoglu den allzu häufigen Verweis auf das Konzept Homi K. Bhabhas ablehnt, das er zudem oft missverstanden sieht. In einem Interview mit Tom Cheesman und Karin E. Yeşilada erklärte der Autor 2008, er glaube nicht an „irgendwelche Hybriditätsthesen“. In akademischen Kreisen sei es in der Übertragung auf die deutschen Verhältnisse „dazu gekommen, dass man völlig verblödet gesagt hat, wir haben einen Topf, wir werfen da alles hinein, und diese Identitätspampe heißt dann Hybridität.“ Dies sei ein Übertragungsfehler und im Original nicht so gemeint. Abgesehen davon sei der Begriff der Hybridität „nichts weiter als eine Tarnkappe, die man plötzlich Menschen überstülpt“. „Modernisten“ seien auf einmal über den Identitätsbegriff aufgebracht gewesen und hätten deshalb die Hybridität „als eine Identitätskonstruktion der Möglichkeiten, der Zufälle, der Schicksalsbegebenheiten“ (Cheesman/Yeşilada 2012: 54) erfunden. Zaimoglu sagt, er finde es lachhaft und modernistisch, wenn die Menschen annehmen, sie seien frei. Er bezeichnet Hybridität als „Ohrenschmalz der feinen Akademiker“ (Cheesman/Yeşilada 2012: 55), der mit der Wirklichkeit nichts zu tun habe. Gebeten, dies weiter auszuführen, erläutert er:

Die höchste Rekrutierungsrate unter den türkischstämmigen und kurdischstämmigen Jugendlichen haben die Moslems, so. Dann möchte ich einen Homi Bhabha erleben, wie er seine von europäischen Intellektuellen geliebte Hybriditätsthese (mit Modifikationen) darstellt, in Gegenwart von dem Fremden, von dem in einer europäischen Metropole Aufgewachsenen, der



auf Grund des Schocks ob der Moderne zurückfindet zum Glauben. Ich möchte mal erleben, was dann hochmotivierte, kluge Moslems ihm auf den Deckel geben. Diese ganzen Diskussionen und Gespräche werden ja unter Ausschluss jener, um die es geht, geführt. Ich bin ein unbedingter Befürworter der Realitätsablehnung, das meine ich damit nicht. Ich bin ein altmodischer Sozialdemokrat, ein sozialistischer Humanist, aber als so einer kann ich Lügen nicht ab. (Cheesman/Yeşilada 2012: 56)

Die von „Profilneurotikern“ zusammengebraute „Identitätspampe“, der „Hybriditätsbrei“, sei mittlerweile „versalzen, verwürzt“ (Cheesman/Yeşilada 2012: 56). Zaimoglu legt nahe, nicht einfach immer weiter zu schreiben, sondern regelmäßig einen Praxistest zu machen und „bitteschön nicht von der eigenen Großartigkeit“ (Cheesman/Yeşilada 2012: 58) auszugehen.

Dieser Ablehnung einer Hybriditäts-These gemäß inszeniert sich auch Zaimoglus pikareske Erzählinstanz, die versucht, sich einer (kulturellen) Zugehörigkeit gänzlich zu entziehen und die ihre türkische Abstammung allein in Form der Mimikry subversiv einsetzt. Die vom Erzähler zugespitzt geschilderten gesellschaftlichen Verhältnisse zeichnen eine bedrohliche Szenerie, in welcher ein Aufbegehren der ‚Barbaren‘ prophezeit wird, die durch den bloßen Gebrauch akademischer Termini wie der ‚Hybridität‘ nicht ‚befreit‘, sondern deren Schwierigkeiten mithilfe dieser ‚Tarnkappe‘ lediglich negiert würden. Die Vermeidung einer Selbstpositionierung durch den Protagonisten offenbart dabei zugleich ein Begehren wie eine Zurückweisung kultureller Verschmelzung: Die pikareske Figur täuscht andere, greift zur Selbstinszenierung, um zu überleben, und ist in ihrer Randposition vermeintlich keiner Gruppe zugehörig – der schelmisch-unzuverlässigen Erzählung entsprechend kann jedoch davon ausgegangen werden, dass es sich um eine *Double-bind*-Botschaft handelt, der insgeheim der Wunsch nach Zugehörigkeit anhaftet. Auch die ‚Wutrede‘, die dem Protagonisten als Erzählmaske dient, ist ambivalent und greift konstruierte kulturelle Oppositionen sowie eine Überindividualisierung gleichermaßen an.

Das groteske Spiel des Picasos gestaltet sich als „Erkenntnisvorgang per Destruktion“, als „Zerstörung logischer Denk- und Weltmodelle“. Die „Zwitterstellung“ des Schelmenromans aufgrund seiner zugleich realistischen wie spielerischen Darstellung wird „auch anhand der Ich-Funktion innerhalb der Pseudo-Autobiographie deutlich“ (Erhart-Wandschneider 1995: 96): Während die Ich-Form Authentizität vorgibt, verweist die Distanz zwischen erzählendem und erzähltem Ich, die oft ironisch sowie parodistisch ist und Leerstellen aufweist, auf das Spiel und das Konstrukt des Migrantischen selbst. Der Picaro hat eine problematische, ambivalente gesellschaftliche Stellung als Außenseiter und Mitläufer, als Kritiker und Opfer der Gesellschaft (vgl. Erhart-Wandschneider 1995: 109-110).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Dabei dient die Familie laut Erhart-Wandschneider als „Kernzelle“ der Gesellschaft und als Teil des Gesamtbildes. Die Anhänglichkeit an die bzw. Loslösung von der Familie spiegle das Verhältnis des Picasos zur Gesellschaft wider (vgl. Erhart-Wandschneider 1995: 192).

## Mit „Hang zur Sexinszenierung“. Private Machtspiele

Gerade erotisches Begehren lässt sich materiell ausbeuten oder zu einem erpresserischen Zweck einsetzen, doch dieses Verhalten fordert Exklusion, denn es verhindert das Entstehen von Nähe und Intimität. Folglich entspricht die Unfähigkeit des Picaros zu lieben der Unmöglichkeit, selbst geliebt zu werden (vgl. Fajen 2007: 241). Diese Wechselwirkung zeigt sich auch in *Zaimoglus Roman*, in dem sexuelles Verlangen stets für Machtspiele instrumentalisiert wird: Als Picaro und Einzelgänger greift der Ich-Erzähler auch in privaten Situationen zu Trickereien, um in der Erzählung seine Erhabenheit zu erhalten. Dabei setzt er häufig seine sexuelle Energie als Instrument der Unterwerfung anderer Figuren ein und referiert dabei zugleich ironisch das Stereotyp des ‚sexhungrigen‘ Orientalen. Die Beziehungskonstellationen des Protagonisten sind gefangen im pikaresken Spannungsverhältnis zwischen Täuschung und Enttäuschung. Er betrügt und täuscht, um Anerkennung zu erlangen, und vermag keine beständigen affektiven Bindungen einzugehen.

Die Beziehung, die der Protagonist mit der „Kunstfotze“ pflegt, etwa beruht auf einem Abhängigkeitsverhältnis und materieller Ausbeutung: Als Lohn für den Beischlaf erhält der Protagonist teure Malutensilien, für die ihm sonst das Geld fehlt. Er fügt sich stets ihren Wünschen, obwohl „ihr Hang zur Sexinszenierung“ ihn „ekelt“ (63). Ihre Zusammenkünfte werden obszön und sehr plakativ geschildert, bar jeder Erotik: „Es ist soweit, ich muß meinen Dienst antreten“ (44), stellt der Protagonist fest und verweist damit explizit auf das Kalkül, das den Treffen zugrunde liegt. Dieser Konstellation ist die mit Clarissa gegenübergestellt, die zwar ebenfalls nicht ästhetisiert wird, aber eine Empathiefähigkeit offenbart, welche der Erzähler zu negieren sucht. Dass Clarissa nicht nur einen Teil seines Wohnraums, sondern auch zwischenmenschlich einen besonderen Stellenwert einnimmt, zeigt sich schon zu Anfang der Erzählung:

Ich stelle ein Wir-Gefühl her. Du willst dich nicht mit mir unterhalten, wir bleiben Fremde, auch gut. [...] Die Stille, dieses ungesunde brütende Schweigen, das von einem Eindringling ausgeht, ist niederschmetternd. Ich hätte sie mit zwei gezielten Fausthieben ernüchtern sollen. Statt dessen habe ich ihr ein Nachtsyl angeboten und eine Schuld eingestanden, von der ich auch sonst nichts wissen will. (33)

Durch ihre Fremdartigkeit und Verrücktheit bleibt Clarissa stets auf gewisser Distanz zum Protagonisten. Später entzieht sie sich ihm noch weiter bzw. wird sogar zu seiner ‚Nebenbuhlerin‘, indem sie sich auf eine Affäre mit der „Kunstfotze“ einlässt. Davon ahnt der Erzähler noch nichts, als Clarissa ihn und Birgit beim Sex erwischt: „Clarissa kriecht in ihre Kartongrotte, die ganze Aufregung geht sie nichts an, vielleicht ist ihr auch klargeworden, daß sie sich in meinem Haushalt mit der Rolle eines Haustiers zufriedengeben sollte.“ (107) Entgegen dieser Gedanken

rechtfertigt sich der Erzähler aber kurz darauf bei seiner Nachbarin, als spräche er zu einer betrogenen Geliebten: „Also, sie bedeutet mir gar nichts, das mußt du mir wirklich glauben, ich meine, diese Frau, mit der ich... sie ist vorbeigekommen, und wir sind miteinander intim geworden. Das ist alles. Und ich werde sie nicht wiedersehen.“ (108) Als er von der Verliebtheit Clarissas erfährt, versucht der Erzähler zunächst, sie vor Birgit zu warnen, fügt sich aber letztlich und verspricht erneut, ihr zuliebe mit der „Kunstfotze“ nicht mehr intim zu werden. Erstmals im Roman verzichtet er zugunsten einer anderen Person auf seinen eigenen Vorteil, hier in Form von ‚erschlafenen‘ Malutensilien.

Um Nähe geht es dem Protagonisten nach eigener Aussage nicht. Eine intime Geste ist für ihn etwas, das „nicht erlöst und nicht verbindet.“ Etwas, das „den Dreck um [s]eine Füße nicht veredelt in einem lächerlichen Akt der Liebesalchimie. Nicht die Kälte nimmt.“ (178) Auch mit Clarissa lässt er keine wirkliche Intimität zu, obwohl sie als einzige Figur sein Mitgefühl zu erwecken scheint. Der schelmische Erzähler behauptet zwar, er habe den Anspruch, „in Liebe und Leben fleißig zu sein, und nicht mehr“ (242), sein Geschlechtsverhalten gegenüber dem „Kindsmädchen“ (191) ist jedoch gewohnt emotionslos und unpersönlich. Als er schließlich mit Clarissa schläft, stellt der Protagonist mit ihr dabei ein Foto aus einem Pornomagazin nach und betrachtet sie nur von hinten. So evoziert er zum einen anhand der arrangierten Szene eine Künstlichkeit, zum anderen reduziert er durch den vermiedenen Blickkontakt die Intimität des Akts auf reine Penetration. Mithilfe der Distanzierung versucht der Erzähler, sein Selbstbild des Einzelgängers und Misanthropen zu wahren. Anschließend schläft er „mit dem äußerst befriedigenden Gedanken ein, daß [er] die Gespielin der Kunstfotze zur Schande animiert“ (204) hat. Der Geschlechtsverkehr mit Clarissa ist für ihn demnach nur insofern bedeutsam, als dass er meint, so Oberhand über die „Kunstfotze“ gewonnen zu haben, als deren ‚Lustknabe‘ er bislang diente.

In ihrer Fremdartigkeit ruft Clarissa dennoch ein Begehren in dem Erzähler wach. Er kann den Blick nicht von ihr abwenden, die ihn zugleich abstößt und fasziniert: „Es ist ein abscheulicher Anblick, und trotzdem komme ich nicht umhin, ihren knabenhaften Oberkörper anzustarren, schließlich sehe ich eine solche Anomalie zum ersten Mal.“ (203) Nicht nur dem Wesen nach, auch in ihrer körperlichen Erscheinung ist Clarissa demnach fremdartig; sie entzieht sich gängigen Geschlechterbildern. Bei jeder Verstellung, in ihrer fast kindlichen Gestalt, behauptet der Erzähler, sei ihre Unschuld seiner „Männerliebe nicht wert“ (202). Doch letzten Endes zeigt sich, dass der Protagonist einzig Clarissa gegenüber von Machtspielen ablässt und sich ihrem Wesen beugt – nicht nur metaphorisch, sondern am Ende des Romans sogar in einer niederknienenden Geste. Seine Maskerade des Pikaresken, seine Selbstinszenierung und Täuschungsversuche werden durch diese Brüchigkeit der schelmischen Figur augenscheinlich; die Brüche wiederum verweisen auf die zugleich Schutz bietende sowie eine Überzeichnung ermöglichende Artifizialität des Pícaros. Dennoch dient die schelmische Erzählmaske als effizientes Hilfsmittel, um dem Leser ohne einen Betroffenheitsgestus prekäre

soziale wie gesellschaftliche Strukturen, Ungleichheiten und Konflikte offenzulegen.

Weitere (diesmal genderspezifische) Grenzen verschwimmen im Roman durch die pikareske Erzählweise, indem die privaten Machtspiele des Protagonisten heterosexuelle wie homosexuelle Beziehungen gleichermaßen betreffen. Dies zeigt sich bei einem Theater-Workshop in Treptin, bei dem die Frauen der Gruppe das Sagen und die Männer sich unterzuordnen haben. Hier ist der Protagonist als Bühnenbildner engagiert. Es ist jedoch weniger sein künstlerisches als vielmehr sein schelmisches Talent – die Kunst zu intrigieren und andere gegeneinander auszuspielen –, das ihn seinen Zielen näherbringt. Bei der Herstellung seines provokanten, mit Fotos aus Pornomagazinen beklebten Bühnenbildes versucht er, durch einen Handel auf dem Schwarzmarkt finanziellen Gewinn zu schlagen und auch die Erpressung anderer Gruppenmitglieder steigert sein Einkommen. Seine Unterordnung in Treptin fällt dem Erzähler schwer: „Meine Folgsamkeit ist ein Frevel. Statt daß ich die Blicke breche, den Kreaturen den Atem nehme, sind sie es, die mich verbrauchen.“ (179) Und so verhilft er durch eine Intrige dem Theatermitglied Mauritius Pink dazu, seinen Freund Daniel, der ihm den Job verschaffte, als Projektleiter abzulösen. Mit seinen Spielchen sorgt der Protagonist für Konflikte und bringt die Hierarchien ins Wanken. Auch Pink beraubt er wenig später wieder seiner dominanten Rolle: Gegen den neuen Projektleiter wehrt sich der Protagonist nicht mit Worten und Intrigen, sondern tätlich. Das Dominieren Pinks durch den „bloßen Handlanger“ (127) erfolgt durch sexuelle Unterwerfung. Hatte der Erzähler zuvor noch mit den Worten „[w]iderliche Geschlechtsverräter. Perverses Pack“ (144) über Homosexuelle geurteilt, überkommt ihn in Gegenwart des Projektleiters eine plötzliche Erregung. Erneut erweisen sich die Worte des Erzählers folglich als unzuverlässig und als trügerische Maskerade. Der Protagonist nimmt sich, wonach ihm verlangt, lässt sich von Pink jedoch nicht berühren: „Es sind meine Regeln, es ist meine Gier, seine Wollust geht mich nichts an.“ (234) Der Erzähler will in ihn eindringen, „wo immer es geht, nur nicht in seinen Mund. Sein Gesicht mit den schauenden Augen ist tabu.“ (235) Er vermeidet so erneut einen intimen Blick, objektiviert und degradiert seinen Geschlechtspartner. Die „klare Rollenverteilung“ der beiden Männer wird nach dem Akt zunächst verbal versichert: „du bist das passive Luder, und ich bin der aktive Rammler“ (237), und dann der Geheimhaltung unterworfen: „es ist für uns beide von Vorteil, wenn wir unser Pläsierchen geheimhalten.“ (238) Der Protagonist versichert sich so nicht nur seiner Dominanz gegenüber Pink, sondern schützt zugleich seine Außenwirkung, da ein homosexuelles Begehren womöglich seine nach außen (auf)getragene Härte infrage stellen könnte.

Durch den dargestellten Rückgriff „auf einen passiven Männerkörper“ wird „Sexualität nicht nur gänzlich entmenschlicht und werden alle Körper verdinglicht, so dass sie einer bloßen Masturbationsmaschine gleichkommen“, auch werden die Körperlichkeit und männliche Subjektivität des Protagonisten dadurch dekonstruiert. Der Protagonist, den Katja Kauer als einen „heterosexistische[n] Macho“

beschreibt, sei kein „männliches selbstbestimmtes Subjekt, sondern ein von Trieben durchdrungenes Etwas“ (Kauer 2009: 139). Durch seine Abwendung vom Sozialen und aufgrund seiner Kultivierung des Machismo könne er keine Zuwendung mehr vermitteln und erlebe Sexualität als etwas „rein Mechanisches“. Ein „derart mechanisch vollzogener Sexualakt“ (Kauer 2009: 140) deute nicht auf eine verdrängte Homosexualität, sondern sei in gewisser Weise eine Non-Sexualität.

Was spätestens in der Schächtungs- respektive Hinrichtungsszene bereits augenscheinlich wurde, jedoch in den gerade aufgezeigten privaten Machtspielen des Protagonisten noch stärker ausgestellt wird, ist der intertextuelle Rekurs Zaimoglus auf Bret Easton Ellis' Roman *American Psycho* (1991), in dem der New Yorker Banker und Serienkiller Patrick Bateman als Ich-Erzähler den Materialismus und die Oberflächlichkeit seiner Lebenswelt porträtiert. Diese Intertextualität zeigt sich schon in der Gegenüberstellung der beiden Romantitel *German Amok* und *American Psycho*. Insbesondere im ‚unmenschlichen‘ Sexualverhalten von Zaimoglus Picaro, mithilfe dessen dieser seine Geschlechtspartner objektiviert, erinnert der Protagonist an Ellis' Charakter Bateman. Er ist in diesem Kontext vor allem insofern pikaresk, als dass er sich wiederum verstellt und in seiner Polygamie einen offenen Körper suggeriert, der jedoch eigentlich ein abgeschlossener, andere Figuren auf Distanz haltender ist. Der Protagonist ist folglich aus einer Vermengung einer kulturellen pikaresken Maskerade und einer Bateman-Adaption konzipiert. Auch die kühle bis obszöne Sprache des Ich-Erzählers erinnert an Bateman, der zudem ebenfalls ein unzuverlässiger Erzähler ist: Am Ende von *American Psycho* ist es fraglich, ob der Protagonist die von ihm verübten Morde tatsächlich beging oder sich (wie Zaimoglus Erzählinstanz) nur Mordfantasien hingab.

## Fazit: zwischen Spiegelung und Überzeichnung

Wie schon der Titel suggeriert, schildert Zaimoglus Roman einen Amoklauf und damit eine Ausnahmesituation. Klare Subjektpositionen werden dabei aufgelöst (vgl. Blumentrath et al. 2007: 79) und durch die sprachliche Raserei des Erzählers abgelöst. Diese Raserei ist im Kontext eines Kräftemessens auch ein Befreiungsschlag, der zum einen den Migranten aus seiner Opferrolle rückt und zum anderen dem Leser seine Betroffenheit nimmt (vgl. Neubauer 2011: 469-470). Feridun Zaimoglus pikareske Erzählinstanz erweist sich als unzuverlässig, bleibt ambivalent und dem Leser weitgehend fremd; ihre oftmals vulgäre Sprache schafft eine Distanz zu anderen Figuren und zum Rezipienten. Zudem verleiht die Vermeidung einer klaren Selbstpositionierung den Beobachtungen des schelmischen Protagonisten vermeintlich Objektivität und Wahrheitsgehalt. In seinem komödiantischen Spiel kann der Picaro zeitgleich kritisch entlarven wie unterhalten: Dem Leser wird das Problem hierarchischer Macht ohne dessen Affizierung vor Augen geführt.

Da insbesondere Romane der Migrationsliteratur häufig auf die Biografien der Autoren festgelegt werden, verweist die Loslösung von einer klaren Subjektposi-

on in *German Amok* auch auf die Schwierigkeit der ‚identitären Verschmelzung‘ von Erzähler und Autor und einer damit einhergehenden Festschreibung als ‚Fremder‘. Die pikareske Erzählmaske dient Zaimoglu als strategisches Instrument der Selbstpositionierung und zugleich der Distanzierung von einer eindeutigen Selbstbezüglichkeit. Sie ermöglicht einen kritischen, ironisch eingefärbten Blick auf gesellschaftliche Konflikte, auf die Marginalisierung Migrierter und ihrer Nachkommen, wobei die provokante Sprache des Protagonisten zugleich als Spiegelung dieser Krise sowie als in den Text eingeschriebene Überzeichnung gelesen werden kann.

## Literatur

- Bachtin, Michail M. (2008) [1986]: *Chronotopos*, Berlin.
- Bhabha, Homi K. (2007) [2000]: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen.
- Bläß, Ronny (2005): „Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens“, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München, 188-203.
- Blumentrath, Hendrik/Bodenburg, Julia/Hillmann, Roger/Wagner-Egelhaaf, Martina (2007): *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Münster.
- Bronfen, Elisabeth (2007) [2000]: „Vorwort“, in: Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen, IX-XIV.
- Butler, Judith (1997): *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York/London.
- Cheesman, Tom/Yeşilada, Karin E. (Hg.) (2012): *Feridun Zaimoglu*, Bern.
- Cordie, Ansgar M. (2001): *Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts*, Berlin/New York.
- Die Zeit* (14.11.2002), zitiert nach *Perlentaucher.de – Das Kulturmagazin*, verfügbar unter: <http://www.perlentaucher.de/buch/feridun-zaimoglu/german-amok.html> [letztes Zugriffsdatum: 18.04.2016].
- Duden*: „Barbar, der“, verfügbar unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Barbar> [letztes Zugriffsdatum: 22.05.2016].
- Ehland, Christoph/Fajen, Robert (2007): „Einleitung“, in: Ehland, Christoph/Fajen, Robert (Hg.): *Das Paradigma des Pikaresken*, Heidelberg, 11-21.
- Ellis, Bret Easton (1991): *American Psycho*, New York/Toronto.

- Erhart-Wandschneider, Claudia (1995): *Das Gelächter des Schelmen. Spielfunktion als Wirklichkeitskonzeption der literarischen Schelmenfigur. Untersuchungen zum modernen Schelmenroman*, Frankfurt am Main.
- Fajen, Robert (2007): „Gefühlsleere und Erotomanie. Zur pikaresken Liebessemantik in Literatur und Film“, in: Ehland, Christoph/Fajen, Robert (Hg.): *Das Paradigma des Pikaresken*, Heidelberg, 241-258.
- Fludernik, Monika (2005): „Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit“, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München, 39-59.
- Frankfurter Rundschau* (09.10.2002), zitiert nach *Perlentaucher.de – Das Kulturmagazin*, verfügbar unter: <http://www.perlentaucher.de/buch/feridun-zaimoglu/german-amok.html> [letztes Zugriffsdatum: 18.04.2016].
- Jäger, Maren (2005): „Unzuverlässigkeit im pikarischen Roman“, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München, 218-232.
- Kauer, Katja (2009): „Der Zauber männlicher Verletzlichkeit oder das Mannsein ‚stehe ich dann also mal im Wortsinn nicht durch‘“, in: Kauer, Katja (Hg.): *Pop und Männlichkeit. Zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung?*, Berlin, 119-147.
- Kivi Verlag*, verfügbar unter: <http://www.kivi-verlag.de/news/feridun-zaimoglu-erhaelt-den-berliner-literaturpreis-2016.html> [letztes Zugriffsdatum: 24.04.2016].
- Literatur Port*: „Feridun Zaimoglu“, verfügbar unter: <http://www.literaturport.de/Feridun.Zaimoglu/> [letztes Zugriffsdatum: 18.04.2016].
- Minnaard, Liesbeth (2008): *New Germans, New Dutch. Literary Interventions*, Amsterdam.
- Neubauer, Jochen (2011): *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu*, Würzburg.
- Neue Zürcher Zeitung* (29.03.2003), zitiert nach *Perlentaucher.de – Das Kulturmagazin*, verfügbar unter: <http://www.perlentaucher.de/buch/feridun-zaimoglu/german-amok.html> [letztes Zugriffsdatum: 18.04.2016].
- Qantara*, verfügbar unter: <http://en.qantara.de/content/portrait-feridun-zaimoglu-from-educated-kanakster-to-literary-star> [letztes Zugriffsdatum: 18.04.2016].

Rötzer, Hans Gerd (2009): *Der europäische Schelmenroman*, Stuttgart.

*Spiegel Online* (24.03.2005): „Studienabbrecher Feridun Zaimoglu: ‚Ich bin ein Lust-Hooligan““, verfügbar unter:

<http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/0,1518,341247,00.html> [letztes Zugriffsdatum: 18.04.2016].

*Süddeutsche Zeitung* (30.12.2002), zitiert nach *Perlentaucher.de – Das Kulturmagazin*,

verfügbar unter: <http://www.perlentaucher.de/buch/feridun-zaimoglu/german-amok.html> [letztes Zugriffsdatum: 18.04.2016].

Zaimoglu, Feridun (1999): *Koppstoff*, Hamburg.

Zaimoglu, Feridun (2006): *Leyla*, Hamburg.

Zaimoglu, Feridun (2008): *Liebesbrand*, Köln.

Zaimoglu, Feridun (2009) [2002]: *German Amok*, Frankfurt am Main.

Zaimoglu, Feridun (2011): „Am Anfang war das Bild“, in: Schütt, Rüdiger (Hg.):

*Feridun Zaimoglu in Schrift und Bild. Beiträge zum Werk des Autors und Künstlers*, Kiel, 9-10.

Zaimoglu, Feridun (2011): *Ruß*, Köln.

Zaimoglu, Feridun (2015): *Siebertürmeviertel*, Köln.

Zaimoglu, Feridun (2017): *Evangelio*, Köln.



# Palimpsestic Performances: Adaptation and Intertextuality in Nurkan Erpulat and Jens Hillje's *Verrücktes Blut*<sup>1</sup>

*Steffen Kaupp*

*Nurkan Erpulat and Jens Hillje's play Verrücktes Blut (Crazy Blood) tells the story of a schoolteacher who wants to advance Friedrich Schiller's humanist values and her students' education by forcing them to act out scenes from his plays Die Räuber and Kabale und Liebe—at gunpoint. This article uses theories of adaptation and intertextuality (Hutcheon 2006) to investigate Verrücktes Blut's network of storyworlds and the stylistic elements it adapts from a wide variety of archives (French cinema, German classical theater, Turkish Karagöz plays). Through techniques of cross-cultural adaptation, Verrücktes Blut creates a kaleidoscopic experience of cultural recognition and difference, foregrounding the diverse cultural pre-knowledge each viewer brings to the play. Like a palimpsest, Verrücktes Blut shows its layers of influences while also challenging traditional understandings of the theatrical stage.*

## Introduction

At the beginning of Nurkan Erpulat and Jens Hillje's play *Verrücktes Blut* (Crazy Blood, 2010), we see an empty stage with people seated around it. More people

---

<sup>1</sup> I would like to thank the editors and the assistant editor of the *Türkisch-deutsche Studien Jahrbuch* for their insightful feedback on this article. Many thanks also go to the anonymous reviewers for their helpful comments. I am very grateful to Priscilla Layne who has commented on countless versions of this essay.

arrive from the wings, and when they have the audience's full attention, all of them start changing out of their normal clothes and into the costumes of the characters they embody. After this transition, the characters move into the center of the stage and sit down in a row of chairs, facing the audience head-on. Then, one after another, they get up and assume different positions to eventually form a tableau.<sup>2</sup> As Oliva Landry has argued, "the effect [of these poses] is clear: this scene strives to engender a sense of unease among the audience" (Landry 2012: 109). The tableau is interrupted when all the characters start spitting and yelling, only to then assume position in another tableau. This sequence is repeated three times, until a final tableau is broken by escalating chaos on stage, with everybody yelling, fighting, and attacking each other.<sup>3</sup>

A co-production between the Ruhrtriennale and the Ballhaus Naunynstraße-Theater in Berlin, *Verrücktes Blut* was first staged in Duisburg in 2010. Since its highly successful premiere, the play has traveled to theaters all over Germany, and was even performed in New York City, Washington D.C., and Los Angeles in an English version translated by Priscilla Layne. In 2011, *Verrücktes Blut* won the Publikumspreis der Mülheimer Theatertage. The somewhat cryptic and chaotic opening scenes described above encapsulate major themes and structural elements that are of reoccurring importance throughout *Verrücktes Blut*. First, making overt the actors' transition into their roles of onstage characters foreshadows the multi-layered complexity of the characters' subsequent development. Second, breaking the fourth wall by inviting the audience to engage with the play before it even begins on stage is one of many post-dramatic elements *Verrücktes Blut* employs that underscore theater's important role as a moral and educational institution.

Lastly, the most intricate instance of self-reflexivity in the play's opening scenes, the repeated forming of tableaux, introduces the importance of adaptation—of multiple textual traditions, stylistic elements, and characters—as one of *Verrücktes Blut*'s most constitutive elements. By confronting the audience with a series of static poses featuring supposedly stereotypical behaviors of young adults with a migration background, Erpulat and Hillje, I would like to suggest, adapt elements from the Turkish *Karagöz* shadow play tradition. As Erol Boran has argued, a core element of these shadow plays is the focus on different static character types that represent legible parodies of societal constituents, like the working class, nobility, and so on. In the *Karagöz* tradition, there is never really any character development, since the emphasis is on the relationship between these one-dimensional archetypes. Infusing the opening of their contemporary play about the

---

<sup>2</sup> It is important to note here that the poses the actors depict are stereotypical portrayals of supposedly unassimilated immigrants, who are believed not to know the proper German way of behaving and body language. This is, of course, a highly-charged opening for a play, since it immediately forces the audience members to confront their own stereotypes they might have about immigrants.

<sup>3</sup> An interesting engagement with the question of posing as a form of parodistic mimicry, like the tableaux here portraying stereotypical macho and gangster poses of young unassimilated immigrants, can be found in Breger 1999a and Breger 1999b.

lives of young adults of migrant heritage in Germany with a reference to the old Turkish *Karagöz* tradition, Erpulat and Hillje invite the audience to critically engage with the characters they see on stage. While the *Karagöz*-like still images suggest that *Verrücktes Blut* is equally restrictive when it comes to the characters' development, the remainder of the play will introduce a much greater degree of ambiguity with regard to their identity.<sup>4</sup>

What unfolds in *Verrücktes Blut* after these opening scenes is the story of Sonia Kelich, a German high school teacher who hopes to save her students—all of whom are burdened by the infamous *Migrationshintergrund* (migration background)—from their destiny of living as the outcasts of German society. To that end, she turns to the writings of Friedrich Schiller. By having them perform scenes from *Kabale und Liebe* (Love and Intrigue) and *Die Räuber* (The Robbers), the teacher wants her students to realize that only education can save them, and that the values that lead to an educated life are best accessed through classical texts of the *Sturm und Drang* movement. Her students do not show any interest in Schiller, or in their teacher, for that matter, and they continue to disrespect, ignore, and even verbally and physically attack her.

She loses control of the classroom when, during an altercation between two students, a gun falls out of a backpack. After a short moment of hesitation, the teacher picks up the gun and starts holding the students hostage, having them perform scenes from the Schiller plays at gunpoint. It is at this moment of misplaced violence that the “Unterricht beginnt” (the lesson starts). It is a lesson both intradiegetically, and even more importantly, a lesson for the audience, who will have to grapple with the tension between the violence embodied by the teacher holding her students hostage, and the violence that is such an inherent part of the Schiller plays she has them perform in order to educate them.

In the stage directions that frame the opening of the play, the directors inform the producers about their intended purpose of the play:

The play is not about the students.

The play is not about the teachers.

The play is not about the school.

The play is about the perspective on the play, it is about the audience.<sup>5</sup>

The goal of *Verrücktes Blut*, according to Erpulat and Hillje, is to challenge the “Blick,” (perspective) the audience's perspective on the complex relationship be-

<sup>4</sup> Olivia Landry has also commented on the ambiguity of the opening scenes, in that she writes “The actors do not appear on stage in their adopted roles right away; however, the audience can also not be certain that the actors' pre-play changing and banter is not also part of the performance. This ambiguity is an important component of this theatre piece” (Landry 2012: 100).

<sup>5</sup> German original: “In dem Stück geht es nicht um die Schüler. / In dem Stück geht es nicht um die Lehrer. / In dem Stück geht es nicht um die Schule. / In dem Stück geht es um den Blick darauf, es geht um das Publikum“ (Erpulat / Hillje 2011: 122). Translations mine unless otherwise noted; SK.

tween the school as an institution, the teacher, and the students as a reflection on larger issues of cultural belonging and participation. In what follows, I analyze *Verrücktes Blut*'s investment in multiple literary and theatrical archives in order to explore the play in the context of scholarly debates around post-migrant theater and its examinations of divergences between and intersections of different theatrical traditions (classic; European; migrant; minority). The article uses theories of adaptation and intertextuality (Hutcheon 2006) to investigate *Verrücktes Blut*'s network of storyworlds and stylistic elements adapted from a wide variety of archives (French cinema, German classical theater, Turkish Karagöz tradition). I argue that through techniques of cross-cultural adaptation, *Verrücktes Blut* creates a kaleidoscopic experience of cultural recognition and difference, foregrounding the diverse cultural pre-knowledge each viewer brings to the play, thus leveling the field of understanding across cultural lines. Like a palimpsest, *Verrücktes Blut* shows its layers of influences, while also challenging traditional understandings of the theatrical stage.

### Schiller meets *La Journée de la Jupe*: On the Importance of Adaptation

Adaptations are a phenomenon that very much dominates the cultural production of our day and age. A quick look at cinema show times, TV program guides, the inventories of online streaming sites, and current Broadway show offerings shows a ubiquity of adaptations, and sales and box office numbers confirm that they are a highly successful enterprise.<sup>6</sup> Especially filmic adaptations of successful literary works, such as the Harry Potter or Lord of the Rings series, have enjoyed great mainstream success. Despite the ubiquity and success of adaptations, they are often regarded as highly inferior to the works they adapt, seeing adaptations as “tampering,” “interference,” “violation,” “betrayal,” “deformation,” even a “perversion,” “infidelity,” and “desecration” of the original work (Hutcheon 2006: 2).<sup>7</sup> This fidelity approach to theorizing adaptation neglects to treat adaptations as texts in their own right. A more productive way to approach adaptations is to unpack the mechanisms of the adaptation process, as well as the cultural implication of the product. In order to address multiple levels of adaptation in *Verrücktes Blut*, I will briefly engage with Linda Hutcheon's theory of adaptation, since her three-part model allows me to explain how adaptation is one strategy that Erpulat and Hillje's play employs to advance its own transcultural work.

After engaging with the criticism that adaptations are only inferior copies of the original they adapt, Hutcheon sets out to present a three-step model to define

---

<sup>6</sup> Linda Hutcheon, one of the most renowned adaptation theorists of the 20<sup>th</sup> century, also adds that a “certain level of self-consciousness about — and perhaps even acceptance of — their ubiquity is suggested by the fact that films have been made about the process itself” (Hutcheon 2006: 4).

<sup>7</sup> This is not Hutcheon's own opinion, but rather a summary of the most common critiques leveled against adaptations.

adaptation as a text in its own right. First, she points out that the negative view of adaptations is actually a line of thinking that was introduced into Western discourses rather late. She writes:

It is the (post-) Romantic valuing of the original creating and of the originating creative genius that is clearly one source of the denigration of adapters and adaptations. Yet this negative view is actually a late addition to Western culture's long and happy history of borrowing and stealing or, more accurately, sharing stories. (Hutcheon 2006: 4)

Seeing a work as an adaptation, then, first and foremost means stressing its palimpsestic character, in that “[the work] is haunted at all times by [its] adapted texts. If we know that prior text, we always feel its presence shadowing that one we are experiencing directly. When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works” (Hutcheon 2006: 4-6).

The idea of understanding adaptation as a practice of sharing stories very much resonates with Hutcheon's three-step definition when she describes adaptation as “[a]n acknowledged transposition of a recognizable other work or works, a creative and interpretive act of appropriation/salvaging, [and] an extended intertextual engagement with the adapted work” (Hutcheon 2006: 8). At the heart of all three elements of this definition is some form of engagement with another work, which poses the question of what it is exactly that gets adapted. As I will now show in my discussion of adaptation in *Verrücktes Blut*, two core elements that get adapted in the play are stories and characters. By unpacking both the stories that get adapted, as well as characters that get transposed into new settings, I ultimately argue in this section that adaptation is one way in which Erpulat and Hillje engage with the question of what a transcultural society could look like, and how it is discussed discursively. If we understand transculturality as the internal heterogeneity of cultures, then adaptation in *Verrücktes Blut* functions as a form of transculturation, in that it brings together story and character elements from seemingly incompatible traditions. Just as “transcultural” describes the diversity of cultures, adaptation as a process of transculturation describes the diverse nature of a palimpsestic fictional work. The way in which *Verrücktes Blut* is conceived as such a multilayered work, then, mirrors the way in which transcultural, post-migrant societies are constructed.

One important aspect of *Verrücktes Blut* that is not necessarily accessible to the audience is the fact that it is a loose adaptation of the French film *La Journée de la Jupe*, or *Skirt Day*, which was released in 2008. The storyline and even much of the dialogue of *Verrücktes Blut* are very similar to *Skirt Day*. At the beginning of both the film and the play, the teachers want their students to perform scenes from classical plays: Madame Bergerac's last hope to inspire her students is Moliere's *The Bourgeois Gentleman*, while Frau Kelich turns to Schiller's *Kabale und Liebe* and *Die Räuber*. Both in the French film as well as in the German play, the students are

reluctant to participate in the teachers' lessons about and with theater. This reluctance eventually leads to the fight during which the gun is revealed: the moment when the teachers take control of the classroom.

This is also the moment when *Verrücktes Blut* departs from *Skirt Day* in one significant aspect. In the French film, Madame Bergerac uses the environment of complete authority to force her students into seeing their abuse and violent behavior from her point of view. When the police start negotiating with Madame Bergerac, her main request is for the minister of education to institute a nationwide "skirt day," a day on which female teachers can wear skirts without being targeted by their students' objectifying remarks. For the remainder of the film, Madame Bergerac uses the hostage situation to get her students to understand the blatant misogyny that dictates their social interactions, and she also attempts to get her superiors to acknowledge that sexism is a much larger institutional problem. The 'tool' she uses for this life lesson is the weapon, giving her the power to finally make her students listen. Moliere's *The Bourgeois Gentleman*, on the other hand, does not play any role for the remainder of the film. It is not even mentioned again.<sup>8</sup>

In *Verrücktes Blut*, the gun is only a means to an end for Frau Kelich. Her real 'weapons' are the Schiller plays. By selecting scenes that, for the students, are seemingly full of contradictions—for example in *Kabale und Liebe*, Ferdinand insults and kills Luise, whom he loves—Frau Kelich forces them to connect the complexity of social relationships in the Schiller plays with their own lives, which she sees as a form of education by proxy. In the following extended scene, we see two characters struggle to make sense of the moment when Ferdinand (played by Hakim) kills Luise (played by Latifa) and himself by giving her poisoned lemonade to drink; this moment then also turns into the revelation of Luise's innocence, when she tells Ferdinand that she was forced to write him the letter denouncing their relationship. When Hakim and Latifa are forced at gunpoint to act out this scene, the following exchange occurs:

HAKIM: (softly) Very well! My last request, Luise – the final one! My brain burns with fever. – I need a drink to cool it– Will you make me a glass of lemonade? (drops the text to his side)

LATIFA: Drink! The drink will cool you.

HAKIM: Yes, that it will – she's a good-hearted harlot; but then, so are they all!

SONIA: What does harlot mean?

MARIAM: Slut!

SONIA: Yes, slut!

LATIFA: (drops the book to her side) Why is he calling me a slut?

SONIA: What does harlot mean?

---

<sup>8</sup> Priscilla Layne has argued convincingly that the Moliere-Schiller substitution "allows the playwrights to bring the themes of performance, embodiment and identity into constellation in a manner that critiques Western-centric debates about integration" (Layne 2014: 31).

MARIAM: Slut!

SONIA: Yes, slut!

LATIFA: (drops the book to her side) Why is he calling me a slut?

SONIA: Because he thinks you cheated on him. But Luise, you didn't do it! [...]

HAKIM: I fear so. Your lemonade was seasoned in hell. You drank a toast to your death. There is no hope. Now you must die now (pauses, smiles) – Yet be calm. We will make the journey together. (Layne 2012: 28)<sup>9</sup>

Then, when they get to the point where both characters realize that they will die due to the poisoned lemonade, both Latifa and Hakim start identifying with their roles, which simultaneously forces them to break away from the Schillerian characters, in order to question their motives.

HAKIM: I'm not touching her.

SONIA: Yes! Hug! What are you doing?

LATIFA: I'll just die here.

SONIA: Slowly! But you love him, Luise!

LATIFA: But I don't want him to touch me.

SONIA: But you love him Luise!

LATIFA: That's just acting.

SONIA: Of course it's acting. It's more than acting.

LATIFA: But I'm not touching him. I can die slowly, but he's not touching me.

SONIA: But you love Ferdinand.

LATIFA: He called me a harlot and a slut.

SONIA: He said it, because he loves you.

FERIT: That's what I said!

LATIFA: But he's killing me.

SONIA: So, the two of you come together. (Pushes them together)

BASTIAN: You can't do that –

SONIA: It's important for you to have this experience. Look at her. She's dying an innocent woman. She's not a slut. Hug. (she pushes them together)

<sup>9</sup> All English translation in this article from *Verrücktes Blut* come from a translated script which was provided to me by Priscilla Layne, whom I would like to thank for making this translation available to me. German original: "Hakim: Gut! gut! Noch eine Bitte, Luise - die letzte! Mein Kopf brennt so fieberisch. - Ich brauch Kühlung - Willst du mir ein Glas Limonade zurecht machen? (lässt den Text sinken). Latifa: Trinken Sie! Der Trank wird Sie kühlen. Hakim: Das wird er auch ganz gewiß - Die Metze ist gutherzig; doch, das sind alle! Sonia: Was bedeutet Metze? Mariam: Schlampe! Sonia: Ja, Schlampe! Latifa: (lässt das Heft fallen) Warum sagt er Schlampe zu mir? Sonia: Weil er denkt dass du ihn betrügst. Aber, Luise, du tust es nicht! [...] Hakim: So fürchte ich. Deine Limonade war in der Hölle gewürzt. Du hast sie dem Tod zugetrunken. Keine Rettung, musst jetzt schon dahin (Pause, lächelt) - aber sei ruhig. Wir machen die Reise zusammen" (Erpulat / Hillje 2010: 29-30).

LATIFA: (cries) please...please

SONIA: Repeat the last sentence.

HAKIM: Stop! Stop! Angel of heaven! I'm coming!

SONIA: Hug, hug –

SHOT

Latifa and Hakim hug each other

Sonia: See, you can do it. Yes, yes – it's working. (Layne 2012: 32)<sup>10</sup>

Both Hakim and Latifa refuse to hug each other, trying to get their teacher to understand that they just cannot touch someone of the opposite sex. What is most interesting about this scene and their refusal to make bodily contact is that the questions Latifa asks, such as “why does he call me a slut and a whore if he loves me,” as well as the discussion of gender relations, reference an earlier point in the play when one of the students brings up the topic of honor killings. In that scene, Hakim attempts to justify honor killings by saying that they are not about controlling women, but rather about protecting the family honor. Frau Kelich does not engage with that very one-dimensional and stereotypical understanding of gender hierarchies immediately. Rather, she forces Hakim to take on the role of Ferdinand, who kills himself and his lover, in order to get Hakim to adopt a more critical stance towards seemingly simple questions. Just as Schiller himself had proclaimed, the stage turns into a “moralische Anstalt,”<sup>11</sup> where both the characters and the audience have to reconcile seemingly incompatible forces like the enlightenment humanism of Schiller and the violence between the characters of both Schiller's plays and the *Verrücktes Blut* characters.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> German original: Hakim: „Ich fass sie nicht an. Sonia: Doch! Umarmt euch! Was machst du da? Latifa: Ich sterb hier. Sonia: Langsam! Du liebst ihn doch, Luise! Latifa: Aber ich will nicht, dass er mich anfasst. Sonia: Aber Luise liebt ihn doch! Latifa: Das ist Theater. Sonia: Natürlich ist das Theater. Das ist mehr als Theater. Latifa: Aber ich fass ihn nicht an. Ich kann auch langsam sterben, aber er fasst mich nicht an. Sonia: Aber du liebst doch Ferdinand. Latifa: Er nennt mich hier Metzze und Schlampe. Sonia: Er sagt es, weil er dich liebt. Ferit: Hab ich doch gesagt, ja! Latifa: Aber er bringt mich doch um. Sonia: So, ihr kommt jetzt zusammen. (Schubst sie aufeinander zu) Bastian: Das können Sie doch nicht - Sonia: Es ist ganz wichtig, dass ihr die Erfahrung macht. Schau sie dir an, sie stirbt unschuldig. Sie ist keine Schlampe. Umarmt euch. (schubst sie aufeinander zu) Latifa: (weint) bitte bitte Sonia: Dein letzter Satz noch mal. Hakim: Halt! Halt! Engel des Himmels! Ich komme! Sonia: Umarmt euch, umarmt euch – SCHUSS (Latifa und Hakim umarmen sich) Sonia: Es geht doch, jaaaa, ja, ja - es funktioniert” (Erpulat / Hillje 2010: 31-32).

<sup>11</sup> In a speech, later published as “Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet (The Theatre considered as a Moral Institution),” Schiller reflected on the question what exactly it is that a theater, a stage, can achieve.

<sup>12</sup> Magdalena Kießling presents a similar argument in that she writes “[zu] fragen ist, inwiefern das humanistische Bildungsideal nicht nur Freiheit verspricht, sondern diese vereinnahmt, um zur Aufrechterhaltung eines Unterdrückungssystems beizutragen, das im Namen der Aufklärung legitimiert wird und die ursprüngliche Idee der Bildungseinrichtung Schule zur Erziehungsanstalt degradiert“ (Kießling 2016: 416-417). (We have to ask, to what extent the humanistic ideal of education not only promises freedom, but how it also uses this freedom in order to uphold a system of oppression, which is being legitimized in the name of Enlightenment, thus degrading schools from educational to schooling institutions).



By putting the Schillerian material literally center stage, *Verrücktes Blut* moves beyond a simple engagement with the pressing societal issues that *Skirt Day* takes on.<sup>13</sup> Rather, it becomes a play that, at its very core, is also about the role and possibilities of theater as an educational space. *Verrücktes Blut* is highly self-reflexive, in that it puts critical pressure on its own mission by introducing the Schillerian material to question whether the theatrical stage can actually live up to being a moral institution. This tension is encapsulated in the ambiguity of Frau Kelich's words after she fires the shot into the air in the scene quoted above. She proclaims: "Es funktioniert! Es funktioniert!" (It works! It works!) However, it is not clear what it is that "works." On the one hand, her comment might suggest that she believes in the validity of her pedagogical approach, in that the Schiller plays finally make her students more caring and empathetic, and there is some textual evidence in terms of character development to support this reading.<sup>14</sup> Such a reading, however, is undermined by the way she stares at the gun while uttering "[e]s funktioniert." I want to suggest that this is an instance in which the mediation of the Schillerian material through the premise of *Skirt Day* presents the audience with an unresolvable ambivalence: The students start to think about how the themes in *Kabale und Liebe* translate to their own lives, but they only do so under the threat of being killed by the very person that is entrusted with their education.

The play further engages with this ambivalence in the scene that immediately follows. Frau Kelich turns to the students, asking them what do we learn from this scene.<sup>15</sup> When she does not get the answer she hopes for, she tells them we learn that sometimes people are forced to do certain things, and that we cannot judge them for their actions. The irony of this statement being uttered mere seconds after she forced two students to do something to which they were adamantly opposed is obvious. The teacher's comment can also be read as a more general remark about the possibility of theater as a moral institution. Frau Kelich's words can be understood as a critical reflection on all intertexts in *Verrücktes Blut*, since they all focus on the violence that comes with being limited to the confines of a certain role—a violence that is present in the Schiller and Erpulat/Hillje plays alike, and which also marks the *Karagöz* shadow play tradition, as well as *Skirt Day*. In that sense, *Verrücktes Blut*'s critical and moral potential lies in pointing out this nexus of violence between different theatrical and filmic traditions, deconstructing the myth of a supposedly superior German theater.

By positing violence as a shared value of these different traditions, *Verrücktes Blut* critiques Schiller's Enlightenment universal humanism, which he imagined as the complete opposite to the violence that the Erpulat play portrays, in that the

---

<sup>13</sup> Hillje and Erpulat do not explicitly acknowledge within the play that *Verrücktes Blut* is an adaptation of *Skirt Day*. The French film thus is an intertext, which intradiegetically is not marked as such.

<sup>14</sup> I will say more about the development and complexity of the characters in the next section, when I discuss how the play negotiates the tension between the seemingly competing character traits that come together in the multilayered personae of the play.

<sup>15</sup> This question again stresses the seemingly educational character and mission of the play.

Enlightenment was the age of reason. By highlighting a violence present in the Schiller plays that is so contrary to the self-understanding of the Enlightenment, Erpulat and Hillje's play critiques Enlightenment universalism for requiring the violent eradication of differences. Everything and everybody strives toward this goal of humanist enlightenment, and in this progressive telos, there is no room for difference. *Verrücktes Blut*, then, on the other hand, presents us with a counter-model to such a leveling humanism, in that the transnational gesture suggests a telos that celebrates the differences between its constitutive elements.<sup>16</sup>

### Playing a Role, Breaking from a Role: On Multilayered Character Development

In his *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (On the Aesthetic Education of Man, 1795), Schiller argues for the importance of "play" as a necessary element for the unfolding and development of a person's full being. The scope of this article does not allow for an in-depth engagement with these letters or the complexity that underpins the concept of the homo ludens. However, within the context of the contemporary staging of *Verrücktes Blut*, the concept of play is used to highlight theater's potential to generate a discourse that is critical of homogeneous, single-layered forms of identity. *Verrücktes Blut* accomplishes this discursive heterogenization by bringing together elements, stories, and characters from different theatrical traditions. The concept of play, then, can be seen as a form of breaking free from narrowly confined ideas about identity, in that the characters get to negotiate multiple layers of their complex identities, by playing and adapting multiple roles on stage. In her analysis of the final scene of the play, Christina Gößling-Arnold argues that

[...] within the confines of the closed-off classroom, it is not possible to fully develop the complex character of an individual living in modern society. This is only possible in the play — in the play of theater with identities, power constellations, with the concepts of the Enlightenment, and the ideas of Islam, in the play with the fourth wall, and the judgmental glances of the audience.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> And in doing so, we can see this as more of a *Sturm and Drang* move, in which young authors embraced feeling as the main strategy for challenging authority, in opposition to a more level-headed humanism of the Enlightenment.

<sup>17</sup> German original: "[...] innerhalb des geschlossenen Klassenraums ist es nicht möglich, den komplexen Charakter eines Individuums der modernen Gesellschaft gänzlich zu entfalten. Dies geschieht nur im Spiel — im Spiel des Theaterstücks mit Identitäten, mit Machtkonstellationen, mit den Begriffen der Aufklärung und den Ideen des Islams, mit der vierten Wand und dem wertenden Blick des Publikums." (Gößling-Arnold 2013: 220)

While this interpretation of the term “Spiel” (play) of course does not capture the Schillerian “Spiel” in its entirety, I agree with Gößling-Arnold, in that playing with different forms of identity is in line with the emancipatory potential that Schiller attributes to play.

The way that this play with different identities manifests itself in *Verrücktes Blut* is most obvious in the internal heterogeneity of the characters, and one character whose development helps to trace this intrapersonal transculturality is Frau Kelich.<sup>18</sup> At the beginning of the play, she is depicted as both a weak female character and a teacher who naively believes her teaching of classical German literature can help her students to lead a more educated and enlightened life. This is already obvious in the opening scenes, when she enters the stage/classroom, eager to get started with the staging of the Schiller. She introduces her students to the nuts and bolts of the *Sturm und Drang* period, informing them that their theater project day is dedicated to Friedrich Schiller’s dramas from the *Sturm und Drang*, during which a young generation of authors turned against traditions and authority.

The students are not in the least interested in the revolutionary potential of the literature with which they are supposed to engage, since they are more concerned about their own lives and problems, amidst which there is no space for Frau Kelich, a German woman who seemingly does not have any connection to the world the students inhabit. Frau Kelich’s weakness in these opening scenes is also emphasized by the noise the students make, which completely drowns out her lecture. While this adds to the portrayal of Frau Kelich’s lack of authority, it also should be noted that the students’ defiance is very much in line with the ideas of *Sturm und Drang*, which encouraged the challenging of authority. The students’ lack of interest in the teacher’s lecture—the words of an authority figure—is an adequate manifestation of *Sturm und Drang* values, even though it is presented as opposed to them.

What is interesting especially with regards to the question of the play’s transcultural work is the fact that the early Frau Kelich, the powerless teacher, is also characterized by her almost naive commitment to both the German educational system and German Culture—with a capital C—in general. This is reflected in a later moment after she takes control of the gun, when she betrays her emotional exhaustion despite having gained power through the possession of the gun. She tells the students:

Your parents left their homeland so that later on you could have a better life than they had. You’ve got to make it, do you hear me? So that the sacrifices of your parents still have meaning [...] Just because you’re condemned, it doesn’t mean you can also become the executioner. You’re only chance is to

---

<sup>18</sup> In this section of the article, adaptation is understood intradiegetically, in that the characters adapt different personas and roles throughout the play.

work hard at school. Otherwise it was all for nothing. Don't do it for me. Do it for your parents. (Layne 2012: 48)<sup>19</sup>

Two things stand out in this passage. First, Frau Kelich's use of the word "Opfer." She uses "Opfer" twice, once when talking about her students' parents, and then when she refers to the students directly. What is interesting is the fact that the two words actually do not mean the same thing in those instances. The parents are not described as "Opfer," meaning victims, but as making an "Opfer," a sacrifice.<sup>20</sup> By describing the parents' decision to leave their home country as a sacrifice to ensure a better life for their children in Germany, Frau Kelich is both sympathetic to the parents and implicitly asserting German superiority. The sacrifice is justified, and even more meaningful, because Germany, in Frau Kelich's view, is the superior country. "Opfer" in the second part of the quote as a descriptor for the students in this context translates to victims, when she tells the students that their status as victims does not mean that they cannot ever become "victimizers" themselves. This implied victim-victimizer dichotomy stresses a hierarchy in which bio-Germans exercise control over the supposedly inferior ethnic minorities, and which runs counter to the notion of transculturalism.

Furthermore, she tells the students that, in order to leave behind their lives as victims, they must work hard in school. Education is presented not only as a way to better one's social standing; by Frau Kelich's logic, it will also allow one to become a "victimizer" ("Henker"), the one in control of other victims. For Frau Kelich, the realm of education is also a realm of power, in which figures of authority can exercise control. At this point of the play, control and violence are merely theoretical and ideological concepts, as she does not exhibit any verbally or physically violent behavior prior to seizing control of the gun later on in the play. The teacher's portrayal as a weak person who lacks agency and yet is a strong proponent of a violent German educational discourse is the first layer of "Frau Kelich," the multi-layered persona.

Another component of Frau Kelich's identity emerges once she takes control of the gun. Not only does this provide her with an immediate gain in agency, but she also starts to deteriorate into a hate-mongering person, who represents the values that she wants her students to leave behind. This development from the honorable German teacher to the violent and aggressive perpetrator of a serious crime is marked by a distinctive change in the way that Frau Kelich speaks: her register and tone become more aggressive, her sentences are shorter and without

<sup>19</sup> German original: "Eure Eltern sind fort aus ihrer Heimat, damit Ihr später ein besseres Leben habt als sie. Ihr müsst das einfach schaffen, hört Ihr, damit das Opfer eurer Eltern einen Sinn hat. [...] Weil man ein Opfer ist heißt das nicht, dass man nicht auch zum Henker werden kann. Eure einzige Chance ist, dass Ihr in der Schule arbeitet. Sonst war das alles umsonst. Tut es nicht mir zuliebe, tut es euren Eltern zuliebe" (Erpulat / Hillje 2010: 49).

<sup>20</sup> "Opfer" is also commonly used in youth language as a derogatory cussword that communicates a sense of inferiority and exclusion of the person that is referred to as victim.

any syntactically complex structures, and she resorts to cursing repeatedly. We can see this right after she takes control of the gun, when she tells the students: “I said quiet! I’m giving you all a single task and that’s the following: shut your mouths! No back talk, not a word” (Layne 2012: 16).<sup>21</sup> This sequence of four sentences does not feature a single subordinate clause, and Frau Kelich makes use of three imperative commands, which can be seen as a linguistic marker of her newly adapted sense of agency and authority; she does not need a lot of words to assert herself in the classroom anymore, since there is no doubt that she is in control now. Furthermore, the use of the phrase “die Fresse halten,” which translates to “shut your face,” or even more strongly to “shut the fuck up,” can be seen as a clear shift in register compared to her earlier speech.<sup>22</sup>

Linguistic change is not the only marker for the emergence of the teacher’s second layer of identity. While she initially is a proud and unconditional proponent of a distinctively German education, her ideological commitments turn into violent actions as soon as she takes control of the gun. I would like to suggest that Erpulat and Hillje employ Frau Kelich’s turning to physical violence as a strategy to challenge the notion of a separation between violent ‘ideas’ and the violent ‘actions’ based on those ideas. It is also important to note that her physical violence is only directed at male characters: She accidentally shoots Musa and intentionally head-butts him later on, and then Hakim gets thrown to the floor—to mention but a few examples. This violence directed at male characters pointedly reflects the core of the aggressive, hate- and fear-mongering Frau Kelich. Before seizing control of the gun, she merely embraces a rhetoric of German superiority, in that she sees herself as the migrant students’ savior from their hopeless lives—after all, she describes them as victims. This rhetoric of othering turns into outright Islamophobia once she controls the classroom, and this Islamophobia manifests itself most pointedly in the violence against male characters, since Frau Kelich wants the students to realize that Islam is a highly misogynistic and hypocritical religion. We can see this very clearly in the following diatribe:

You lack self control, lack willpower. What you need is discipline, like in the old days. All day long you pretend to be machos and you’re even proud of it, too. [...] You fuck around like rabbits and then you import some virgin from your village! That’s tradition to you! And you girls, you cover your hair

<sup>21</sup> German original: “Ruhe hab ich gesagt! Ich stelle Euch jetzt eine einzige Aufgabe und die lautet: Ihr haltet jetzt mal die Fresse! Keine Kommentare, kein Muckser” (Erpulat / Hillje 2010: 17).

<sup>22</sup> To highlight this change in register and style, here an earlier quote from Frau Kelich from the beginning of the play, when she tells her students about Schiller and the period of *Sturm und Drang*. “Wir haben entschieden unseren diesjährigen Projekttag Friedrich Schiller zu widmen. Wir wollen uns heute mit seinen Dramen aus der Epoche des Sturm und Drang beschäftigen und einige Szenen daraus lesen und spielen. Das wichtigste Drama dieser Zeit sind ‚Die Räuber‘. Eine junge Generation der deutschen Literatur wendet sich im ausgehenden 18. Jahrhundert gegen Autorität und Tradition.” (Erpulat & Hillje 2010: 4) In this passage, Frau Kelich uses a more formal register, her sentences are longer, and she clearly marks her speech as academic and educational in discourse.

so that you don't go to hell. You protect the diamond between your legs and let yourself be screwed in the ass so that your future husband doesn't fly into a rage on your wedding night and so that your brother doesn't shoot you in the head! And all of that in the name of religion! Yes, for Islam! [...] What do you think the prophet did with his nine-year old bride on their wedding night? You think they played Playstation? But you can look down on the pork eaters: to you, the others, the Catholic priests, those are pedophiles. Now I'm gonna tell you something. They've got an advantage over you! They don't complain constantly that the others are guilty. They criticize themselves. (Layne 2012: 40)<sup>23</sup>

What we see in this passage is the perpetuation of a long list of stereotypes about Islam, primarily focusing on a supposedly Islamic understanding of gender relations in which men are understood to be hypersexual alpha males who are promiscuous and treat their wives like property. When Frau Kelich implicitly addresses the issue of honor killings, she also puts part of the blame for such skewed gender power hierarchies on Muslim women themselves, in that she accuses them of perpetuating their own oppression rather than fighting back; she states that Muslim women

cover [their] hair so that [they] don't go to hell. [They] protect the diamond between [their] legs and let [themselves] be screwed in the ass so that [their] future husband doesn't fly into a rage on [their] wedding night. (Layne 2012: 40)<sup>24</sup>

Intradiegetically, this overt Islamophobia must be read as an escalation of Frau Kelich's unconditional allegiance to her German life, the German educational system, and German culture more broadly. Erpulat and Hillje also directly engage with current sociocultural debates about the role of Islam in Germany, a discussion that has become more controversial and urgent with the ongoing increase in refugees settling in Germany from Muslim majority countries. As Katherine Ewing has

---

<sup>23</sup> German original: "Ihr seid ohne Disziplin, ohne Willen. Was euch fehlt, ist Mannszucht, wie das früher hieß. Ihr macht den ganzen Tag einen auf dumme Machos und seid auch noch stolz drauf. [...] Hier rumficken wie eine Sau und am Ende eine Unberührte aus dem Dorf importieren! Das ist für euch Tradition! Und ihr Mädels, schön die Haare bedecken, damit ihr nicht in die Hölle kommt, auf euren Schatz achten zwischen den Beinen und sich lieber in den Arsch ficken lassen, damit der zukünftige Ehemann keinen Koller kriegt in der Hochzeitsnacht und der Bruder euch keine Kugel in den Kopf jagt! Und alles im Namen der Religion! Ja, der Islam! [...] Was meint ihr, was der Prophet mit seiner neunjährigen Braut in der Hochzeitsnacht gemacht hat? Playstation gespielt? Aber auf die Schweinefresser runterschauen: pädophil, das sind für euch nur die anderen, die katholischen Priester! Jetzt sag ich euch mal was. Die haben euch aber einiges voraus! Die jammern nicht immer, die anderen sind schuld. Die kritisieren sich selbst" (Erpulat / Hillje 2010: 41).

<sup>24</sup> German original: "schön die Haare bedecken, damit ihr nicht in die Hölle kommt, auf euren Schatz achten zwischen den Beinen und sich lieber in den Arsch ficken lassen, damit der zukünftige Ehemann keinen Koller kriegt in der Hochzeitsnacht" (Erpulat / Hillje 2010: 41).

argued convincingly, such debates in the German public sphere about a perceived Islamization of Germany and Europe often revolve around the supposedly incompatible gender norms of Western countries and their Islamic others. By making this same rhetoric part of Frau Kelich's discursive escalation, Erpulat and Hillje present their audience with a very pointed example of how and why these debates are more destructive than anything.<sup>25</sup>

Looking at this second layer of Frau Kelich's identity, it is somewhat hard to imagine many alternatives for what a third layer could look like, since her escalation towards strong, violent behavior seems to corner her into a situation from which there is no way out other than more extreme forms of violence. In *Skirt Day*, this projection very much holds true for Madame Bergerac. By the end of the film, she has killed a student, and been shot to death by the police when they bring an end to the hostage situation in the classroom. In Madame Bergerac's case, her character development is a linear one, marked by escalating violence and concluded by the ultimate violent act: murder.

With Frau Kelich, the audience gets to see a third layer of her identity that comes as a real surprise after witnessing her virulent Islamophobia. Right before she tells everybody to stop acting, it is revealed that Frau Kelich herself is in fact of Turkish descent.<sup>26</sup> We find out about this when, during yet another rant, she suddenly intersperses her German sentences with Turkish phrases. This causes a strong reaction in her students, since they are both utterly confused about what is going on and surprised that a fellow Turk would hold them hostage through emotional and physical violence. The following exchange presents the immediate moment of revelation:<sup>27</sup>

Sonia: Shut up! Sit down and stop pretending like you've suddenly learned something. You have no idea about democracy. (Hasan sits down) You, you...You cunts...machos...retards...ass kissers

Sizi, zavallı Aptallar! [you pathetic idiots]

Delikanlı olun. Azıcık delikanlı olun! Söylediğiniz sözün arkasında kalın bari... [Be a man. Grow some balls. Stand behind your words, at least.]

Bastian: What?

Sonia: Ne bakıyorsunuz öyle salak salak? He? Daha önce Türkçe konuşan birini görmediniz mi? [Why are you looking at me all dumbfounded? What? Haven't you ever heard anyone speaking Turkish before?]

<sup>25</sup> For a thorough discussion of these debates about the "Islamization" of Germany, and the public rhetoric that fosters such a thinking, please see Katherine Ewing (2008): *Stolen Honor: Stigmatizing Muslim Men in Berlin*.

<sup>26</sup> While the implications in *Skirt Day* are not as severe and central to the storyline, I do want to acknowledge that similar to Frau Kelich's revealing that she is Turkish, there is also the moment when Madame Bergerac's North African descent is revealed.

<sup>27</sup> The Turkish orthography in the following scene follows the spelling in the script from Ballhaus Naunynstraße; errors in orthography and discrepancies from Standard Turkish are to be attributed to the manuscript of the play rather than an oversight on part of the author of this article.

Ferit: Sen Türksün? [You're Turkish?]  
 Sonia: Delikanlı! Bu mu senin delikanlılığın? [Young man! Is this how you prove your manhood?]  
 Mariam: Are you Turkish or something?  
 Musa: Why didn't you tell us that?  
 Sonia: Because that's nobody's business! This is a German school. We speak German here, alright?  
 Latifa: But your name is Kelich.  
 Sonia: I married a German, you dumb ass.  
 Ferit: You're Turkish!  
 Sonia: It doesn't matter anyway if I'm a Turk or not. I'm gonna shoot him anyway.  
 Hakim: Fuck, if you had told us earlier...  
 Sonia: What then? Who cares. It doesn't matter. What was I about to do?? What am I doing here? What are we acting? For whom? I feel...(looks at the audience) I feel like I'm being watched. I'm...what am I? I'm sorry...what are we doing? I'm really sorry. We won't find the guilty party here anyway.  
 Musa, kusura bakma, [Musa, forgive me!] Canini yaktım galiba. Çocuklar, kusura bakmayın. [I think I hurt your feelings. Children, forgive me] [...]  
 Sonia: Hey, I'm not in the mood anymore. Always this Kanake-self-hating-act. I've had it up to here with that. What's the point of it? Bak iste bunlara oynuyoruz... Çok birsey anladılar sanki... [Look, we're acting for them. As if they've got it all figured out.] Let's stop playing! (Layne 2012: 58)<sup>28</sup>

Surprised to find out that their teacher is also of Turkish heritage, the students keep asking why she did not tell them any earlier. They try to assure her that if she had told them, things would have been different, and they would not have behaved so disobediently, which in turn would have prevented the appearance of the gun and all subsequent violence. Frau Kelich insists that her Turkish background does not and should not make any difference, arguing that they are in a German school, and thus must speak German. This statement suggests that she is still holding onto her (over)identification with a strong sense of German identity. Erpulat and Hillje clearly set this scene up to deconstruct Frau Kelich's self-presentation as a German teacher and citizen par excellence. This can be seen by her constant code-switching between German and Turkish. Once everybody on and off stage knows that she speaks Turkish, she cannot control her linguistic output any longer, meaning she cannot hold on to playing the role of the German teacher any longer.

The end of her dialogue in the scene can be read as a form of interior monologue. While other characters are present, the sequence of short yet fundamental

---

<sup>28</sup> I would like to thank my friend and colleague Didem Uca for providing me with the Turkish to English translations, and discussing the nuances of the original phrasing and choice of words.



questions are clearly directed at herself. She asks herself where she is, what is going on, what they are playing, only to then ask the ultimate question of “I am... what am I (Ich bin... was bin ich)?” This existential question is followed by an expression of remorse, when she apologizes to the students repeatedly. While she does not explicitly answer her own question of who she is, the fact that she first apologizes to the students, and then, in the scene immediately thereafter, tells them to stop acting, allows for several reflections on her identity.

I argue that the revelation of this third and final component of Frau Kelich’s identity suggests that only when she is willing to accept the existence of this layer, her own Turkish heritage, is she able to finally end the violence. Seemingly, it is an end to violence existing on multiple levels: First, it is the end of her violence—the Islamophobia directed at her students—which implicitly also means that they can stop performing the Schillerian roles—and by doing so, one can argue, it is also the end of her enforced identitarian violence, since she no longer has the students pretend to be someone they do not want to be. Second, it is also presented as the end of self-directed violence with which she seems to have suppressed part of her own identity.

The play here does not simplify Frau Kelich’s identity. It is not that she is either Turkish or German, violent or caring, Islamophobic or tolerant. The emotionality in her reflections on her own being, linguistically marked by the constant code-switching, mark the violence and pain necessary to suppress any aspect of one’s identity. This is a commentary on a society where a person feels forced to suppress part of her identity to fit in. The play condemns this identitarian essentialism by having her direct violence against her students, and her Islamophobia can be read as anger at a part of the students’ identity that she cannot embrace in herself. Her suppression of her own Turkish self leads to an attack on other characters’ Turkish selves, and representational violence can only come to an end once she both announces and embraces her Turkish heritage. While the play powerfully lays bare the different components of Frau Kelich’s identity, in doing so, it forces the audience to recognize how impossible this very process of dissecting transcultural identities really is.

It is at that moment that the audience is presented with Frau Kelich as, what Gößling-Arnold has called, a prototype of transculturality, in that she embraces her own internal diversity. If we recall Erpulat and Hillje’s insistence on wanting to shape their audience’s perspective and perception, this scene is also of utmost importance for another reason. While Frau Kelich’s statements in Turkish are primarily addressed to her students, she is also speaking to the audience. Her comment in Turkish that “As if they understood something” carries additional weight. Most of the audience, unless they understand Turkish, will not have access to the nuances of this last scene, since they are only provided with English supertitles of the Turkish, which do not capture the linguistic nuances of the original. This is especially true with regard to Frau Kelich’s comment that they are taking on all of these roles first and foremost for the audience. The question of “Haven’t you

heard anyone speaking Turkish before?” then, while addressed to the students, can also be interpreted as a question to the audience: Why are you so surprised to hear Turkish? Haven’t you understood by now that there are no seemingly simple characters on this stage?<sup>29</sup>

## Structural Adaption: The Chorus of Post-migration

Though Schiller wrote “Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie” (On the Use of the Chorus in Tragedy, first published in 1803) over 200 years before the premiere of *Verrücktes Blut*, the relationship he describes between the audience and true art very much resonates with a core question that drives the plot and character development of Erpulat and Hillje’s play: How can a play change the audience’s perspective in a way that reverberates beyond the walls of the theater? In his discussion of the chorus, Schiller notes that Greek tragedy, “needed the chorus as necessary companion, which it found in nature [...] In the old tradition, the chorus thus was more of a natural organ, which emerged from the poetic nature of real life” (brauchte den Chor als eine nothwendige Begleitung; sie fand ihn in der Natur [...] Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens) (Schiller 1901: 7). What is crucial here is that Schiller talks about the poetic nature of real life—real life was good, and the chorus was an integral part of this nexus between the poeity of real life and the reality of poeicity. Contrary, “in new tragedy [of the 18th century and beyond] the chorus becomes an organ of art; it helps to bring out the poetic. The newer poet does not any longer find the chorus in nature, he must create and introduce it poetically” (In der neuen Tragödie wird er [der Chor] zu einem Kunstorgan; er hilft die Poesie hervorbringen. Der neuere Dichter findet den Chor nicht mehr in der Natur, er muß ihn poetisch erschaffen und einführen)” (Schiller 1901: 7). The chorus, Schiller argues, is the only tool that can transform the common modern world into the old world of the poetic.

It is in this realm of re-creating the poetic, where the chorus’s main function within tragedy can fully emerge. Schiller argues that the chorus separates action from reflection. This moment of reflection, Schiller poses, can emerge with the help of the chorus because it interrupts the storm of affects with which tragedy presents its audience. “We would become one with the plot, and not stand above it any longer. By separating the different parts, and by interjecting the passion with its calming reflections, the chorus gives us back the freedom which would be lost in the storm of affects (Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und *nicht mehr über demselben schweben*. Dadurch, daß der Chor die Theile auseinander hält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsere

<sup>29</sup> Her question also suggests that hearing Turkish in Germany should no longer be surprising to anyone.

Freiheit zurück, die im Sturm der Affecte verloren gehen würde)“ (Schiller 1901: 11-12) [Emphasis S.K.].

Erpulat and Hillje in their use of the chorus both embrace and completely break with the Schillerian model, a dichotomy I discuss below by considering its first and fourth appearances. The chorus appears a total of five times: four times between the five acts of the play and again at the very end, after Frau Kelich proclaims that the lesson is over. One way in which Erpulat and Hillje's chorus follows Schiller's model is its use of moments of quiet and calm, especially in situations that are marked by an excessive amount of tension and violence. For example, at the end of the first act, Frau Kelich walks around pointing her recently acquired gun at the students, who are lying on the floor, shaking with fear. She herself is everything but calm, her voice is shaky, and it is obvious that the situation is unnerving for her as well. This moment of tension is interrupted by the first appearance of the chorus, which, just as Schiller observes, introduces a moment of calm reflection into the plot.

This calm is established in a way that also presents the first break with the Schillerian chorus: In *Verrücktes Blut*, the chorus is made up entirely of the play's regular characters, whose transition to becoming members of the chorus is marked by set and lighting changes: Whenever the actors start singing, the stage light is dimmed and the keys of the piano that hangs from the ceiling start moving. The choice to use the regular characters for the chorus, I argue, amplifies its calming and quieting effect. While the dimmed lights, the calm piano music, and the lyrics of the song already introduce a certain calm, the fact that the audience can 'see' the actors leaving their roles of characters experiencing high levels of anxiety and entering the calming realm of the chorus underscores the chorus's disruptive force. It is disruptive in a way that Schiller would call ideal, since it allows the audience to break its affective engagement with the suffering characters, while the actors at the same time also are relieved from embodying these high-stress roles.

This sense of relief, then, also introduces the potential for reflection beyond the mere action of the play, which finds expression in the lyrics of the first song the chorus sings, two verses from "Wenn ich ein Vöglein wär" (If I were a little bird). The text for this Volkslied comes from Johann Gottfried Herder's *Stimmen der Völker in Liedern* (1778) and the music was written by Johann Friedrich Reichardt.

If I were a little bird  
And had two little wings,  
I'd fly to you.  
But since it can't be  
But since it can't be,  
I remain here.

I'm just as far from you,  
 But, I'm in a dream with you,  
 And talk with you.  
 When I do wake up,  
 When I do wake up,  
 I am alone. (Layne 2012: 16-17)<sup>30</sup>

The lyrical self expresses a longing to leave behind its home to be with a loved one, but ultimately accepts that it needs to confront the reality of being trapped in the here and now. The only consolation is found in dreams, where love can transcend physical separation. This longing to escape from the here and now underscores the conception of the chorus as relief, since it mirrors the characters' wish to escape the hostage situation. The song also completely leaves behind the narrative of the play, by introducing ruminations on universal longings, or the speak with Schiller the chorus here "leaves the inner circle of the plot line, in order to comment on the human condition more generally, in order to assess the real outcomes of life, and in order to proclaim the teachings of wisdom" (verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich [...] über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen) (Schiller 1901: 11).

With the fourth appearance of the chorus, as I will now argue, Erpulat and Hillje start adapting the Schillerian chorus with some significant modifications.<sup>31</sup> While the first three songs engage with topics and themes that explicitly move beyond the on-stage action, the fourth song is in direct dialogue with the on-stage action by offering a different point of view on the scene immediately following the song of the chorus, presenting the audience with a strong sense of ambivalence. After Frau Kelich finds out that Musa sexually assaulted Hasan, the teacher has the other students take a vote on whether she should kill Musa for what he has done. While the characters are faced with a decision to legitimize the ultimate act of violence, the chorus interrupts the final decision with the following Volkslied.

Vow

I have given myself, With heart and with hand |: To you, country full of love  
 and life, My German fatherland! :|

I will hold and believe, In God faithfully and freely; |: Will, Fatherland, re-  
 main, Forever strengthened and loyal to you. :|

<sup>30</sup> German original: "Wenn ich ein Vöglein wär' / und auch zwei Flügel hätt' / flög' ich zu dir. Weil's aber nicht kann sein, / weil's aber nicht kann sein, / bleib ich allhier. / Bin ich gleich weit von hier, / träum ich doch stets von dir, / bin nicht allein. / Wach ich vom Schläfe auf, / wach ich vom Schläfe auf, / bin ich allein" (Erpulat / Hillje 2010: 17).

<sup>31</sup> Modification is a form of adaptation, and by extension, also a way of creating difference, a core element of transcultural theater.

Let me gain strength, In heart and hand, | : To live and to die, For the holy  
Fatherland! : | (Layne 2012: 54)<sup>32</sup>

Originally titled “Gelübde” (vow), later known as “Ich hab mich ergeben” (I have given myself), this song was written by Hans Ferdinand Maßmann.<sup>33</sup> At a moment that could not be tenser—after all, the students are to decide whether their classmate is to live or die—the chorus presents this nationalistic Volkslied, a song which, as suggested by its title, is an unconditional ‘vow’ to the German nation, in life and in death. Why is it that Erpulat and Hillje interrupt the decision about the killing of Musa with such a nationalistic song, and how does it fit into the trajectory of the earlier songs, which all exhibited a distinctively non-nationalistic sentiment through an expression of universal values? I argue that at this point *Verrücktes Blut*’s critical adaptation of the Schillerian chorus comes full circle. While they initially employ the chorus to introduce moments of reflection and calm into the tense story line, this last appearance of the chorus intensifies the ambivalence on stage.

Frau Kelich, who is appalled by Musa’s sexual violence against Hasan, suggests to her students that the only possible way of dealing with Musa is by turning his violence back onto him, in an exaggerated form, and killing him. That moment is the culmination of the character development I outlined in the last section, in that the students start adopting a more reflective and mature demeanor, while Frau Kelich’s behavior continues to escalate. The tension between the two creates the ambiguity about the advantages and disadvantages of a violent education. The development of the chorus, then, exhibits a similar trajectory of deterioration, in that it starts out with a very optimistic embrace of universal, transcultural values. At the moment when it could help the audience understand that Frau Kelich’s eye-for-an-eye mentality is destructive and limiting, the chorus itself presents a song that is marked by a limiting and almost violent attachment to German nationalism, which runs completely counter to the students’ development towards becoming more enlightened characters.

At a moment when the audience members are already confronted with the ambivalence of the on-stage action, the chorus challenges their critical capacities even more, in that they will also have to reflect on the role of nationalism in dealing with the socio-cultural challenges on stage. Using the chorus to heighten the play’s ambivalence, rather than to relieve it, is yet another way in which *Verrücktes Blut* challenges the audience members’ critical perspective, in that they are forced

---

<sup>32</sup> German original: “Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand, dir Land voll Lieb und Leben, mein deutsches Vaterland, dir Land voll Lieb und Leben, mein deutsches Vaterland. Will halten und glauben an Gott fromm und frei, will Vaterland dir bleiben auf ewig fest und treu, will Vaterland dir bleiben auf ewig fest und treu. Laß Kraft mich erwerben in Herz und in Hand, zu leben und zu sterben fürs heil’ge Vaterland, zu leben und zu sterben fürs heil’ge Vaterland“ (Erpulat / Hillje 2010: 55).

<sup>33</sup> It is important to mention that it was also used as one of the unofficial national anthems of West Germany between 1949 and 1952.

to engage with and understand the importance of positionality. That is, the audience must confront their own preconceptions, in order to reflect on how their positionality and viewpoints affect how they conceptualize and evaluate the internal heterogeneity of German society.

## Conclusion

Asked in an interview with *kultiversum. Das Kulturportal*, an online magazine published by the Theaterverlag, to reflect on how he and Jens Hillje adapted *Verrücktes Blut* from *Skirt Day* in a way that shifts the film's focus from the story of the teacher to a deeper engagement with the students, Nurkan Erpulat explains,

The topic pertinent to these young people is not their migration background. It is not about their apparently obvious problems. It is about problems deep down inside of them. It is about their respect for each other. How they are being seen by others is an important topic. [...] I do not portray these young adults the way they are, but rather how they are being seen. I portray the German perspective. (Behrendt 2011)<sup>34</sup>

Erpulat in this statement and throughout the interview stresses the importance of presenting the audience with a mirror image of its own perspective on young adults with a *Migrationshintergrund*. This mirror image presents the preconceived notions that the audience brings to the play, and by creating an exaggerated, satirized version of their viewpoint, Erpulat and Hillje hope to trigger a process of critical reflection in their audience.

As I have shown in my analysis of *Verrücktes Blut*, the directors do not stop at merely staging the bio-German perspective. The real achievement manifests itself in the way that the play self-reflexively engages with the potential and pitfalls of a rhetoric that allows for a notion of culture, which at its very core would identify the bio-German perspective as inherently flawed and short-sighted. This is achieved by presenting the audience with a play that embraces the palimpsestic nature of transculturality as its very constituting principle. This can be seen with regard to the narrative traditions that inform it, through the depiction of multi-layered characters who defy simple identity models, and lastly, through an engagement with structural elements like the Greek chorus in a Schillerian understanding, which is adapted in a way that both pays tribute to its origins, while at the same time defying all viewer expectations. In all of its complexity, *Verrücktes Blut* truly

---

<sup>34</sup> German original: "Das Thema dieser Jugendlichen ist ja gar nicht ihr Migrationshintergrund. Es geht nicht um ihre äußeren Probleme, sondern um ihre inneren, tiefgreifenden. Es geht um Respekt voreinander. Wie sie von anderen gesehen werden, ist ein Thema. [...] Ich inszeniere die Jugendlichen nicht, wie sie sind, sondern ich inszeniere, wie sie gesehen werden. Ich inszeniere einen deutschen Blick."

becomes “more real than all reality and truer than all experiences” (wahrer [...] als alle Wirklichkeit, und realer, als alle Erfahrung) (Schiller 1901: 5).

## Works Cited

- Behrendt, Barbara (2011): Interview: Nurkan Erpulat und Jens Hillje, accessible at: <http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Muelheimer-Theatertage/Festival-Blog-Interview-Erpulat-Hillje.html?> [last accessed: 16.05.2016]
- Breger, Claudia (1999a): “Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe? Strategien der Mimikry in Texten von Emine S. Özdamar und Yoko Tawada,” in: Gelbin, Cathy (Ed.) (1999): *AufBrüche: kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, Königstein/Taunus.
- Breger, Claudia (1999b): “Mimikry als Grenzverwirrung. Parodistische Posen bei Yoko Tawada,” in: Benthien, Claudia/Krüger-Fürhoff, Irmela (Eds.) (1999): *Über Grenzen: Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart.
- Erpulat, Nurkan/Hillje, Jens (2010): “Verrücktes Blut,” Unpublished Script. Courtesy of Ballhaus Naunynstraße.
- Erpulat, Nurkan/Hillje, Jens (2011): “Verrücktes Blut,” in: Engels, Kilian/Sucher, Bernd (Eds.): *Europäische Perspektiven. Regisseure von Morgen*, Leipzig.
- Ewing, Katherine (2008): *Stolen Honor: Stigmatizing Muslim Men in Berlin*, Stanford.
- Göbbling-Arnold, Christina (2013): “Prototypische Transkulturalität – Ein Blick auf das Theaterstück Verrücktes Blut,” in: Marquadt, Philipp/Göbbling-Arnold, Christina/Wogenstein, Sebastian (Eds.) (2013): *Globale Kulturen – Kulturen der Globalisierung*, Baden-Baden, 215-226.
- Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*, New York.
- Kißling, Magdalena (2016): “Zum Verhältnis von ästhetischer Bildung und postmigrantischem Theater,” in: Genc, Metin/Hamann, Christoph (Eds.) (2016): *Institutionen der Pädagogik: Studien zur Kultur- und Mediengeschichte ihrer ästhetischen Formierungen*, Würzburg, 415-435.
- Landry, Olivia (2012): “German Youth against Sarrazin: Nurkan Erpulat’s Verrücktes Blut and Clash as Political Theatre of Experience,” in: Ozil, Şeyda/Hofman, Michael/Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (Eds.) (2012): *51 Jahre Türkische Gastarbeitermigration in Deutschland*, Göttingen.
- Layne, Priscilla (2012): “Crazy Blood,” Unpublished translation. Courtesy of Priscilla Layne.
- Layne, Priscilla (2014): “Between Play and Mimicry: The Limits of Humanism in Verrücktes Blut,” in: *Colloquia Germanica* (47/1-2), 31-56.

Schiller, Friedrich (1901): "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie," in:  
Palmer, Arthur (Ed.) (1901): *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*, New  
York.



## Orhan Pamuk's Novels in German

*Sevinç Türkkan*

*This article focuses on the Turkish Nobel Prize laureate in Literature Orhan Pamuk's novel The Black Book in German translation and identifies the role its translator, Ingrid Iren, has played in the transfer of ideas across linguistic and national borders. Within the context underscored by assumptions of the transparency of translations, I focus on the German translation Das Schwarze Buch and read the translation against the reception of Turkish literature in Germany and secondary material written by the translator to establish the context, elucidate the translation project, its position within the corpus of translated Turkish literature in German, and its signification. Close reading of the stylistic, linguistic, and literary aspects of the translated text reveals that Iren colloquialized Pamuk's style and diction to render him visible and readable in the German language. I suggest that reading the translation this way problematizes notions of originality and authority, locates shifts and variations in the translation, and is vigilant of the translator's interpretation. The translator makes choices from among a multiplicity of alternatives and each choice carries implications as to how the translation is read and received. Ultimately, my approach challenges perceptions of Turkish literature in translation as the direct product of the Turkish writer's hand, an approach that has persistently served to strengthen translated literature's status and reliability as a source of information about non-fictional Turks and Turkey.*

A year before Orhan Pamuk received the Nobel Prize in Literature, *Qantara* published an article under the title "Turkish Literature in Germany: The Failings of Turkish Intellectuals," written by Uli Rothfuss and Achim Martin Wensien (Rothfuss/Wensien 2005).<sup>1</sup> The writers comment that "[d]espite ample freedoms and

---

<sup>1</sup> Unless otherwise stated, all translations are mine; ST.

opportunities to introduce readers to foreign literatures, Turkish literature suffers from lack of publishers and readers in German-speaking countries and the Western world in general” (Rothfuss/Wensien 2005). The Turkish writer Yaşar Kemal, who was awarded the Peace Prize of the German Book Trade in 1997, is mentioned as the only successful “effort of interest” in Turkish literature in Germany. Crediting the Prize as the sole reason for interest in Kemal’s works, Rothfuss and Wensien state that “no publisher would take on the immense risk and expense of translating and publishing Turkish books out of sheer enthusiasm” (Rothfuss/Wensien 2005). When a prize is not the apparent reason for popularity, as in the case of Celil Oker’s Istanbul mystery novels, the writers speculate that such books appeal to German readers due to the “mixture of orientalist ambivalence, so exciting for the Central European reader, with exciting plots” (Rothfuss/Wensien 2005). Under the subtitle “Turkish Literature—What Is That?” the writers deride the literary and intellectual output in Turkish, demonstrating sheer ignorance, understatement, and overgeneralization of the realities in Turkey and on the global scale:

In contrast to classical world literature, in Turkey literature does not perform the function of role model, source of inspiration or object of scholarship. Here literature almost exclusively performs two crucial functions, which people outside Turkey cannot relate to and are not interested in: it shapes and maintains identity and substitutes for politics to the point of serving as an ideological weapon, always in close interaction with Turkish society. [...] [T]o this day there are few critics who can be taken seriously, and they do not have the moral standards to take authors to task for a lack of objectivity. [...] Turkey has been unable to develop pioneering works of literature and art with a chance at universal validity. (Rothfuss/Wensien 2005)

The language of this commentary is extremely problematic and full of unsubstantiated claims. The place and function of Turkish literature at home and abroad is immediately reduced to international, domestic, and identity politics. No heed is paid to how this literature resists and at times thwarts commonplace expectations and attitudes to give voice to alternative realities. The discourse above deems Turkish literature as lacking essential values and therefore not worthy of international readership. There is no interest at all in contextualizing or historicizing the reasons for Turkey’s exclusion from the world literary and critical canons. However, reception studies have proven over and over that literature comes into existence when there is an interest, curiosity, and readership for it, all of which depend on and is facilitated by the availability of translations. Rather than reconsidering the ethnocentric attitudes inherent in Europe’s lack of interest in Turkish letters, the writers reinforce biases and exclusively blame Turkish writers and intellectuals for their alleged inadequacy and lack of visibility. Rothfuss and Wensien do not question at

all, for instance, the limited or selective nature of translation activity from Turkish into European languages as a possible explanation for this situation. The yardstick for interest, according to these two writers, is the literary prize, which itself is another European and self-serving invention. It is unfortunate that this argument has appeared in an article on *Qantara*, whose mission statement does not endorse this type of writing. The Arabic word “qantara” means “bridge,” and the mission of the portal is to promote “dialogue with the Islamic World.”<sup>2</sup> Nevertheless, the tone of this article is characteristic of Germany's institutional, intellectual, and popular take on Turkish literature in the time before Pamuk was awarded the Nobel Prize.

By now, Pamuk is well established in German, thanks to the timely work of his translators, who made his books available to German readers in polished editions released by the publishing houses Hanser and Fischer. A relatively uniform voice in Turkish, Pamuk is available in German through the voices, styles, and interpretations of multiple translators: Ingrid Iren<sup>3</sup>, Christoph K. Neumann,<sup>4</sup> and Gerhard Meier.<sup>5</sup> Analyses, discussions, and reviews of Pamuk's works in German almost entirely evade the role that his translators have played in giving voice and representing this author in German. These writings are framed by polemics on the problem of representation, identity, and intertextuality. The role of translation and translators is left unexplored as it is rendered “invisible” by assumptions of translation as a direct and seamless communication of the original (Venuti 1995).

In contrast to the *Qantara* article cited above, this article stresses the imperative nature of translation across Turkish and German and calls for the recognition of the translator's formative and transformative voice in the text. As I demonstrate below in my analysis of *Das schwarze Buch*, the translator, Ingrid Iren, single-handedly alters the text with her carefully selected colloquialisms, idiosyncratic punctuation, restructuring of sentences and paragraphs, and in paratextual elements such as the layout of the table of contents and the addition of endnotes and a glossary. These elements shatter the “paradox of illusion” (Hermans 1996: 24) entangled with assumptions of the transparency of translations. *Das schwarze Buch* is no longer Pamuk's novel in a conventional sense, but rather a space where the voices of the author, narrator(s), and translator condense in one voice, which, in turn, is tightly framed by editorial and publishing interventions and global networks of circulation and is subject to multiple interpretations at its final destination. As Alsultany and Shohat so aptly argue, questions regarding truth and “ver-

<sup>2</sup> The project is funded by the German Foreign Office (Institut für Auslandsbeziehungen) in association with *Deutsche Welle*, the Bundeszentrale für politische Bildung and the Goethe Institut.

<sup>3</sup> Translator of *Die weiße Festung* (1990), *Das schwarze Buch* (1995), *Das neue Leben* (1998), *Rot ist mein Name* (2001), and *Der Koffer meines Vaters* with Gerhard Meier (2010).

<sup>4</sup> Translator of *Schnee* (2005) and *Aus dem Fenster schauen* (2006).

<sup>5</sup> Translator of *Istanbul* (2006), *Das Museum der Unschuld* (2008), *Das stille Haus* (2009), “Der Koffer meines Vaters” with Ingrid Iren (2010), *Cevdet und seine Söhne* (2011), *Der naive und der sentimentalische Romancier* (2012), *Diese Fremdheit in mir* (2016). The essay collection *Der Blick aus meinem Fenster* (2006) features translations by Cornelius Bischoff, Ingrid Iren, Gerhard Meier, Christoph K. Neumann, and Wolfgang Riemann.

istic accuracy” become obsolete in such a context (Alsultany/Shohat 2006: 25). Instead, we need to train our eyes to discern signs and scales of mediation, medium, and interpretation; and develop methods to hear the voice of the intermediary—the translator—especially in contexts of power differentials sublimated in exclusionary discourses of the European Union and accession politics. I argue that approaches attentive to the translator’s voice in the text challenge perceptions of Turkish literature in German translation as the unmediated artifact of the Turkish writer’s voice and hand. Persistent assumptions of invisibility and transparency in translation only serve ideologies that strengthen translated literature’s status and reliability as a source of information about non-fictional Turks and Turkey, an approach that continues to undermine dialogues with European ‘others.’

When it comes to Pamuk’s novels, a careful look at the publication chronology of originals and translations points to their coeval existence and, at times, to the priority of German translations over English translations, which have often been considered ‘official versions’ and taken as bases for further translations, especially into non-European languages.<sup>6</sup> The German translation of Pamuk’s latest novel, *Die rothaarige Frau* (2017), appeared simultaneously with the English translation and within a year after the publication of the Turkish edition, almost eliminating the gap between the original’s primacy and the translation’s belatedness. Moreover, *Das Museum der Unschuld*, the German translation of Pamuk’s first novel to have been published after the Nobel Prize, *Masumiyet Müzesi*, appeared in October 2008, before it appeared in English. The priority given to the German translation in this case is a radical shift in the translation patterns of Pamuk’s novels. With the exception of *Sessiz Ev*, which first appeared in French translation, all of Pamuk’s novels appeared in English translation first. Pamuk himself closely scrutinized the English translations,<sup>7</sup> especially after he received the Nobel Prize. The priority given to the English translations may support arguments that endorse the “world” status of English (Crystal 1997). However, the shift in translation pattern in the case of *Das Museum der Unschuld* points to other factors determining priorities when it comes to translations. Pamuk was a guest author at Frankfurt Book Fair in 2009, and the author and his agent insisted that a rapid German translation appear on the bookshelves by then.<sup>8</sup> This and similar factors formative in the publication and circulation of Pamuk’s novels in languages other than Turkish are uniformly left out of literary discussions and debates, not to mention the dire circumstances in which his

---

<sup>6</sup> Pamuk admitted this in a personal conversation. Personal exchange with Pamuk, June 10, 2015, Çukurcuma, Istanbul. This is why he began to scrutinize the English translations of his novels very carefully after he received the Nobel Prize, when publishers worldwide showed an increased interest in buying the translation rights to his novels. This is also why he commissioned a new English translation of *Kara Kitap*, whose first English translation by Güneli Gün was harshly criticized by UK reviewers. For a detailed discussion of the two English translations of this novel see (Türkkan 2010 and Türkkan 2012a).

<sup>7</sup> Personal exchange with Pamuk, June 10, 2015, Çukurcuma, Istanbul.

<sup>8</sup> Personal exchange with Pamuk, June 10, 2015, Çukurcuma, Istanbul.

translators have been constrained as they work to make his texts visible while they themselves remain invisible and unacknowledged.

The picture above appears radically different from the translators' perspective. During her lecture titled "Language, The Medium of Culture" ("Sprache – Nährboden der Kultur") presented at Marmara University in Istanbul, Turkey on November 15, 2008, the translator, Ingrid Iren commented on the difficulty of translating under dire time constraints and warned against the temptation to reduce and render language purely user- and consumer-friendly:

[T]he trans-location from one linguistic-shore to the other, this awareness of another worldview, should, because it is so extensive, be treated in a different context. [...] When, as it happens so often these days, ideas are constrained by economic and technical terms, when language and its meaning are neglected and reduced this way, language degenerates. [...] Equally dangerous is to reduce language to the level of making it "consumer-friendly." Is it really possible for human beings to compete with the widespread images that drawn us when the capacity of language to express itself has been so reduced? [...]. And [translation] is especially important for the preservation and development of language, thinking and, ultimately, culture.<sup>9</sup>

Iren, the translator of four of Pamuk's voluminous novels<sup>10</sup>, might have indirectly sent a message regarding the conditions under which she was forced to work translating and working with another language and worldview, a task that renders time an obsolete yardstick to measure productivity. A close study of her translation *Das schwarze Buch* reveals that Iren performed a significant bridging role between the two languages and cultures through her active recreation of the Turkish narrative in German despite the pressure from the publisher and author for rapid translation. In what follows, I present a detailed study of this translation as a counterargument to the assumptions of the transparency of translations.

The reception of Pamuk's works in German and English is problematic and limited. In general, Pamuk is lauded for being unique in his capacity to transcend the complacencies of Turkish literature. This aspect of his novels makes him "universal" and places him on the same level as representatives of the German and world literary canon, such as Kafka, Mann, Rilke, Joyce, Dostoevsky, and Borges.

<sup>9</sup> "Doch dieser Vorgang, das Über-Setzen von einem Sprachufer an das andere, das Hineinfühlen in eine andere Mentalität, sollte, weil zu umfangreich, in einem anderen Kontext behandelt werden. [...] Wenn sich nun dieses Denken, wie heute so oft, hauptsächlich auf ökonomische und technische Begriffe beschränkt, wird die Sprache in einem wesentlichen Bereich vernachlässigt, sie degeneriert, wird reduziert. [...] Ebenso gefährlich ist die Reduzierung der Sprache auf ein möglichst niedriges Niveau, um sie ‚verbraucherfreundlicher‘ zu machen. Kann man mit der Nivellierung, mit einer vereinfachten Ausdrucksweise wirklich einen neuen Leseanreiz zur Konkurrenz der wilden Bilderwelt erreichen, die uns umgibt? [...]. Und gerade sie ist so wichtig für den Erhalt und die Weiterentwicklung von Sprache, Denken und letztlich Kultur."

<sup>10</sup> *Das neue Leben* (Hanser 1998), *Das schwarze Buch* (Hanser 1995), *Rot ist mein Name* (Hanser 2001), *Die weiße Festung* (Hanser 2005).

This one-sided interpretation is rendered ambivalent by another—and almost completely opposite—one, which sees Pamuk as Turkey’s sole native informant and the arbiter of “the clash and interlacing of cultures,” as famously articulated by the Nobel Prize Committee spokesperson, Horace Engdahl (Engdahl 2006). Needless to say, this paradoxical reception abroad has been harshly criticized by scholars of Turkish literature for reducing the highly heterogeneous contemporary Turkish literary output to a single internationally visible author (Ertürk 2010, Göknaar 2013). The limitations of this critical discourse is not only “a problem of representation” (Ertürk 2010: 634) but also a problem complicated by the paradox of translation taken as the truthful copy of the author’s voice and pen.

Setting aside mainstream reception of Turkish literature in German translation, German scholarship on Turkish literature presents another limitation. As insightful as this kind of scholarship is in engaging with the realities of Turkish literature, it often leaves unaddressed and fails to consider one significant aspect of this literature: its circulation in German translation, which is made available to the German reader through the lens, worldview, voice, style, and interpretation of the translator. Disregarding the intermediary role of the translator and the problems related to translation publishing industry and circulation leaves the question of mediation and the problem of representation unaddressed. For instance, in his monograph *Zwischen Steppe und Garten: Türkische Literatur aus tausend Jahren*, Wolfgang Günter Lerch devotes substantial attention to the eponymous literature by engaging with individual texts in their original language. Lerch acknowledges the limited interest in Turkish literature in Germany and the limited translation activity from Turkish into German and discusses the importance of the Nobel Prize for Turkish literature and for its recognition worldwide (Lerch 2008: 7; 190). Further, Lerch devotes a chapter on Pamuk and discusses *The Black Book*’s aesthetic aspects and its intertextuality with other texts in the Turkish and Persian literary traditions:

*The Black Book* offers a fascinating game, full of mysteries and allusions, a search for the vanished beloved, complete with references to Sufi romances and to their poetic images, as shaped by Mevlana Celalettin Rumi and dervish Yunus Emre of the fourteen-century Anatolia. (Lerch 2008: 196)<sup>11</sup>

What Lerch fails to acknowledge is the politics of exclusion and of the Nobel Prize, its Eurocentric biases, and the socioeconomic and political reasons behind the ‘belated’ arrival of Turkish literature in Europe. Beyond this and in relation to intertextuality, Lerch fails to see the complexities that intertextuality creates for literary translation. Similarly, Börte Sagaster discusses *The Black Book* as an example

---

<sup>11</sup> *Das schwarze Buch* bietet ein faszinierendes Spiel voller Rätsel und Andeutungen, eine Suche nach der verschwundenen Geliebten voller Beziehungen zur islamischen Liebesmystik und ihrer poetischen Bildersprache, wie sie in Anatolien von einem Mevlana Celalettin Rumi und dem Derwischdichter Yunus Emre, der im 14. Jahrhundert lebte, entwickelt worden ist.

of Turkish postmodernism by highlighting its intertextual and metatextual aspects (Sagaster 2002: 14), while Priska Furrer identifies the novel's metafictional strategies and places it in the genre of "Kriminalroman" (Furrer 1996: 331-333). Another scholar who capitalizes on the intertextual aspects of this novel is Stephen Guth, who writes:

*The Thousand and One Nights*, mystic treatises and newspaper commentaries, James Joyce, Dante, Rilke, Ottoman poets, Dostoevsky, Arab philosophers, modern Turkish writers and so on. But above all, a wonderful work of urban literature, a homage to Istanbul, the former capital of the Ottoman Empire, and a present-day metropolis of a threshold country at the intersection of Europe and the Middle East, history and modernity. (Guth 1995: n.p.)<sup>12</sup>

Neither of these scholars addresses problems raised by the German translation of the novel, nor do they consider problems posed by intertextuality and metatextual references in the Turkish text for the translation. However, intertextuality poses a unique problem for literary translation in general (Venuti 2009: 158) and for *Kara Kitap*'s translation into German in particular. First, it involves the relationship between *Kara Kitap* and its intertextuality with other texts at home and beyond; second, it involves the relationship between *Kara Kitap* and *Das schwarze Buch*, a relationship that has often been underestimated based on assumptions of seamless and unproblematic communication between the two languages; and finally, the relationship between *Das schwarze Buch* and other texts in German and beyond. It is impossible to disentangle these relationships, as it is impossible to render them without relative degrees of "manifold losses and gains—which the foreign text undergoes during the translation process" (Venuti 2009: 158). What makes Venuti's understanding of the complexities of translation so insightful is his ability to recognize that translation is not merely a loss but also a gain in the hands of able translators. For the purpose of maintaining equivalence in effect and in order to recreate the original text's intertextuality, skilled translators establish other intertextual relations in the translation albeit running "the risk of increasing the disjunction between the foreign and translated text by replacing a relation to a foreign tradition with a relation to a tradition in the translating culture" (Venuti 2009: 158). When it comes to translating intertextuality, interpretation is unavoidable. Any act of translating intertextuality is bound to disrupt, domino-like, all the literary relations in the original as well as in the translation, thus rendering any assumptions of equivalence

<sup>12</sup>"*Tausendundeine Nacht*, mystischer Abhandlung und Zeitungsglosse, James Joyce, Dante, Rilke, osmanischen Dichtern, Dostojewski, arabischen Philosophen, moderne türkischen Schriftstellern und ... und ... und. Vor allem aber ein wunderbares Stück Großstadtliteratur, eine Hommage an Istanbul, die ehemalige Hauptstadt des Osmanischen Reiches und heutige Metropole eines Schwellenlandes am Schnittpunkt zwischen Europa und dem Nahen Osten, Geschichtsträchtigkeit und moderner Urbanität."

and transparent communication problematic. Acknowledging this aspect of the act of translation is tantamount to acknowledging the translator at work.

In the context of world literature, the name Ingrid Iren deserves as much attention as that of Orhan Pamuk. Since 1995, Iren has translated many works of Turkish literature into German, including short stories, essays, novels, poetry, and screenplays. Although she is well known for having translated novels by Pamuk, she has also translated literary works by other eminent Turkish writers.<sup>13</sup>

Before I discuss the stylistic features of her translation, below I address how the formal restructuring of the text in German impacts the overall interpretation of the text. The most visible formal distinction introduced in the translation *Das schwarze Buch* is that the German text places the table of contents at the end of the novel in lieu with original German language publications. This shift renders it difficult for the German reader to map the reading experience of the thick and dense texts that *Das schwarze Buch* is. The formal structure of the Turkish novel is an indication of its meticulous crafting into two parts with nineteen and seventeen chapters, respectively. These numbers often reoccur in the text; intradiegetically, they serve as clues and red-herrings to the protagonist's search, provide a sense of continuity, and function as intertextual reference.

In addition to this visible structural change, the German translation provides a glossary (Glossar) at the end, supplying definitions for some of the Turkish words retained in the translation, including the three protagonists' names and their meanings (Pamuk 1995: 505-508). Both the glossary and the list are necessary paratextual elements that allow German readers to grasp the semantic and literary aspects of the Turkish text. At the same time, they alter the reading experience in German and provide a sense of outside commentary reinforcing a specific reading of the text. In addition, in *Kara Kitap*, the end of the novel is followed by a list of works quoted in the novel, their authors, and their translators. Even though these additions might be editorial, they suggest that Pamuk acknowledges his literary sources. This list also functions as a map of the novel's intertextual references and triggers various interpretations. Its absence from the German translation renders the text without points of reference, giving the impression that the novel is a unique creation and the author an 'original' writer. The Turkish text performs an ethical gesture of acknowledging that it is a product of intercultural and interlingual exchange via translation. In this respect, the translation significantly differs from its original.

One of the most distinguishing characteristics of the translator's style is the way she translates the first two chapters of the novel, which sets the stage for how the rest of the translation unfolds formally and stylistically. The translation begins with the following paragraph:

---

<sup>13</sup> Her work includes translations of Adalet Açođlu, Nazlı Ölçer, Bülent Erkman, Leyla Erbil, Onat Kutlar, Ferit Edgü, Enis Batur, Sait Faik, Erdal Öz, Aysel Özakin, Güven Turan, and Cevat Çapan, among others.



Rüya schief, bäuchlings ausgestreckt, in der mollig-warmen Dunkelheit unter den Schattentälern und indigoweichen Hügeln des blaugewürfelten Steppdeckenreliefs, welches das Bett von oben bis unten überzog. Von draußen drangen die ersten Laute des Wintermorgens herein: einzeln vorbeifahrende Autos und alte Busse, vom Gehsteig her das dumpfe Klingen der Kupferkannen des Salepverkäufers, der sein heißes Getränk gemeinsam mit dem Pastetenhändler anbot, und die Trillerpfeife des Platzanweisers an der Dolmuşstation. Das Winterlicht, vom Dunkelblau der Vorhänge entfärbt, sickerte fahlgrau ins Zimmer. Noch schlaftrunken betrachtete Galip neben sich den Kopf seiner Frau, den die Steppdeckenkante freiließ. Rüyas Kinn war in den Federn des Kopfkissens vergraben. Etwas Unwirkliches umspielte die Neigungslinie der Stirn, man wurde ängstlich und zugleich neugierig auf die wunderbaren Dinge, die sich gerade jetzt in dem Gehirn dahinter abspielten. "Das Gedächtnis," hatte Celâl in einer seiner Kolumnen gesagt, "ist ein Garten." "Rüyas Garten, Rüya's Gärten..." war es Galip damals durch den Kopf gegangen, "nicht an sie denken, nicht daran denken, sonst wirst du eifersüchtig!" Doch Galip betrachtete die Stirn seiner Frau und dachte nach. (*Das schwarze Buch*, 9)

Rüya was lying facedown on the bed, lost to sweet warm darkness beneath the billowing folds of the blue checkered quilt. The first sounds of a winter morning seeped in from outside: the rumble of a passing car, the clatter of an old bus, the rattle of the copper kettles that the salep maker shared with the pastry cook, the whistle of the parking attendant at the dolmuş stop. A cold leaden light filtered through the dark blue curtains. Languid with sleep, Galip gazed at his wife's head: Rüya's chin was nestling in the down pillow. The wondrous sights playing in her mind gave her an unearthly glow that pulled him toward her even as it suffused him with fear. Memory, Celâl had written once in a column, is a garden. Rüya's gardens, Rüya's gardens... Galip thought. Don't think, don't think, it will make you jealous! But as he gazed at his wife's forehead, he still let himself think. (*The Black Book*, trans. by Freely, 3)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Turkish original: "Yatağın başından ucuna kadar uzanan mavi damalı yorganın engebeli, gölgeli vadileri ve mavi yumuşak tepeleriyle örtülü tatlı ve ılık karanlıkta Rüya yüzükoyun uzanmış uyuyordu. Dışarıdan kış sabahının ilk sesleri geliyordu: Tek tük geçen arabalar ve eski otobüsler, poğaçacıyla işbirliği eden salepçinin kaldırımına konup kalkan güğümleri ve dolmuş durağının değnekçisinin düdüğü. Odada, lacivert perdelerin soldurduğu kurşuni bir kış ışığı vardı. Uyku mahmurluğu ile Galip, karısının mavi yorgandan dışarı uzanan başına baktı: Rüya'nın çenesi yastığın kuştüyüne gömülmüştü. Alnının eğiminde, o sırada aklının içinde olup biten harika şeyleri insana korkuyla merak ettiren gerçekdışı bir yan vardı. "Hafıza," diye yazmıştı bir köşe yazısında Celâl, "bir bahçedir." "Rüya'nın bahçeleri, Rüya'nın bahçeleri..." diye düşünmüştü o zamanlar Galip, "düşünme, düşünme, kıskanırın!" Ama Galip karısının alnına bakarak düşündü." (Pamuk *Kara Kitap*: 11)

Rüya slept on her stomach in the sweet and warm darkness under the blue-checked quilt which covered the entire bed with its undulating, shadowy valleys and soft blue hills. The first sounds of the winter morning penetrated the room: carts passing by sporadically and old buses, the salep maker, who was in cahoots with the pastry man, banging his copper jugs up and down on the sidewalk, the whistle of the shill at the *dolmuş* stop. The navy-blue drapes leached out the leaden winter light that came into the room. Galip, languid with sleep, studied his wife's head which poked out of the quilt: Rüya's chin was buried in the down pillow. In the curve of her brow there was something surreal that brought on anxious curiosity about the wondrous events that took place inside her head. "Memory," Jelal had written in one of his columns, "is a garden." Then Galip had thought: Gardens of Rüya, Gardens of Dreaming. Don't think, don't think! If you do, you will suffer jealousy. But Galip couldn't help thinking as he studied his wife's brow. (*The Black Book*, trans. by Gün, 3)

Different from the original and similar to the two English translations, the German translator begins the text with the word "Rüya" followed by the verb "schlieft" ("slept"). With this syntactic choice, Iren points to the centrality of the character Rüya, which means "dream," and her act of sleeping. The adjective clause, which precedes the subject and the verb in Pamuk's sentence, are listed in this translation after the phrase "Rüya schlieft." Pamuk's "yüzükoyun uzanmış" ("laying facedown") is rendered as "bäuchlings ausgestreckt" ("laying on her stomach," "stretched on her stomach") rather than choosing a more literal translation, such as "mit dem Gesicht nach unten" ("with her face down"). This discursive decision signals that the translator makes choices from among a multiplicity of alternatives and each choice carries implications as to how the translation is going to be read and received. This is in line with the translation strategy Iren adopts in the rest of the text. The German "mollig-warmen Dunkelheit" ("cozy-warm darkness") stands for "tatlı ve ılık karanlık" ("sweet and lukewarm darkness"). The translator coins the word "Schattentälern" ("shadow valleys") by bringing together the words "Schatten" ("shadow") and "Tälern" (plural for "valley") to meet Pamuk's "gölgeli vadiler" ("shadowy valleys"). A similar literary invention is the word "indigoweichen" ("blue-yielding," "indigo-reflecting"), coined from the words "indigo" for "blue" and the adjective "weich" for "soft," to meet Pamuk's "mavi yumuşak" ("blue and soft"). In line with this literary re-creation is the word "Steppdeckenrelief" ("quilt's relief"). Iren renders Pamuk's "yorgan" ("quilt") with the word "Steppdeckenrelief," which she coins by bringing together the words "Steppdecke" ("quilt") and "Relief" ("relief" in the sense of an "elevation of a part of surface" or "something that stands out or is distinct"). The use of creative phrases and neologisms like "mollig-warmen Dunkelheit," "Schattentälern," "indigoweichen Hügeln," and "blaugewürfelten Steppdeckenreliefs" shows the translator at work re-creating in German the effect of the labyrinthine and aesthetically crafted origi-

nal sentence and rather excelling at her craft. This word choice is especially significant in its suggestiveness of the shape of the patchwork-quilt over the protagonist Rüya and the bed. It is a palimpsest that covers but also obliterates what is in Rüya's mind and dreams, inviting interpretation and reflection. This is important to emphasize at the beginning of the novel—a mystery and detective story—where Galip observes his soon-to-be-runaway wife, attempting to guess what might be hidden in her thoughts. The translation makes it clear that it is the quilt that stretches from top to bottom and covers Rüya's body. The Turkish text however, is less clear and more ambiguous than its translation.

The second sentence of the Turkish text contains a great deal of alliteration: "Dışarıdan kış sabahının ilk sesleri geliyordu: **T**ek **t**ük geçen arabalar ve eski otobüsler, poğaçacıyla işbirliği eden salepçinin **k**aldırırma **k**onup **k**alkan **g**üğümleri ve **d**olmuş **d**urağının **d**eğnekçisinin **d**üdüğü" [Emphasis mine; ST] ("The first sounds of the winter morning were coming in: sporadically passing by cars and old busses; banging up and down the sidewalk were the copper jugs of the salep maker, who was in business with the baker; and the whistle of the buss attendant" [Translation mine; ST]). The Turkish sentence displays both Pamuk's affinity for alliteration and his ability to perform in Turkish the very act he describes. Iren preserves this aspect of the sentence well when she writes, "Von **d**raußen **d**rangen **d**ie **e**rsten **L**aute **d**es Wintermorgens herein: **e**inzeln vorbeifahrende Autos und alte Busse, vom Gehsteig her **d**as **d**umpfe **K**lingen **d**er **K**upferkannen **d**es Salepverkäufers, **d**er sein heißes **G**etränk **g**emeinsam mit **d**em Pastetenhändler anbot, und **d**ie Trillerpfeife **d**es Platzanweisers an **d**er **D**olmuşstation" [Emphasis mine; ST]. Iren's careful attention to alliteration and assonance in this sentence is obvious. The translator opts for words that recreate the sound of the original in the translation. In addition, Iren coins the words "Salepverkäufers" and "Dolmuşstation" by bringing together the Turkish words "salep" (a winter drink made of tubers of the Orchis plant) and "dolmuş" (shared taxi) with German words. This is an example of linguistic innovation through cross-linguistic exchange that the act of translation provides. The word choice "Trillerpfeife des Platzanweisers" ("the whistle of the usher") is a better choice than just "Pfeife" since it recreates both in sound and style the original "değnekçisinin düdüğü." This sentence follows the syntax of the original closely. The syntactical flexibility in Turkish and German languages allows the translator to follow closely the word order and punctuation of the Turkish text.

The passage's third sentence "Das Winterlicht, vom Dunkelblau der Vorhänge entfärbt, sickerte fahlgrau ins Zimmer" is a free translation of the original "Odada, lacivert perdelerin soldurduğu kurşuni bir kış ışığı vardı." The German translation reads thus: "The winter-light, discolored by the dark-blue curtains, seeped in a pale waning gray into the room," while the original Turkish literally translates as: "In the room, the navy drapes faded the winter gray light which was seeping in." (In Freely's English translation: "A cold leaden light filtered through the dark blue curtains"; in Güneli Gün's English translation: "The navy-blue drapes leached out the leaden winter light that came into the room") The German translation pre-

serves the sense and meaning of the original but renders them in a more erudite rather than literal way. The translator opts for the word “Dunkelblau” rather than “Marineblau” for “lacivert” (“navy”) and thus maintains consistency with the word choice of “Dunkelheit” in the first sentence I discuss above. These two sentences “Noch schlaftrunken betrachtete Galip neben sich den Kopf seiner Frau, den die Steppdeckenkante freilie. Ryas Kinn war in den Federn des Kopfkissens vergraben” in the German are meant to correspond to a single sentence in the original: “Uyku mahmurluuyla Galip, karısının mavi yorgandan dıarı uzanan başına baktı: Rya’nın enesi yastıın kutyüne gmlmt” (“Half asleep, Galip looked at his wife’s head, which was poking out of the blue quilt: Rya’s chin was buried in the feathers of the pillow” [Translation mine; ST]). In the original these two sentences are connected with a colon. This particular punctuation mark sets Galip on the side of the observer, away from what he sees and observes and yet at a close distance. The colon reinforces the visual aspects and imagery of the original sentence. What follows after the colon is what Galip and the narrator-observer see. The full stop in the translation renders the two acts unrelated as if they were independent from each other. This alteration in punctuation, almost a contrast to the punctuation in the Turkish, mars the unity of the imagery, splits the subject and object, and puts distance between them.

In the following sentence, “Etwas Unwirkliches umspielte die Neigungslinie der Stirn... die sich gerade jetzt in dem Gehirn dahinter abspielten” (“Something unrealistic played itself in the curveline of the forehead... that were repeating now in the back of her brain”) the translator opts for scientific jargon such as “die Neigungslinie” and “das Gehirn” (“brain”) instead of the alternative “die Linie” and “die Gedanken,” which would have been more appropriate here in the sense that “die Linie” would have maintained the consistency with the overarching metaphor of Rya’s face being a palimpsest, a narrative inviting interpretation, and “Gedanken” would have connected with “das Gedächtnis” in the sentence that follows immediately. The scientific jargon used in the translation gives the impression that the text is transparent when in fact, it eliminates the ambiguities and the suggestiveness of the Turkish sentence. In the original, Pamuk transforms Rya’s forehead into a text that Galip tries to decipher in order to understand her intentions. Iren’s “Die Neigungslinie der Stirn” (“the line of the forehead”) is not specified as Rya’s, which renders the sentence impersonal and ambiguous. The German word “man” (“one, somebody”) is impersonal and its reference general, while in the original it is clear that it is Galip who observes Rya and it is Rya’s facial impression he tries to understand.

Two of the most significant sentences of the opening paragraph are the last two:

“Das Gedächtnis,” hatte Cell in einer seiner Kolumnen gesagt, “ist ein Garten.” Ryas Garten, Rya’s Gärten...” war es Galip damals durch den Kopf gegangen, “nicht an sie denken, nicht daran denken, sonst wirst du ei-

fersüchtig!" Doch Galip betrachtete die Stirn seiner Frau und dachte nach ("Memory" Celâl had written in one of his columns, "is a garden." "Rüya's garden, Rüya's gardens..." Galip thought, once, "don't think about her [them], don't think [of it], otherwise you will turn jealous!" But Galip looked at his wife's forehead and thought [about it]).<sup>15</sup> [Translation of the German mine; ST]

"Memory," Jelal had written in one of his columns, "is a garden." Then Galip had thought: Gardens of Rüya, Gardens of Dreaming. Don't think, don't think! If you do, you will suffer jealousy. But Galip couldn't help thinking as he studied his wife's brow. (*The Black Book*, trans. by Gün, 3)

Memory, Celal had written once in a column, is a garden. Rüya's gardens, Rüya's gardens... Galip thought. Don't think, don't think, it will make you jealous! But as he gazed at his wife's forehead, he still let himself think. (*The Black Book*, trans. by Freely, 3)

With these two sentences Pamuk puns on the name Rüya ("dream" in Turkish) suggesting the possibility of multiple levels of meaning implied by this character and of the two plains of reality and illusion that trouble the protagonist Galip till the end. In addition, Pamuk foreshadows the significance of concepts such as dream, reality, memory, forgetting, and remembering for the interpretation of the rest of the novel, and points to Celâl's overbearing influence on Galip. These aspects of the Turkish text proliferate in meaning and have invited multiplicity of interpretations from literary critics in Turkey and beyond. This proliferation of meanings renders the text challenging to translate. It is also where the translator becomes most visible. Different from Gün's and Freely's translations, Iren puns on the word "Garten" ("garden") and renders it plural the second time it repeats: "Rüyas Garten, Rüya's Gärten..." This, however, gives rise to an alternative interpretation. It seems Rüya threatens Galip with her thoughts and possibly with her past. The plurality suggests that there are multiple Rüyas whom Galip is having difficulty recognizing as his wife. In the German translation, Galip seems alienated from his wife, he is threatened by her thoughts and dreams, and appears insecure in the face of these multiple truths about her.

One characteristic aspect of *Das schwarze Buch* is its use of colloquial and conversational aspects of the German language to render the colloquial aspects of Pamuk's language. Pamuk makes use of vocabulary and speech- and sound- patterns characteristic of the commoners' talk. The difference among the multiple registers employed in *Kara Kitap* is stark. Iren uses filler words in German to con-

<sup>15</sup> "Hafıza," diye yazmıştı bir köşe yazısında Celâl, "bir bahçedir." "Rüya'nın bahçeleri, Rüya'nın bahçeleri..." diye düşünmüştü o zamanlar Galip, "düşünme, düşünme, kıskanırısın!" Ama Galip karısının alnına bakarak düşündü. (Pamuk, *Kara Kitap*, 11)

vey that aspect of the Turkish text. Using particles and filler words in German however leads to various interpretations. Filler words in German call for some degree of “Sprachgefühl,” or a feeling for the language that comes with native experience. For the German reader, they provide fluency and bolster the transparency of the text. That aspect of Iren’s translation balances the more foreignizing aspects of her translation strategies. The chart below maps some random examples from Iren’s translation that support this argument<sup>16</sup>:

Iren’s German translation	Pamuk’s original (Freely’s translation)
<u>Doch</u> Galip betrachtete die Stirn seiner Frau und dachte nach. (DsB 9) [Emphasis mine, ST]	Ama Galip karısının alınına bakarak düşündü (KK 11)  But as he gazed at his wife’s forehead, he still let himself think (BB 3)
<u>Ach</u> , du bist auch hier? Guten Tag!, bis zu den unbequemen, bewußt erwarteten Erinnerungen, aber auch dem unvermuteten Anblick von Männerschatten, schmerzlich interessiert: Verzeihung, mein Lieber, wo sind Sie meiner Frau begegnet, wo haben Sie sich kennengelernt? (DsB 9-10) [Emphasis mine, ST]	Sen de mi buradaydın, merhaba! Bilip beklediği tatsız anılar kadar, beklemediği erkek gölgelerini de merak ve acıyla görerek: Afedersiniz kardeşim, siz karımla nerede rastlaşmış ya da tanışmıştınız? (KK 11)  Well, hello! So you’re a regular here too, are you? It was not the already identified apparitions he most dreaded but the insinuating male shadows he could never have anticipated: Excuse me, brother, when exactly did you run into my wife, or were you introduced? (BB 4)
<u>Doch</u> nein, vielleicht waren Rüyas Gedankengänge nicht so gedrängt voll, nicht so grausam, vielleicht auch befanden sich Rüya und Galip gerade in dem einzigen von einem Sonnenstahl erhellten Winkel dieses dunklen Gedächtnisgartens auf einer Bootsfahrt. (DsB 10) [Emphasis mine, ST]	Hayır, belki de Rüya’nın hafızası bu kadar kalabalık ve acımasız değildi; belki de hafızasının karanlık bahçesinin, güneş düşen tek köşesinde, şimdi Rüya’yla Galip bir sandal gezisine çıkmışlardı. (KK 12)  No, perhaps Rüya’s memories were not so cruelly crowded; perhaps she was at this very moment basking in the one sunny corner in the dark garden of her memories, setting out with Galip in

<sup>16</sup> DsB=*Das schwarze Buch*; KK=*Kara Kitap*; BB=*Black Book*.

<p>Unter den vom Bootstrand baumelnden, einander so ähnlichen Füßen und schmalen Fesseln floß das Meer träge dahin, glitten Algen, regenbogenfarbene Ölflecken, kleine, fast durchscheinende Kiesel und noch leserliche Fetzen von Zeitungen vorbei, auf denen—<u>schau mal, wie weiß?!</u>—vielleicht einer von Celâls Artikeln stand. (DsB 10) [Emphasis mine, ST]</p>	<p>a rowboat... (BB 4)</p> <p>Sandaldan denize uzanan ve birbirine benzeyen ayaklarının ve ince bileklerinin altından ağır ağır deniz akardı; yosunlar, yeni renkli mazot lekeleri, küçük ve yarı saydam çakıltaşları ve üstünde Celâl'in yazısı var mı diye baktıkları okunaklı gazete parçaları. (KK 12)</p> <p>As they trailed their feet in the water, they would gaze at their matching legs and the sea swirling around their delicate ankles; the seaweed and seven-colored oils spills, the tiny, almost translucent pebbles, and the scraps of newspaper they strained to read, hoping to spot one of Celâl's columns (BB 4)</p>
--	---

Another example of Iren's deliberate attempt to meet the colloquial aspects of the Turkish text comes when the grandparents wish to smoke and quarrel away from little Galip's eyes. They send him away thus: "Los, geh nach oben zum Spielen! 'Soll ich mit dem Fahrstuhl nach oben fahren?' 'Allein soll er den Aufzug nicht benutzen! 'Soll ich mit Vasif spielen?' 'Nein, der ärgert sich! Was jedoch nicht stimmte'" (DsB 12) ("Go upstairs, why don't you; go find a game to play. Now." "May I take the lift? "Don't let him take the lift by himself!" "Don't take the lift by yourself!" "Should I go and play with Vasif, then? "No he gets too angry!" Actually, he didn't get too angry" [My translation of the German; ST]). Pamuk writes: "Çık yukarı git oyna sen, haydi.' 'Asansörle mi çıkayım?' 'Tek başına asansöre binmesin!' 'Tek başına asanöre binme!' 'Vasif'la oynayayım mı?' 'Hayır, kızıyor!' Aslında kızmazdı (KK 13)." Iren meets the original "Çık yukarı git oyna sen, haydi" with "Los, geh nach oben zum Spielen!" The word choice "Los" meets the demand of Pamuk's colloquial "haydi" directly. However, "haydi" in the Turkish also expresses grandparents' frustration and their attempt to take the upper hand and get rid of little Galip. The German however, does not express this hierarchy. Another blatant shift takes place when Iren translates Pamuk's "Aslında kızmazdı" ("in fact, he didn't get mad") as "Was jedoch nicht stimmte" ("which wasn't correct" or "which didn't make sense"). In the Turkish, Galip contradicts the elders directly; in the translation, this shift marks a moment when the narrator Galip and the little Galip become indistinguishable.

In the same example above, Iren resorts to synonyms in German to ease the repetitive nature of Pamuk's language. She alternates the words "Fahrstuhl" and "Aufzug" when in the original the word "asansör" ("lift" or "elevator") repeats multiple times. Iren's word choice here is sensitive to the differing registers and styles than is the Turkish. Little Galip uses the word "Fahrstuhl" while the grandparents use the word "Aufzug," the standard word for "elevator." Using various synonyms in German to substitute for words that repeat in Pamuk's text becomes a regular pattern in the translation, which I discuss below in relation to the word "rüya" ("dream"). That is, a close look at the translation reveals the translator at work altering the text and making specific choices which lead to interpretations different from those of the Turkish text.

A third example of colloquialism comes when the grandparents quarrel about their smoking habits. Iren translates Pamuk's "Bir sigaram var zaten, ilişme alahaşkına!" (14; All I have is my cigarette, leave me alone for God's sake!) as "Laß mich doch endlich in Ruhe! Ich habe doch nichts mehr vom Leben, außer dem Rauchen!" ("Leave me in peace! I have nothing else in life but smoking!" [My translation of the German; ST]). That is, although she does not change the meaning, stylistically she renders it in a more colloquial way than it is in the original. Another example of Iren's translation decision that sways away from the "hochdeutsche Standardsprache" is "wo Zank und Streit die Rechtsgeschäfte überwogen" (14), which Iren deems appropriate for the straightforward Turkish "avukatlıktan çok kavga ettiği" ("quarrelling rather than practicing law"; 16). Another example that falls into the same translation pattern is the following: While Pamuk's sentence reads as this: "bir an Celâl'in 'Beyoğlu Haydutları' hikayelerinde kullandığı üslupla düşünerek" ("For a moment, he thought in a manner in which Celâl used to write his 'Beyoğlu Gangster' stories"; 17), Iren translates it as "dachte er im Wiederbetrachten dieser Postkarte sekundenlang in der Celâlschen Weise an die Geschichten vom Beyoğlu-Ganoven" adding another layer of colloquialism and idiomatic expression (16).

As I demonstrate above, the translator makes conscious effort and deliberate choices to recreate Pamuk's text artfully in German. She matches the effect of Pamuk's long, labyrinthine, and meticulously crafted sentences with corresponding German ones. She uses suggestive vocabulary and pays attention to the sound in the text. At times, she coins new vocabulary, a hybrid of Turkish and German words, which I see as a way of enriching the German language and expression through translation. Oftentimes, Iren makes use of the colloquial and conversational aspects of German to render the colloquial aspects of Pamuk's text albeit generating distinct significations. She eases the repetitious nature of the Turkish text by alternating various synonyms in the German. However, the way the complete translation is framed and presented to the German reader, with the table of contents at the end, with a Glossar, and an appendix complete with explanations and definitions, suggests that the translation has a normalizing effect on the original text: it attempts to close a gap between assumedly two different languages and



cultures. Close comparative analysis of *Das schwarze Buch* and *Kara Kitap* reveals that when translated into German, *Kara Kitap* lost its open-ended signifying qualities and became a signified, interpreted, concluded, and commented-on text of the (assumed) authorial intention, reader expectation, and textual signification<sup>17</sup>.

The paratextual material appended to the end of *Das schwarze Buch* takes away from the suggestiveness of the otherwise subtle narrative. The supplementary material renders explicit the intertextual and metatextual references of the Turkish text and bolsters the unfounded and preconceived notion that German readers cannot relate to the text and cultural context unless they were provided with specialized information regarding the supposedly unique and distinct 'cultural' background of the text. Annotations suggest that there are aspects in the original text that are not translatable unless we read it with a dictionary in hand, in this case the Glossar appended to the translation. However, glossaries, extratextual references, footnotes, and endnotes in translations interfere with the pleasures of reading and burden the aesthetic effect with sociological and anthropological details. These indexes and supplements give the impression that the text at hand is an academic or ethnographic study of a culture rather than a literary representation or an artifact. Expository material appended to translations, additional footnotes, and glossaries are also the translators' tendency to assert translatorial authority and control. Paratextual material makes the text more accessible to readers and is often desirable. However, it should also be recognized as symptomatic of the translators' desire to encapsulate the work in a new cultural worldview, to assert an authority outside the text, and to deliver the work as a "signified" rather than a "signifier," in Saussurian terms (May 1994: 6).

Although translations from Turkish into German do not rank high in priority, the rapid translations of Pamuk's works into German have opened the door for further translation and intercultural communication. Since 2006, there has been a more systematic endeavor to publish contemporary Turkish literature in German translation. In contrast, there is no such comparable activity in publishing translations of Turkish literature in English. The Nobel Prize brought Pamuk's works to the attention of the English and German publishers but this has not sustained further interest in Turkish literature in the translation publishing market. The anticipated positive long-term impact of the Prize has been seriously occluded by the most recent political and social transformations under the authoritarian governance of the Erdoğan regime.

Finally, the act of translating intimates and endorses the affinities between languages and cultures. Translation throws into perspective the incommensurability of languages while at the same time it motivates us to search for and appreciate those serendipitous moments when differences across linguistic and cultural divides become indistinguishable in the very act and possibility of translation. As I hope I

---

<sup>17</sup> For a more extensive discussion of other aspects of the German translations of Pamuk's novels see (Türkkan 2012b)

have demonstrated above, *Das schwarze Buch* is heavily inscribed by its translator's formative and transformative signature which suggests that scholarly reception of Pamuk's novels in Germany has to be re-evaluated in relation to the German translations. World literature is mediated and heavily shaped by translators. This study maps the formative role of one translator against the backdrop of a limited and problematic reception, and calls for further study on other translators whose creative endeavors have for a long time gone unnoticed and unacknowledged.

## Works Cited

- Alsultany, Evelyn/Shohat, Ella (Eds.) (2012): *Between the Middle East and the Americas: The Cultural Politics of Diaspora*, Ann Arbor.
- Crystal, David (1997): *English as a Global Language*, Cambridge.
- Engdahl, Horace, "The Nobel Prize in Literature 2006—Prize Announcement," available at:  
[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2006/announcement.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/announcement.html) [last accessed 28.05. 2016].
- Ertürk, Nergis (2010): "Those Outside the Scene: 'Snow' in the World Republic of Letters," in: *New Literary History* (41/3), 633-651.
- Furrer, Priska (1996): "Fenster zur Welt oder selbstreflektierender Spiegel? Referentialität und Textualität in der modernen Türkischen Erzählliteratur", in: *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde* (50/2), 321-38.
- Göknaç, Erdag M. (2013): *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel*, New York.
- Guth, Stephen (1995): "Ulysses in Istanbul: Orhan Pamuks Roman 'Das Schwarze Buch'", in: *NZZ*, 1.06.1995.
- Hermans, Theo (1996): "The Translator's Voice in Translated Narrative," in: *Target: International Journal of Translation Studies* (8/1), 23-48.
- Kurultay, Turgay (Hg.): *Eine Bibliographie türkischer Literatur in deutscher Übersetzung: 1912 - 2007*, İstanbul.
- Lerch, Wolfgang Günter (2008): *Zwischen Steppe und Garten: türkische Literatur aus tausend Jahren*, München.
- May, Rachel (1994): *The Translator in the Text: On Reading Russian Literature in English*, Evanston, Ill.
- Pamuk, Orhan (2006): *The Black Book*, translated by Maureen Freely, New York.

- Pamuk, Orhan (1994): *The Black Book*, translated by Güneli Gün, London.
- Pamuk, Orhan (1990): *Die weiße Festung*, translated by Ingrid Iren, Frankfurt am Main.
- Pamuk, Orhan (1990): *Kara Kitap*, Istanbul.
- Pamuk, Orhan (1995): *Das schwarze Buch*, translated by Ingrid Iren, München.
- Pamuk, Orhan (1998): *Das neue Leben*, translated by Ingrid Iren, München.
- Pamuk, Orhan (2001): *Rot ist mein Name*, translated by Ingrid Iren, München.
- Pamuk, Orhan (2005): *Schnee*, translated by Christoph K. Neumann, München.
- Pamuk, Orhan (2006): *Der Blick aus meinem Fenster*, translated by Cornelius Bischoff, Ingrid Iren, Gerhard Meier, Christoph K. Neumann, Wolfgang Riemann, München.
- Pamuk, Orhan (2006): *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, translated by Gerhard Meier, München.
- Pamuk, Orhan (2008): *Das Museum der Unschuld*, translated by Gerhard Meier, München.
- Pamuk, Orhan (2009): *Das stille Haus*, translated by Gerhard Meier. München.
- Pamuk, Orhan (2010): *Der Koffer meines Vaters*, translated by Ingrid Iren, Gerhard Meier. München.
- Pamuk, Orhan (2011): *Cevdet und seine Söhne*, translated by Gerhard Meier.
- Pamuk, Orhan (2012): *Der naive und der sentimentalische Romancier*, translated by Gerhard Meier, München.
- Pamuk, Orhan (2016): *Diese Fremdheit in mir*, translated by Gerhard Meier. München.
- Rothfuss, Ulu/Wensien, Achim Martin (2005): "Türkische Literatur in Deutschland: Versäumnisse türkischer Intellektueller und Literaten," accessible at: <https://de.qantara.de/inhalt/turkische-literatur-in-deutschland-versaumnisse-turkischer-intellektueller-und-literaten> [last accessed 25.11.2017].
- Sagaster, Börte (2002): "Tendenzen in der zeitgenössischen türkischen Prosaliteratur," in: *Zeitschrift für Türkeistudien* (15/1), 7-27.
- Türkkan, Sevinç (2012a): "Orhan Pamuk's Kara Kitap [The Black Book]: A Double Life in English," in: Afridi, Mehnaz M./Buyze, David M.: *Global Perspectives on Orhan Pamuk: Existentialism and Politics*, London, 159-176.
- Türkkan, Sevinç (2012b): *Orhan Pamuk's Novels and their 'Afterlife' in English and German Translations*, unpublished dissertation, University of Illinois-Urbana, IL.

- Türkkan, Sevinç (2010): “Orhan Pamuk’s Kara Kitap: (British) Reception vs. (American) Translation,” in: *Making Connections: Interdisciplinary Approaches to Cultural Diversity* (11/2): 39-58.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, London.
- Venuti, Lawrence (2009): “Translation, Intertextuality, Interpretation,” in: *Romance Studies* (27/3), 157-173.

## **Alternative Turkish German Masculinities: New Frontiers of ‘Modernity’ and ‘Tradition’**

*Heather Merle Benbow and Benjamin Nickel*

*In this article, we argue that non-hegemonic Turkish German masculinities are deployed at a new sociocultural frontier in German and European discourses of migrant belonging. This frontier is still conceived of in terms of an encounter between ‘traditional’ and ‘modern’ cultures. While portrayals of oppressed Turkish German women and brutal Turkish German men are familiar to German audiences, they leave little room for non-hegemonic Turkish German masculinities. The recent advent in popular culture of Turkish German gay, bisexual, transgender, intersex, and questioning characters, however, points to the redeployment of established discourses on gender and Turkish German cultural difference. Just as Turkish German women have been portrayed as victims of a traditional culture, Turkish German queer men are now being posited as victims of the same traditionalism and in need of help to ‘come out’ into German modernity. We argue that popular portrayals of alternative Turkish German masculinities further the nationalist narratives of tradition and modernity that underpin debates about the integration of Muslims in Germany. Using Jasbir Puar’s central concept of ‘homonationalism’, we critique how non-hegemonic Turkish German masculinities and alternative sexualities are portrayed in 21<sup>st</sup> century German film, television soaps and ethno-sitcoms, and stand-up comedy.*

### **Pinkwashing German Modernities**

Since the advent in Germany in 2001 of civil unions, and widespread campaigns for gay marriage in Western countries, there has been increased attention to the situation of ethnic minorities within LGBTIQ communities. In Germany, gay ac-

tivism perceived the Turkish German community initially as a source of homophobic violence, but more recently as the repository of doubly oppressed LGBTIQ people. The queers of the Turkish German community were ‘discovered’ by German media and activists as objects of pity not unlike the oppressed Turkish German women in need of rescuing by German men. For instance, a gay activist organisation in Berlin called MILES, which was initially formed in response to the homophobic violence emanating from minority communities, gradually acquired a new mandate to “help migrants with the coming out process” (Petzen 2012: 107). Jennifer Petzen has argued that this desire to help “in fact reflects a typical patronizing power imbalance” (Petzen 2012: 107) by virtue of which migrant cultures are deemed inherently homophobic and intolerant. The ‘coming out’ process is thus one of acculturation to Western modernity. Such a stance of superiority relative to putatively more ‘traditional’ cultures has been theorised by Jasbir Puar as ‘homonationalism’. Taking her cue from Joseph Massad’s concept of the “Gay International” (Massad 2002), Puar describes gay marriage as a marker of:

the distance between barbarism and civilization, one that justified further targeting of a perversely sexualized and racialized Muslim population [...] who refuse to properly assimilate, in contrast to the upright homosexuals engaged in sanctioned kinship norms. Gay marriage reform thus indexes the racial and civilizational disjunctures between Europeans and Muslims. (Puar 2007: 20)

The narratives of LGBTIQ Turkish Germans we discuss here thus posit non-normative sexualities as a radical rupture with ‘traditional’ Turkish culture. German viewers familiar with portrayals of brutal Turkish men and the oppression of women by archaic cultural norms need not adjust their sets; such attitudes of cultural condescension can be easily applied to the perceived plight of sexual minorities in the Turkish German community.

Judith Butler’s public rejection of the Christopher Street Day organisers’ Civil Courage Award in 2010 illustrates that homonationalism is a complex assemblage of excluding and including forces. It is also a problem for the LGTBQI community in Germany. To a crowd of thousands attending Berlin Pride, she said: “I must distance myself from complicity with racism, including anti-Muslim racism” (SUSPECT 2010). Butler offered the prize instead to GLADT ([www.gladt.de](http://www.gladt.de)), LesMigraS ([www.lesmigras.de](http://www.lesmigras.de)), SUSPECT and ReachOut ([www.reachoutberlin.de](http://www.reachoutberlin.de)). In this chapter, we argue that a host of popular German mainstream entertainment texts is complicit with an Orientalist pinkwashing, which existing scholarship has begun to cohere as a neoliberal politics of homonationalism. We discuss the use of male, Turkish German characters in 21<sup>st</sup>-century German popular culture to enforce identity borders, including in the soap opera *Alles, was zählt*, the ethno-sitcom *Alle lieben Jimmy*, and the film *Evet, ich will!* We then discuss the ways in the Turkish

German comedian Bülent Ceylan transgresses such borders and subtly critiques the Orientalist and homonationalist discourses.

The screen Turkish German masculinities we examine can be called homonationalist in that they further the nationalist narratives of tradition and modernity in Germany. According to Gabriele Dietze, there is a Western European identity crisis. A complex redefinition of German nationhood after 1989 underpins contemporary debates about the integration of Muslims in German mainstream culture. Most bio-Germans, Dietze argues, are concerned with a differentiation of their white and Christian identity from supposedly inferior ones such as Islam and people of colour. Chancellor Angela Merkel, Dietze stresses, has recently started to include Jews into the German nation state via a Judeo-Christian rhetoric, muting Islamic tradition. At its core is an ethno-racial bias that also implicates sexual politics and gender constructions. The assumption of an Occidental culture of the (German) West thus reifies a binary opposition to an assumed Oriental other, of which the Turkish German male is the epitome—and from whose brutish and savage ways the gay Turkish German male needs saving. As Dietze writes:

Occidentalism in Europe is a split between an imaginary orient—‘rogue states’ at the outer borders and Muslim immigration at the inner borders—and an enlightened occident seems to fill an important strategic position in the reassessment of European identity formation. The construction of this distinct binary will be referred to as ‘Occidentalism’. (Dietze 2010: 89)

The question for this paper is how the sexuality of gay Turkish German characters in popular entertainment texts works to force the reproduction of Occidental boundaries, with their “covert neo-racisms working through the rhetoric of ‘emancipation’ and enlightenment” (Dietze 2010: 89). We acknowledge at the same time Nikita Dhawan’s critique of homonationalist perspectives as “state-phobic” and too narrowly concerned with radical critique at the expense of pragmatic political gains in the global south: “There is a certain monopolization of agency by those who, with First World citizenships and hard currency, can afford to reject ‘pragmatic’ politics in favor of more ‘radical’ interventions in the face of queer imperialism.” (Dhawan 2016: 61). To think that queerness alone transcends hetero-hegemonic suppression is a methodological predicament for scholars of “queer emancipatory politics in the new century” (Dhawan 2016: 51). Instead, Dhawan asks: “Does queer politics, especially located in the global North, reproduce class and race hierarchies while claiming to contest sexual ones?” (Dhawan 2016: 53) Heike Schotten cites the expulsion of non-native queerness from civil societies across Western Europe after 9/11 as a strategy of conservative Judeo-Christian governments to win over liberal and secular social groups (Schotten 2015: 71). Her assessment builds on surging right-wing tendencies among bio-German gay men who are increasingly drawn to anti-Muslim movements like the AfD (see also Dietze 2010: 96; Shubert/Schmidt/Vonberg 2017). It is important to note that this

homonormative discourse presently serves to oust a larger number of queer Muslim refugees in Germany, for whose asylum Germany's National Gay and Lesbian Association actively lobbies (Shubert et al. 2017).

For this discussion we have chosen texts with broad popular appeal both within the mainstream community as well as ethnic and sexual minority communities in Germany. The positive reception of reductive Turkish German queer masculinities in online fan forums and YouTube commentary sections betrays a "sensitivity toward Muslim German national belonging and ethnic embodiment" (Hake/Mennel 2012: 1). In the new century, lowbrow popular Turkish German films, television series and performances have become the arena of Turkish German filmmakers and authors to self-fashion an elaborate critique of the German entertainment industry. An understanding of their narratives points to oftentimes contradictory messages, which has enabled researchers like Randall Halle or Venkat Mani to approach mainstream texts as visions of national modernisation and resistance to it (Hake/Mennel 2012: 2-4). These competing developments reverberate in Milija Gluhovic's circumspect analysis of homonationalism concerning the performativity of queer European identities and values in the 2012 Eurovision contest in Baku (Gluhovic 2013: 195). Gluhovic's study emphasizes the "alignment between (white) [German] queerness and normative nationalist and imperialist interests" (Gluhovic 2013: 195), an analysis we extend here to mainstream screen portrayals of Turkish German non-normative masculinities.

## **Turkish German masculinities from Ali to Anneliese**

Turkish German men have been at the heart of numerous discussions about liberal societies in the West. They have been central to public debates about modernity in the 1960s and the issue of migrant 'integration' in the 1980s and 1990s. Most recently, in the wake of September 11 and the attacks of Islamic State radicals on civil societies in Europe's heartland, men of Turkish descent in Germany have again moved into the spotlight of public debate. Conceived of now predominantly as Muslims, they have become central to debates about Islam and its place in the Western world. These global discourses weigh heavily on Turkish German men, notwithstanding the complex history of German-Turkish connections. Ill-considered questions, such as 'Are Turkish German men well integrated in Germany?' or 'Has Germany finally accepted Muslim men as harmless?', regularly arise on German talk shows and in editorials. Such questions have become more frequent since the recent arrival of hundreds of thousands of male Muslim refugees to Germany; and, in light of the rhetoric of the right-wing populist PEGIDA movement and the AfD's presence in Germany's national parliament after the 2017 federal elections. Such discourses construct a monolithic Muslim masculinity with little regard to regional, national, linguistic or, indeed, sexual diversity. Muslim masculinity is characterised in the German popular imagination as aggressive, vio-



lent and sexist, as borne out in the popular response to the 2015 New Year's Eve incidents in Cologne.

Such stereotypes of Muslim masculinity in Germany leave little room for alternative sexualities or gender identities. And yet, popular culture has begun to pay attention to gay, bisexual, transgender, intersex and questioning Turkish German characters. Very little changed though from the late 1960s to the mid-1990s in the reductive representation of Turkish German men. There were mainly two types of Turkish German men throughout these three decades of German mainstream culture. The initial films and novels to feature named Turkish German characters in the 1970s appealed to German audiences with portrayals of Turkish men as non-threatening, indeed, as objects of German sympathy. According to Arlene Akiko Teraoka, book covers of novels such as Max von der Grün's *Leben im gelobten Land: Gast-arbeiterporträts* (1975) presented Turkish German men as victims of their migratory circumstances: "a photograph of a Turkish man sitting on a suitcase, holding a cigarette in his fingers and a jug in his hands. [...] his thick, curly hair, dark brows, deep-set eyes, and moustache offer the typical 'portrait' of a Turk" (Teraoka 1989: 104). Turkish 'Alis', as they came to be known, had been lured to Germany by the promise of financial wealth as guest labourers, argues Teraoka. Their plight as uneducated migrants assured Germans that Turkish German men needed Western acculturation before national integration. Günther Wallraff underscored similar sentiments towards Turkish German men and their economic exploitation ten years later. Dressed in torn clothing and a Thyssen construction hat, Wallraff's ethnic masquerade as the Turkish 'Ali' in *Ganz Unten* (1985) portrayed a guest worker situated at 'the bottom' of German society. Although intended as a sympathetic portrayal, as Tom Cheesman writes in a study of Feridun Zaimoğlu's *Kanak Sprak*, Wallraff's act reified racialized codes of ethno-cultural inferiority (Cheesman 2004: 84).

Wallraff's much critiqued masquerade of guest worker 'Ali' coincided with a growing number of portrayals of Turkish German men as hyper-sexed machos or middle-aged greengrocers in the years leading up to German unification (Cheesman 2004: 84). Numerous scholars have confirmed that gendered and sexualised stock imagery especially determined the public perception of Turkish German men from the 1980s onwards. In literature and film of the 1980s, Turkish German men were portrayed as violent oppressors of their Muslim wives (see Burns 2014; Göktürk 2003). In films such as *Shirin's Wedding* (dir. Helma Sanders-Brahms 1975), *40m2 Germany* (dir. Tefik Başer, 1986) and *Yasemin* (dir. Hark Bohm, 1988), Turkish German men were portrayed as "patriarchal fathers, brothers or husbands" (Göktürk 1999: 67; see also Yıldız 2009) to Turkish German women. *Yasemin* fuelled the perception that Turkish women "especially when young and beautiful, need to be rescued from their patriarchal community" (Göktürk 1999: 69). Başer's male lead Dursun essentially imprisons his wife Turna to safeguard her from the moral depravity of German society and its modern attitudes towards sexuality and gender (Burns 2014: 59). That the Turkish German man refuses his

wife access to liberal Germany suggests, according to Deniz Göktürk, the construction of straight Turkish German men as patriarchal oppressors and of Turkish German spaces as sites of anti-modern internment (Göktürk 2003: 230). However, Göktürk delineates a new phase of Turkish German representation in the 1990s. She reads films like Sinan Çetin's *Berlin in Berlin* (1993) and Hussi Kutlucan's *Ich Boss, Du Turnschub* (1998) as re-appropriations of Turkish German men's problematized sexuality. The Turkish German men in these films confront diverse gender models and sexual alternatives as part of multi-ethnic contact zones in German society (Göktürk 2003: 232).

Christopher Clark and Barbara Mennel have however pointed out that homosexual men from Turkish migratory backgrounds belong to two minority groups in Germany but are not integrated in either in the new century. Both explore the trans space in Kutluğ Ataman's film drama about two gay and one gender-queer/transgender Turkish German brother in *Lola and Bilidikid* (1999) to illustrate how they come to this conclusion. Mennel attributes the rejection of queer Turkishness in part to the special place of Muslim Turkish gays in the national discourse of German culture. The Germans' Orientalist impulse has been to speak on behalf of queer Turkish Muslims but not to let them speak out against an imposed master narrative of binary, Western queerness (Mennel 2004: 291). Instead, Mennel writes,

in *Lola and Billy the Kid* the characters struggle with and embody male-male desire and a resistance to a teleology of heterosexual and homosexual identities. The characters in *Lola and Billy the Kid* are not objects of desire projected by Western eyes but subjects of their desire for each other. (Mennel 2004: 291)

Clark comments on the dealings of the film with sexual and ethno-cultural liminality in a similar way. Yet, he accords "transness" (Clark 2006: 555) a more productive function to explore instability in essential gender and identity roles than Mennel. Mennel sees in the cis man's body underneath the female mask of *Lola* a deconstruction of "essentialist notions of gender and ethnicity" (Clark 2006: 295), which takes place in numerous queer cabaret acts. As part of a larger story about Berlin subculture, though, queer performativity remains for Mennel a contained spectacle. Queer Turkishness, and its male performers, are still defined by the German space from which all emerge and ultimately in which gender roles of female sacrifice and male, heroic aggression recur. In contrast, Clark elevates the camp 'Transe' *Lola* to a discursive site of transcultural exchange, in which the cis male performer can reveal the forces at work in the "one-way imposition of the dominant culture [...] even in the face of radical imbalances of power" (Clark 2006: 556-557). The fact that *Lola* is synonymous with performance, with song, with cabaret, and with the oversexed allure of Turkish belly dance, suggests that he/she is a contact zone for queer performativity and marginalised subjectivities,

which are repressed not in Turkish minority texts but in the German mainstream narratives discussed here.

The overdetermination of the gay, male Turkish body with Western signifiers and/or gendered aesthetics outlines the crisis of Turkish German homonationalism, to which scholars like Riem Spielhaus alert us. Spielhaus argues that contemporary Turkish German comedians have effectively turned the table on stereotypes of Turkish masculinity. Cis and straight male artists like Ceylan render their performances into vital sites of inquiry for critical readings of sexuality and staged clichés such as the Turkish macho as a subject and object of both straight and queer, bio-German desire (Spielhaus 2013: 328). Turkish German comedians such as Ceylan, who performed his first stand-up show *Döner* for one in 2002, are now frequently given access to a large audience via private German broadcasters. RTL, Sat1 and PRO7 air the material of Turkish German comedians frequently in prime-time blocks on Saturday night (Spielhaus 2013: 328). According to Spielhaus, Ceylan stands out among his peers for a range of personas with “a dialect specifically from the South German region and around the city of Mannheim, among them the caretaker Mompfred, the Turkish Macho Hassan, and the wannabe society lady Annelies [sic.] from the southern province, who believes she speaks standard German” (Spielhaus 2013: 328). The latter, German ‘Anneliese’, will be critical to our discussion of Turkish German men and their alternative sexualities, as Ceylan makes use of his long black hair and muscular physique to satirise both gender and Germanness in ‘Anneliese’ as the reversible figure of a Turkish ‘Ali’. We attribute critical potential to Ceylan’s stand-up comedy, especially in relation to less critical mainstream portrayals of non-normative Turkish German men. Ceylan relativises the tenacious stereotypes of Turkish German men by lampooning gendered and regional German identities alongside his light-hearted referencing of clichés about Turkish German masculinities. Ceylan represents a utopian heteronormative image of Turkish masculinity with his physique and outward appearance. Similar to Billidikid’s masculine excess, Ceylan doubles and deconstructs his Turkish and German virility through a camp mimicry of provincial, German femininity.

The same critical potential cannot be found in the film and television portrayals we consider here. The same-sex love story between two German and Turkish German men in the German soap opera *Alles was zählt* illustrates that German audiences consume gay Turkish German men as harmless alternatives to straight ‘Alis’. Ethno-sitcoms such as *Alle lieben Jimmy* routinely poke fun at sexual identity mix-ups while films such as *Evet, ich will!* define liberal lifestyles as German and oppressive ones as Turkish. This is therefore a largely familiar typology of Turkish and German difference along the axis of ‘tradition’ versus ‘modernity’, which reproduces a binary paradigm. Clark and Mennel define this as the gay West’s contemporary ailment, as the queer mainstream buys into a heteronormative obsession with ethno-nationally informed gender strata.

## Homonationalism and queer Turkish Germans

The portrayals of queer Turkish German men tap into a familiar narrative of modern progressivism. “That is”, write Lukasz Szulc and Kevin Smets,

a cultural construct which assumes that societies—in particular those beyond the “Western world”—evolve in a progressive way toward more liberalism, secularism, and democracy. This evolution is supposed to lead to greater civil and political rights as well as Western ethics. In other words, the level of Western civilization is seen as an ideal, which can be achieved by non-Western civilizations over time. (Szulc/Smets 2015: 1)

This transnational evolution requires that non-Western identities ‘come out’, in order to be accepted as equally civic and modern as those societies that subscribe to Western democracy and moral values. The notion of minority enfranchisement plays a crucial part in the progressivist narrative, which makes it also an important aspect of Western liberal identities. In Germany, as elsewhere in Europe, minority enfranchisement has come to include at least the putative acceptance of homosexuality. As one scholar put it, the “acceptance of homosexuals is now part of being German” (Yorukoglu 2010: 425). The representation of Turkish German gay, bisexual, transgender, intersex, lesbian and questioning characters bears this out in Turkish German visual and print culture and in live performance media. Portrayed, performed or written in the role of the tolerated other are Turkish German males who stand in, symbolically and publicly, as a yardstick with which Germans measure their democracy. That the act of coming out as a Turkish German homosexual re-creates the discourse of liberal Westernness in Germany is a crucial indicator of the positioning of Turkish German non-hegemonic identities as national evolution narratives.

### *Alles was zählt*: Turkish German homonormativity

There is only one contemporary German television series which has focused on the love story of a gay Turkish German character. The German television soap *Alles was zählt* (RTL, Grundy UFA productions, 2006-) marked a first in German mainstream television when the series dealt with the coming out of a young Turkish German ice hockey player named Deniz Öztürk. The young character acts decidedly macho in his initial storyline of the series’ first season until he befriends native German Roman. Roman is openly gay and works as a trainer for female figure skaters at an elite training camp in the city of Essen. The two characters first meet on the ice rink and have a falling out over Deniz’s homophobic remarks. Over time, though, the two men fall in love and Roman assists Deniz in coming out to his conservative Turkish German father. The initial storyline of Deniz and Roman ended in 2007 when the couple ends their relationship. But they were reu-

nited in September 2009 in episode 772 as their romance was rekindled while training as same sex pair skaters and modelling a gay clothing line. The storyline of the Turkish German and bio-German homosexual characters was spotlighted and earned the series a cult following. The story of DeRo, as fans quickly came to name the couple, reached a wide international fan base with more than 15,000 subscribers on YouTube channels dedicated to the couple's best romantic moments together. Viewers received the story well and most of the audience judged the homosexuality of Turkish German Deniz as a successful act of liberation from his traditional Turkish German heritage.

The negative portrayal of Turkish German heterosexuality and the notion of German homosexuality as accepted in Germany suggests that gay Turkish German men should assimilate. Deniz is offered the opportunity of becoming a normative gay German man, as the depth of his emotions for Roman overcome his ethnic ties to his Turkish German father. His queerness is performed in opposition to repressive Turkishness. The seduction of a Muslim man by a non-Muslim man seems increasingly en vogue as the theme of Western mainstream television series and films in which homonationalist politics are at work. Recent films, like the Swedish comedy *Patrik 1.5* (2008) and the Belgian comedy *Mixed Kebab* (2012), also focus on sexual minorities. In these films, supposedly modern Westerners highlight the cultural shortcomings of Muslim newcomers. Similarly, *Alles was zählt* conveys Deniz's interest in Roman to the viewer in homonationalist terms. The first in-depth conversation between Roman and Deniz bears this out in episode 156. Deniz tells Roman in a low voice that there are no gays in the Turkish German community: "Schwul gibt's da einfach nicht". Later in the series, in episode 159, Roman shows Deniz how a progressive gay German man handles homophobic attitudes more aptly. When a couple of ice hockey players try to push Roman's buttons, he easily disarms their taunts with a quick-witted remark: "Tunten on ice! Für sowas zahlen auch noch viele Eintritt!" Ironically, Roman's confrontation of German homophobia is used here to strengthen the notion that Germany is a safe space for homosexual men, while Turkish culture is not. Deniz's relationship with Roman eventually enables him to push the boundaries of his conservative ethnic background.

One can argue that the idea of same-sex romance in *Alles was zählt* presents the audience with the assimilation of a Turkish German man into German majority society. His coming out removes Deniz from the influence of his father, Marian, a second-generation Turkish German, straight man, with stubbly beard and shoulder-length, dark hair. *Alles was zählt* presents Marian's role modelling of masculinity for his son as questionable, specifically the encouragement to flirt and to be with as many women as possible. Marian frowns upon the presence of homosexual desire when Roman first meets and acts on his interest in Deniz with flirtatious comments. Marian follows up with pejorative remarks about homosexual men after Roman has left the scene, to which Deniz adds more anti-gay comments to hide his non-heterosexual affinity. The situation forces Deniz to confront his ambig-

ous sexual desires, thus leading to an opportunity to disassociate himself from his father and a repressive paradigm of heterosexual Turkishness.

Homonormative and homonationalist concepts of straightness and ethnic identity thus define the position of non-heterosexual Turkish German men as necessarily repressed. Portrayals of gay Turkish German men in German mainstream culture parallel those of Turkish German women; both are depicted as needing to be rescued from a traditional and oppressive culture. *Alles was zählt's* alignment of non-straight Turkish German men with queer Germans, although normalising inter-ethnic romance by treating it as one would an intra-communal relationship between two bio-German men, simultaneously upholds a narrow view of Turkish German culture as homophobic and 'traditional'. Just as for Turkish German women in earlier portrayals, for Turkish German queer men, their culture of origin is portrayed as something that must be overcome in the move westwards, towards modernity and liberation.

### **Ethno-sitcoms: gay but not 'too' gay**

Queer Turkish German male characters reflect the political and cultural impetus of popular German culture and the influence of depictions of sexual diversity on public opinion. Since the early 1990s, the appearance of gay men in German films such as Sönke Wortmann's *Der bewegte Mann* (1994) have marked at "one level a tolerance of homosexuality as a key element in civilised discourse in Germany" (Brockmann 2010: 442). Yet, as the storyline of Wortmann's film shows, the perception of a straight man as gay due to his liaison with actual gay men clearly demonstrates the limits of queer tolerance and sexual ambiguity. The status quo is confirmed naively in the end to reassure the audience that homosexuality is the binary opposite of butch heterosexuals, suggesting in fact that gay men are only token indicators of modern 'Westernness'. There is a similar mistaken-sexual-identity and homonationalist-indicator-premise in the ethno-sitcom *Alle lieben Jimmy*, as the perception of the Turkish German male protagonist as gay is only temporary and only lasts one episode. Such writing allows straight German audiences to identify with a Turkish German man who suddenly finds himself in danger of losing his place at the top of the patriarchal order. And, at the same time, a confirmation of his heterosexuality can be seen as a lesson in tolerance without the depiction of any actually queer characters. German viewers are allowed a sense of cultural superiority, because German culture is allegedly accepting of gay men, whereas Turkish German culture is not. However, they are not required to embrace a queer character, as Jimmy's heterosexuality is reaffirmed, after all (see chapter 5 of Benbow 2015).

Mistaken queerness of a Turkish German character is leverage for humour in episode six of *Alle lieben Jimmy*, titled "Andersrum" (first screened 2 June 2006 on RTL). Having previously declared that his body is "reserviert für hübsche Frauen",

Jimmy jokes to his friend Ben after a massage by a bisexual man at the Turkish hamam: “ich habe mich von einem Mann berühren lassen und habe es genossen und jetzt bin ich schwul!” The episode grounds the fear of avowed heterosexual Jimmy of being gay in comic camp moments. It is telling that Jimmy’s gay crush, around which the episode revolves, turns out to be a beautiful woman. That such gayness is neither believable nor a real threat to Jimmy’s social status in the Turkish German community pokes fun at the perceived incommensurability of queer and Turkish identities when Jimmy asserts confidently: “Bei uns war noch nie jemand schwul,” to which his sister Leyla replies: “Und was ist mit Tante Yasmin? [...] Tante Yasmin war früher Onkel Mehmet”. While the episode introduces the current and controversial subject of the acceptance of homosexuality in migrant communities, *Alle lieben Jimmy* makes light of Jimmy’s gay ‘scare’ as a gesture of German cultural superiority without seriously exploring a possible relationship between Turkish German Jimmy and his German friend Ben. The series hints at the alternative sexuality of the latter in a scene in which Jimmy practices kissing Ben, yet Ben’s character never becomes more than Jimmy’s loyal sidekick. The representation of Jimmy’s potential homosexuality is an amusing spectacle for the audience. The ethno-sitcom uses the homophobia of a macho Turkish German character to reassure German audiences about German liberalism. The bio-German viewer is addressed as someone with progressive attitudes towards characters of non-German heritage and towards homosexuality, while the mainstream industry that produces these characters remains a heterosexual and homonationalist German institution.

### ***Evet, ich will!*: coming out into Germanness**

Representations of gay love have certainly had their prominent moments in Turkish German cinema over the past two decades. Yet, depictions of a committed relationship between a Turkish German man and a bio-German man have been, and still are, uncommon. The romantic comedy *Evet, ich will!* by Turkish German director Sinan Akkuş thus offered viewers a refreshing shake-up of a well-established film genre at its release in 2008. *Evet, ich will!* is a study of three intercultural couples who express their feelings in terms of romance and the desire to marry, though marriage was still is not an option for lesbian and gay couples in Germany at the time of the film’s release. That the pursuit of love ends apparently naturally in marriage is the film’s foundational premise, toward which the Turkish German same-sex couple, Tim and Emrah, strive just as much as the two heterosexual couples. The film depicts their storyline a couple of minutes after the proposal scene of a heterosexual couple. In the interior of an elegant gay club in urban Germany, bio-German Tim proposes to his long-time boyfriend, Emrah. The Turkish German man appears impressed by the romantic setup. Tim, his strikingly handsome blond and blue-eyed partner, drops an engagement ring in a glass of

champagne, which sets the scene for the couple's navigation of various barriers to love and, eventually, a happy and monogamous union.

It is no coincidence that Akkuş awards a central place in his wedding film to Turkish German repression. The reiteration of classic romance seems perfect until a close-up shot of Emrah's face challenges the assumption of immense joy during a marriage proposal. Emrah reminds Tim that a same sex union is out of reach for him as a queer Turkish German man. The Turkish German wants to 'marry' his partner, yet immediately rejects the idea of coming out of the closet to his family. Consequently, Tim decides to out Emrah in a push for equality in the social spheres of their private lives. The 'fiancé'-turned-gay-advocate embarks on this mission despite Emrah's objections. Cultural paternalism defines the bio-German character's desire to enlighten both Emrah and the heterosexual Turkish Germans in Emrah's life. It is a universalising vision both of ethnic diversity in German society and of queer love. Akkuş's gay couple thus succumbs to the strictures of the German homonational norm when Tim actively sets out to enact Emrah's coming out and his queerness for him. We argue that this creates a negative image of Turkish culture as homophobic, whereas Germanness is associated with the uncomplicated acceptance of homosexuality.

Emrah is presented as the reluctant homosexual who must hide his true self in the company of Turkish German family and friends. The Turkish German's fear of coming out necessitates German ingenuity, thus prompting Tim to kiss Emrah publicly at a family barbeque in front of Emrah's father. In another scene, later in the film, Tim tries to out his boyfriend by hiding a gay porn magazine among Emrah's belongings. Yet, neither act effectively reveals Emrah's sexual identity. Emrah keeps hiding his sexual orientation from his family, which seems blissfully ignorant of the fact that homosexual Turkish German men do indeed exist. Emrah gives in to his family's demands that he marry a Turkish German girl but breaks down in front of his intended bride and prospective in-laws, his mother having teased out of her son a tearful admission to being gay and to being in love with Tim. The scene posits that the collective denial of homosexuality in Turkish culture compels Germans to force certain members of the Turkish German community out of the closet. The seemingly happy denouement of Emrah's and Tim's same-sex romance, though, is ruptured by the final comments of Emrah's grandfather and father. The grandfather comments that something must be wrong with Emrah's head, specifically "that sex organ in the head". The father, in the last scene featuring the same-sex couple, forbids Tim and Emrah from telling anybody in the Turkish German community of their union. "Das versteht nicht jeder mal so einfach", he says in the direction of Tim. The father's comments confirm for viewers the progress yet to be made in the Turkish German community with respect to same-sex love and re-state the inferiority of the culture of the Turkish German other relative to Western liberal norms.



## Stand-ups do it better: Bülent Ceylan's Anneliese

Ceylan's display of campy drag is a performative counter-discourse to the previously discussed representations of non-normative Turkish German masculinities. His act liberates Turkish German masculinity from a heteronormative order as it neither confirms an ethno-cultural gender role, nor does it hide the cis man underneath the cheap, blonde wig. Anneliese serves as Ceylan's mouthpiece for a traditionally gendered, Western image of bourgeois Germanness. Unlike Ataman's Lola though, Ceylan's Anneliese turns on an unrealistic portrayal of German femininity by repeating iconic lowbrow elements and behaviours. Ceylan deploys his own black mane as part of his costume and his goatee emphasises the transgressive nature of his performance as Anneliese. This hybridisation of female and male characteristics in the body of the Turkish German cis-man critiques the assumed homophobia and transphobia among straight Turkish German men. Anneliese has been part of the character inventory of Ceylan's KREATÜRKEN routine since 2011 and the character first emerged in the stand-up comedy programme "Döner for one" as a critique of the need for Turkish Germans to 'pass' as native Germans. The satirical mimicry of Ceylan as a German woman from the southern province with horn-rimmed glasses, an old-fashioned faux mink fur coat and cheetah print handbag suggests a "playful repetition" (Sieg 2002: 16) of German discourses on ethnicity, gender and sexuality. The comic effect arises from the role taken on by the ethnic comedian symbolically relinquishing his patriarchal privilege. In this sense the act is perhaps reminiscent of the episode of *Alle lieben Jimmy* discussed above, for although Ceylan draws on the queer genre of drag for his performance as Anneliese, the audience knows him to be a straight cis-man. The cross-dressing performance can also be read as a dissolution of authentic heteronormative performance.

The second layer of critical potential in Ceylan's Anneliese results because the bi-cultural comedian participates in an ethnic drag that targets not a minority (although Ceylan does this as well through other characters) but the German majority. Moreover, the majority is understood as itself diverse in terms of regional and class affiliations. Ceylan applies a concept of stage persona which Katrin Sieg has defined as "ethnic drag", a performance "accorded the task of unsettling the binaries of mimesis and masquerade, colonizer and colonized, black and white, male and female, heterosexual and homosexual" (Sieg 2002: 16). Ceylan—who is, after all, as German as he is Turkish, having a German mother who raised him in a predominantly German fashion—simultaneously draws attention to the performativity of gender, ethnicity and sexual orientation. Ceylan's performance as Anneliese is a particularly pointed kind of "ethnic travesty" (Sieg 2002: 222), an ironic performance of one's own ethnicity that draws attention to its constructed nature. In performing so expertly the regional German woman, albeit in excessive camp, Ceylan asserts both his own Germanness as well as the diversity of German identi-

ties. In short, Ceylan's character refuses monolithic identificatory categories of various kinds: national, ethnic, class and gender.

Anneliese made her latest appearance in February 2016 at a performance at the Saarlandhalle in Saarbrücken.<sup>1</sup> In this performance, Anneliese shares her thoughts on the value system of German society's middle classes, she and her husband being "das Middichste von der Mitte". Ceylan's conceptualization of Germanness as a series of statements on the visual appearance of non-Germans and signs of ethnic and cultural diversity in Germany undo the notion of natural Germanness. Implicitly, Ceylan's muscular physique exposes the imitative structure of his gendered ethnic drag act, while he lets his long black hair down and pats his dark goatee, further emphasising hybridity of various kinds. Anneliese combines elements of estrangement and familiarity so that Ceylan can use her as a mouthpiece for alternative Turkish German identities. That Anneliese finds delight in a farcical version of Buddhist meditation underscores the position of Ceylan as the non-native spectator. Anneliese holds up a mirror to the self-proclaimed liberal attitudes of Germans and their respect for Eastern cultures: "Auf einer Maua, unda einem Baum, da hab isch dann drei Stunden medidierd. Ergebnis: Blasenentzündung". "Is aber okay, gehört dazu", adds Anneliese when audience members cheer. "Desweggen sitzt doch diesa Buddaa imma so veakrampft da mid seine verkreuzte Beine". This sequence draws attention to the German search for meaning in 'Oriental cultures', all the while portraying the richness of German 'provincial' cultures, which such globalised longings overlook. Ceylan exhibits a fascination with German regionalism and is expert in the dialect of his hometown, Mannheim. In talk show interviews, Ceylan jokes that he—as a "Turk"—often has to teach other Germans the pronunciation or meaning of forgotten dialect terms.<sup>2</sup>

A liminal figure in German entertainment, Ceylan is nonetheless more 'othered' in German culture than he ought to be, due to his father's Turkish heritage. From this marginal position, however, Ceylan is able to highlight, with his accomplished performances of regional Germanness, a possible way out of the Turkish-German impasse. By celebrating the regionalism of German identities (and their survival even in the face of the demographic change he represents), while at the same time breaking with stereotypical portrayals of the Turkish macho, Ceylan's stand-up makes a mockery of the rigid representational conventions and alleged limitations of ethno-sexual performativity we have so far discussed. "Spässsche!" is Anneliese's common reaction to a German worldview and the reactionary thinking concealed more or less well within it. As an in-group witness to German sentiments of cultural superiority, 'she' intimately shares a calculated performance with the audience during which the collaboration of Turkish German men on stage and in the audience inscribes the social sphere of the stand-up event with a gleeful turn

<sup>1</sup> "KREATÜRKEN", accessible at: <https://www.youtube.com/watch?v=FJr23-ObD3E> [last accessed 27.5.2016].

<sup>2</sup> "NDR Talk Show: 23 January 2009, Episode 1,593", accessible at: [https://www.youtube.com/watch?v=UADT9\\_aMZhg](https://www.youtube.com/watch?v=UADT9_aMZhg) [last accessed 28.5.2016].

towards criticism of homonationalist and other forms of cultural bias in German society.

## Conclusion

Gay Turkish German culture remains at the periphery of the still dominant Western discourse on liberalisation of Muslim communities in German society. The pressure to ‘come out’ of a repressive Turkish German community and to assimilate into a putatively accepting German majority population expresses, in our opinion, a homonationalist attitude. That attitude represents a certain appropriation of gay Turkish German men as closet cases or of straight Turkish German men as hopeless homophobes. Portrayals of oppressed LGBTIQ Turkish German men have been comfortably assimilated into the civilizational discourses of ‘traditional’ Turkish versus ‘modern’ German cultures, discourses that have long informed popular portrayals of Turkish German women.

Our discussion here has shown that Turkish German ‘straightness’ and ‘queerness’ are still very much connected to cultural bias in Germany. The lack of named queer Turkish German characters in German mainstream culture in the twenty-first century, as well as their reductive portrayal, suggests that German society continues to see non-Western cultures and specifically Muslims as opposing forces to self-proclaimed German liberal values. Rigorous codes of German modernity set the tone for Turkish German expressions of queerness. They restrict the alternative sexualities of Turkish German men with their reductive portrayal as victims in need of rescuing.

Thus, we find in the character stand-up of Bülent Ceylan an effective critique of established systems of ethno-cultural representation. Rather than seeking to ‘integrate’ Turkish German women or queer men into the putatively welcoming embrace of liberal German culture, Ceylan performs the cultural hybridity that is surely the inevitable consequence of mass migration. His playful critiques of both Turkish and German stereotypes and his use of drag point to the pitfalls of oppositional categories. Excitingly, his irreverent but affectionate portrayals of regional German identity offer an alternative to reductive debates about ‘integration’ of the Turkish other into a monolithic German culture.

## Works Cited

- Burns, Rob (2014): ‘From Two Worlds to a Third Space: Stereotypy and Hybridity in Turkish German’, in: Karanfil, Gökçen/Şavk, Serkan (Eds.): *Imaginaries Out of Place: Cinema, Transnationalism and Turkey*, Newcastle upon Tyne, 56-88.
- Benbow, Heather Merle (2015): *Marriage in Turkish German Popular Culture: States of Matrimony in the New Millennium*, Lanham, MD.

- Brockmann, Stephen (2010): *A Critical History of German Film*, Rochester, NY.
- Cheesman, Tom (2004): "Talking 'Kanak': Zaimoğlu Contra Leitkultur", in: *New German Critique* (92), 82-99.
- Clark, Christopher (2006): "Transculturation, Transe Sexuality, and Turkish Germany: Kutluğ Ataman's *Lola und Bilidikid*", in: *German Life and Letters* (59/4), 555-572.
- Dhawan, Nikita (2016): "Homonationalism and state-phobia: The postcolonial predicament of queering modernities", in: *Queering Paradigms V*, Bern, 51-76.
- Dietze, Gabriele (2010): "Occidentalism, European Identity and Sexual Politics", in: Brunkhorst, Hauke/Grözinger, Gerd (Eds.): *The Study of Europe*, 89-116.
- Gluhovic, Milija (2013): "Sing for Democracy: Human Rights and Sexuality Discourse in the Eurovision Song Contest", in: Fricker, Karen/Gluhovic, Milija (Eds.): *Performing the "new" Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*, New York, 194-221.
- Göktürk, Deniz (2004): "Strangers in Disguise: Role-Play beyond Identity Politics in Anarchic Film Comedy", in: *New German Critique* (92), 100-122.
- Göktürk, Deniz (2003): "Turkish-German Traffic in Cinema: A Critical Review", in: *New Perspectives on Turkey* (29), 229-243.
- Göktürk, Deniz (1999): *Turkish Delight—German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema*, Oxford.
- Hake, Sabine/Mennel, Barbara (Eds.) (2012): *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*, New York/Oxford.
- Massad, Joseph Andoni (2002). "Re-Orienting Desire: The Gay International and the Arab World", in: *Public Culture*, (14/2), 361-385.
- Mennel, Barbara (2004): "Masochism, Marginality, and the Metropolis: Kutlug Ataman's *Lola and Billy the Kid*", in: *Studies in 20th & 21st Century Literature* (28/1): 268-315.
- Petzen, Jennifer. (2012). "Contesting Europe: A call for an anti-modern sexual politics", in: *European Journal of Women's Studies*, (19/1), 97-114.
- Puar, Jasbir (2007): *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham/London.
- Puar, Jasbir (2015): "Homonationalism as Assemblage: Viral Travels, Affective Sexualities", in: *Revista Lusófona de Estudos Culturais* (3/1), 319-337.
- Puar, Jasbir (2013): "Rethinking Homonationalism", in: *International Journal of Middle East Studies* (45/02), 336-339.

- Schotten, Heike (2015): "Homonationalist Futurism: 'Terrorism' and (Other) Queer Resistance to Empire", in *New Political Science* (37/1), 71-90.
- Sieg, Katrin (2002): *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ann Arbor, Michigan.
- Spielhaus, Riem (2013): "Clichés are Funny as Long as They Happen on Stage: Comedy as Political Criticism", in: Nielsen, Jørgen (ed.): *Muslim Political Participation in Europe*, Edinburgh, 322-338.
- Shubert, Atika/Schmidt, Nadine/Vonberg, Judith (2017): "The gay men turning to the far right in Germany", 14 September 2017, accessible at: <https://edition.cnn.com/2017/09/14/europe/germany-far-right-lgbt-support/index.html> [last accessed: 24.10.2017].
- SUSPECT (2010): "No Homonationalism. Judith Butler refuses Berlin Pride Civil Courage Prize 2010", 21 June 2010, accessible at: [nohomonationalism.blogspot.com.au/2010/06/judith-butler-refuses-berlin-pride.html](http://nohomonationalism.blogspot.com.au/2010/06/judith-butler-refuses-berlin-pride.html) [last accessed: 07.12.2017].
- Szulc, Lukasz./Smets, Kevin. (2015). "Homonationalism and Western Progressive Narrative: Locating 'Conservative Heartlands' with Zenne Dancer (2012) and its Western Reviews", in *Asian Journal of Communication*, (25/6), 551-566.
- Teraoka, Arlene Akiko (1989): "Talking 'Turk': On Narrative Strategies and Cultural Stereotypes", in: *New German Critique* (46), 104-128.
- Yildiz, Yasemin (2009): "Turkish Girls, Allah's Daughters and the Contemporary German Subject: Itinerary of a Figure", in: *German Life and Letters* (62/4), 465-481.
- Yorukoglu, Ilgin (2010). "Marketing Diversity: Homonormativity and the Queer Turkish Organizations in Berlin", in: Habib, Samar (Ed.): *Islam and Homosexuality* (2/2), Santa Barbara, California, 419-444.



# **Interventions of Turkish-German Migrant Organizations in Politics: Research Report on a Double Case Study**

*Anna E. Brashear*

In the following, I present a synopsis of my Master's thesis completed at the University of North Carolina, Chapel Hill, within the TransAtlantic Masters Program at UNC's Center for European Studies under the supervision of Dr. John D. Stephens. Building upon concepts encountered during the completion of a Bachelor's thesis on Turkish-German transnational spaces in Berlin, and in addition to interests in migration and integration policy and outcomes, I became particularly interested in the forms of political participation practiced by immigrants and subsequent generations with migration histories and/or experiences in settings where immigration policies make traditional forms and channels of political participation difficult or inaccessible. I decided to focus on the aspect of migrant civil society activities in order to better understand these dynamics with specific regard to the Turkish-German community in Berlin. The degree Master of Arts in Political Science was awarded in May of 2017. Within this program, I spent two academic semesters and the thesis semester in Berlin, at one of the TransAtlantic Masters Program's partner universities, the Humboldt Universität zu Berlin. Dr. Claudia-Yvette Matthes served as the on-site thesis supervisor. The research was supported by the UNC Foreign Language and Area Studies Fellowship as well as the German-American Fulbright Program.

My master thesis examined the role of German-Turkish civil society organizations in the production of discourses of belonging within the German political

landscape. It analyzed how German-Turkish organizations position themselves with respect to national political discourses on issues such as citizenship, German national identity, immigration, and integration, and following this orientation, how they engage with German political institutions to promote their position and pursue policy goals. Aligning with the view that migrant organizations possess an integrative function, I argued that a part of this function seeks to change unsatisfactory discourses of belonging by structurally involving migrant organizations in the formulation of more effective integration policies that facilitate deeper political incorporation and more equal participation of migrant communities in society.

The discourses of belonging explored in my work refer to the dominant content and themes of publicly held discussions and interactions taking place between German politics and civil society, comprised of various state and non-state actors analyzed in the research, about topics like citizenship, German national identity, immigration and integration.

Migrant organizations (MOs) have garnered attention by academics and politicians alike as potential mediators between established political institutions and migrant groups, channels for increased migrant political participation, and bodies of political representation for migrant groups at local, national, and European levels. I looked at German-Turkish migrant-based civil society organizations in Berlin. Turkish MOs in Germany are an interesting research subject for several reasons, not the least of which for the simple fact that the population of residents and citizens with Turkish backgrounds in Germany numbers around 3 million, making it the largest immigrant group in Germany according to the 2008 and 2015 micro-censuses (Halm et al. 2012: 38; Statistisches Bundesamt 2016: 128).

Over the past several decades, scholars have reevaluated the social dynamics and demographics of Germany as a de facto country of immigration, considering nearly 17 million German residents, or approximately 20% of the German population, have a migration background (*Migrationshintergrund*) as of 2015. German-Turks make up nearly a quarter of this group and about 60% of the Turkish community lives in urban centers like Berlin, where 6.2% of the population has a Turkish background (Towers et. al 2015: 91-93). The Turkish community is strongly represented in migrant-identified civil society organizations: of 16,000 MOs identified in Germany in 2001 study, around 11,000 involved members of Turkish communities. Another later study identified fewer MOs overall, but noted that 28% were established by migrants with Turkish backgrounds (Halm et al. 2012: 41). This has caused scholars to note German-Turks' relatively strong tendency to organize under civil society structures (Pries 2013: 2). Içduygu writes that Turkish immigrants engaged quickly in civic and political activities in a variety of forms after arriving in destination countries by establishing civil society organizations, getting involved in political parties, acquiring citizenship and/or actively demonstrating and petitioning (Içduygu 2009: 135). Still, he suggests that, despite the expansive literature about Turkish migration patterns and immigrant experiences, "[...] relatively little is known about their civic and political participation in the receiving societies in



which they live” (İçduygu 2009: 137). I therefore discuss how Turkish MOs can be spaces for political participation and offer new insights about how they may be shaping and reshaping political discourses of belonging.

My thesis was structured as follows: first, I undertook a survey of existing literature, exploring relevant theoretical concepts concerning integration and citizenship discourses in the process. I then presented a case study on two MOs, the *Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg* (TBB) and the *Türkische Gemeinde zu Berlin* (TGB). I collected and analyzed online primary source materials from these organizations for the years 2016 and 2017 until March. This entailed an analysis of each official website (mission statements, project summaries, service offerings), 82 combined press releases, 10 newsletters, and 8 additional documents consisting of public reports, campaign materials, and public letters.<sup>1</sup> For contextualization, I also attended events, held informal interviews and monitored social media activity. These materials allowed me to identify important, recurring policy issues and analyze the significance of the research findings.

## Literature Survey: The Political Potential of Migrant Organizations

Empirical research on MOs in Germany has been a growing field since its birth in the 1980s, a time during which Turkish immigrants in German public discourse were largely construed as a “problem” (Thranhardt 2000: 15). Due to this political atmosphere, early works tended to focus on segregation and the establishment of “parallel societies” as negative effects of immigrant organizations (Çetinkaya 2000: 83). This perception slowly changed over the decades.

Ludger Pries has written extensively about Turkish MOs in Germany yet maintains that, despite a number of empirical studies conducted since the 1980s and the evolution from negative to more positive interpretations, “[...] no consensus has been reached on the predominant role and impact of [MOs]” (Pries 2013: 2). While he also maintains that there is no generally accepted definition of MOs, he identifies three predominant characteristics as follows:

- [...] associations (1) whose goals and objectives are derived primarily from the situation and the interests of individuals with a history of migration and
- (2) whose members are mostly individuals with a migration background and
- (3) in whose internal structures and processes individuals with a migration background play a significant role. (Pries 2013: 1)

MOs are extremely heterogenous—from those that have a very specific function (e. g. sports club) to those that act as umbrella organizations, and from being com-

---

<sup>1</sup> Unless otherwise stated, all translations of the source material are my own.

prised by one distinct ethnic or religious group to encompassing multiple identity groupings—yet Pries’ three aforementioned characteristics direct attention to the shared identity and function of MOs as places of collective resources and action specifically shaped by and aimed towards groups whose major identity factor is rooted in a migration history or experience.

Yurdakul argues that the migration factor remains important to the identity and function of MOs even after first-generation immigration has concluded, because such organizations were initially founded as a form of political resistance to societal structures that continually denied immigrants full political participation long after initial immigration (Yurdakul 2009: 114). Since these structural barriers persist in the status quo, MOs continually operate from a premise of migration experience and concerns, even if many members with migration backgrounds have no first-hand migration experience. Odmalm has distinguished four major functions of MOs in Europe, namely 1) to act as links between home and host societies and offer services, advice, and expertise about social and legal issues affecting migrants 2) to complement state efforts towards integration and provide information and training in the native language 3) to act as political and community representatives of particular ethnic and identity groups and 4) to serve as transnational contact points and actors (Odmalm 2009: 158).

Whereas the early literature focused on the conditions for formation and the kinds of tasks such associations were created to fulfill, the more recent literature is concerned with the links that MOs have established to formal channels of political participation in the receiving countries, the citizenship politics of the receiving country, the political opportunity structures in which MOs are embedded, and the public discourses surrounding MOs (Faist 2009: 317). This reflects a shift towards framing MOs less as passive political objects and focusing instead on their activities and claims—in fewer words, their potential as political actors (Thränhardt 2000: 46).

Recent literature on Turkish MOs tends to relate to two major discursive fields: 1) Integration discourses, which analyze Turkish MOs in terms of integrative potential, and 2) Citizenship discourses, which tend to forego definitive conclusions about integration in favor of highlighting political participation and multiple avenues and arenas for citizenship practice.

### Integration Discourses on Migrant Organizations

Scholars have increasingly become interested in the links forged between Turkish MOs and German political institutions in terms of integration. Kyrieri and Brasser focus on the ongoing transformation of Turkish MOs from political objects to political actors, framing MO political participation as the key to improving integration policy in Germany. The authors argue that the failure of the German state to engage with such organizations as partners in the past can explain ineffective for-

mer integration policies “[...] since non-involvement means that regular input and feedback loops do not flow” (Kyrieri & Brassler 2012: 65).

Efforts made to more strongly establish such links include the German Integration Summit that has taken place since 2006 and gives MOs direct access to federal and regional decision makers. This may have contributed to an increase in MO participation with state-subsidized projects. From 2008 to 2012, the percentage of projects funded by the Federal Agency for Migration and Refugees (BAMF) that were run by MOs increased from 11% to 27%, mainly as result of eased restrictions and requirements aimed toward making state funding more easily accessible for small civil society organizations. Direct MO involvement in policy implementation thus usually takes the form of state-subsidized ‘tandem’ projects, which make the German state a direct stakeholder in MO-implemented initiatives with the goal of improving cooperation and co-management.

However, some MOs criticize these ‘collaborations’ because the agenda-setting power to conceptualize and define the projects is not distributed equally. This brings the authors to the conclusion that MOs are perceived more and more as political actors with resources, but not political partners, especially when it comes to integration policy conceptualization (Kyrieri/Brassler 2012: 77-9, 82). Oner draws a similar conclusion, commenting that while MOs act increasingly as representative bodies, they lack “[...] full bargaining power vis-à-vis the German authorities” (Oner 2014: 81).

Other scholars like Mueller have criticized the fact that ‘integration’ is the main working goal of the German state when they partner with MOs, yet German policy continues to lack anti-discrimination measures that would ensure the conditions of access and equality for German-Turks’ integration. Thus it is unsurprising that many service-based and religious Turkish MOs do not emphasize integration as a core goal amidst continued discrimination in housing, employment, and education, opting instead to offer access to these services directly through MOs as a solution (Mueller 2006: 423-4, 437).

The goal of ‘integration’ rules the political discourse even as it remains controversial. While it enjoys a generally positive connotation in the mainstream, the German-Turkish community struggles against integration approaches that essentially call for de facto assimilation. MOs have been viewed as valuable dialogue partners for the development and implementation of integration policies, but Pries warns that such categorizations oversimplify the activities of MOs and restrict their role as either “bridges of integration” or “integration traps”. This overlooks their potential to serve multifunctional purposes in the public realm, from mobilization around social issues to facilitating participatory processes (Pries 2013: 6).

Glick Schiller et al. focus on the transnational dimensions of minority incorporation and challenge traditional thinking that successful integration means the loosening of ties to ethnic networks or transnational spheres. They posit, rather, that successful integration may hinge upon the acceptance of such border-crossing formulations (Glick-Schiller et al. 2004: 1). Their case study in Bamberg highlights

how Turkish MOs have imitated the structure of German civil society organizations by hosting open houses (*Tag der offenen Tür*) in order to remain visible in their migrant character on the one hand, but assert their local, public character oriented towards German society on the other. In settings like this, they highlight two simultaneous identities at once, being “publicly Turkish” by openly proclaiming the Turkish-migrant nature of the organization, yet adhering to German associational structures and rituals, thereby challenging the notion that “foreignness” is necessarily incompatible with active participation in German civil society (Glick-Schiller et al. 2004: 6). The authors operate within the integration discourse with this concept, yet show how MOs can simultaneously challenge the parameters of integration.

### Citizenship Discourses on Migrant Organizations

Scholars have also written about MOs in terms of citizenship modes and practices. Starting from the premise that citizenship determines the relationship between the state and the individual, citizen status defines both the rights accorded and the obligations expected of individuals in a given society. Thus full political rights are often derived from formal citizenship status (Odmalm 2009: 151). This is especially true in Germany, where third country nationals have no right to vote and official policy prevents dual citizenship. Since many German-Turks do not wish to give up their Turkish passports in exchange for exclusive German citizenship, the result is exclusion from formal channels of political participation and an inability to naturalize (Kyrieri/Brasser 2012; Halm et al. 2012: 64).

The literature conceptualizing MO activity in terms of citizenship practices is based largely on two models of multidimensional citizenship. The first is Koopmans and Statham’s (2000) “two-dimensional citizenship” concept, which locates citizenship modes on multiple axes. The vertical axis represents the basis of legitimate political community and spans from ethno-cultural bonds to residential, civic-political culture. The horizontal axis represents the basis of cultural community and spans from a monoculture to cultural pluralism (Odmalm 2009: 152). The model highlights that citizenship is not reducible to the possession of a passport per se, but is also conceptualized in terms of belonging to both the political and cultural community of a society.

Another concept that builds on citizenship as political and cultural practice is Ehrkamp and Leitner’s “relational citizenship”. It seeks a definition beyond formal status, instead conceptualizing citizenship as: “[...] constituted, practiced, interpreted and contested through the state and institutions of civil society and through civic actions, and at multiple geographic scales ranging from the local to the supranational” (Ehrkamp/Leitner 2003: 144). These models provide a framework for understanding MO activities as central to citizenship practice. First they suggest that citizenship does not have to be accorded formally in order to be practiced, and second, they emphasize that this practice is located within civil society structures.

Thus scholars like Odmalm draw the connection between restrictive formal citizenship policies in Germany and the pursuit of alternative forms of political participation: “[...] the lack of formal political opportunities have led migrants to develop alternative and more civil society-orientated means of participation” (Odmalm 2009: 153-4). Likewise, Ehrkamp and Leitner put aside state-centered approaches to citizenship in order to highlight how MO leaders and organizers have taken the construction of citizenship upon themselves, not as passive recipients, but as proactive agents who enrich civil society by providing a platform to make political claims on local, state, and national levels (Ehrkamp/ Leitner 2003: 131).

As noted, literature on Turkish MOs often displays overlaps between integration and citizenship debates and indeed, they are inextricable. Yurdakul’s excellent work on Turkish MOs in Berlin is an example of bridging these discourses. In contrast to Ehrkamp and Leitner, she argues that while claims-making does occur via certain platforms for non-citizens, the distinction between citizen and non-citizen is still important because it formally enshrines who has the recognized ‘right’ to make legitimate claims against state authorities (Yurdakul 2009: 110). On the one hand, she looks at the dynamics of political representation and how MOs influence integration debates; on the other hand, she illustrates how they at times collaborate with or conversely, challenge the German state. Within MOs, she observes that German-Turks develop their own strategies of integration as opposed to passively accepting the integration initiatives rolled out by the German state. She emphasizes the agency of such organizations to “ [...] transform the civic traditions of the new country” (Yurdakul 2009: 11). This idea of MOs’ transformative potential in terms of changing the narrative about German identity, a process by which MOs highlight migrant concerns and identities as visible, legitimate, and constitutive parts of modern German identity, has been expressed by post-migration scholars as a vision for a multicultural German society (Foroutan 2015: 6).

In the body of literature focused on MOs as political actors and agents, there is research on the types of claims MOs make and the ways that they challenge the state on issues like integration initiatives and formal citizenship. Where I see a gap is precisely in understanding where and by which means the new discourses about traditional concepts like integration or citizenship are being produced. If traditional notions of belonging, institutionalized via integration initiatives or citizenship requirements, are indeed being re-conceptualized, more scholarly work should identify the location of and processes behind such shifting discourses. Therefore, I concentrated on how MOs may be rich sites for the production of new, re-imagined discourses of belonging and how they participate in public debates about German national identity, immigration, integration, and citizenship.

## Case Study: Turkish-German Migrant Organizations in Berlin

The two MOs in Berlin chosen for the case study were the *Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg* (Turkish Union in Berlin-Brandenburg, TBB) and the *Türkische Gemeinde zu Berlin* (Turkish Community of Berlin, TGB). Both are umbrella organizations (*Dachverbände*) that count a number of other smaller organizations as members and act as their common resource and representative voice. As of 2017, the TBB had 30 member organizations in addition to 75 individual members. In comparison, the TGB represented 76 smaller organizations, thus holding status as the largest Turkish umbrella organization in Berlin and representing around 100,000 citizens in 2017. Both are categorized as e. V. (*eingetragener Verein*) organizations, which are officially registered, non-profit organizations with the German government, and both receive state funds for various projects, usually designed to provide or improve access to different social services for German-Turks. Thus another commonality between the two organizations is the perception by German state authorities of their primary role as social service providers. Notably, the TBB has consistently received far more state funds than TGB based on its close relationship and ties to Germany's social democratic party (SPD) (Yurdakul 2009: 82; Oner 2014: 81).

Both the TBB and TGB organize educational and job training initiatives and offer social and legal counseling services. Additionally, they hold events like workshops, talks or social gatherings and create campaigns. On some political issues, they take similar stances. An example of this has been their common critique of Germany's new citizenship law and the political priority of expanding aspects of this law, like dual citizenship (Yurdakul 2009: 114).

However, the two organizations also diverge politically along certain lines and display a different composition of members. One reason that the TGB has many more member organizations is due to its religious-conservative orientation, thus being the natural umbrella organization for many Turkish-affiliated mosques. The TGB's membership is comprised mainly of mosques and sports clubs, but also includes legal, cultural, and parents' organizations. The social-democratic TBB, on the other hand, has fewer member organizations but a greater variety of more secular-oriented groups formed around music, culture, education, sports, charity, medicine, the environment, politics, and women's and parents' issues. Yurdakul contrasts the political backgrounds of the leadership in each organization, remarking that they represent two groups of Turkish founding elites. The TBB founders belong to the group of traditional intellectuals and political elites with strong pre-existing ties to German state institutions, typically from more privileged class backgrounds, whereas the TGB founders came out of the woodwork of Berlin-Kreuzberg's Turkish immigrant community as more organic intellectuals and respected community leaders who, with their grassroots approach, had greater appeal to ordinary Turkish families and religious Turks (Yurdakul 2009: 71).

Although both groups express their commitment to integration and equal participation in German society in their mission statements, they advocate different approaches. While the TBB advocates for a diverse society and rejects all forms of racism and discrimination, it does not make a particular statement about Turkish identity as the basis for realizing this vision, nor does it use the term 'integration'. The TGB, on the other hand, emphasizes a transnational approach that highlights the importance of preserving Turkish national identity and defends against assimilation. The TGB argues that the continual recognition of transnational ties is essential for integration to succeed. The organizations' two distinct visions for participation in German society are apparent in their differing political strategies, as examined in the next section.

### Findings: Türkischer Bund Berlin in Brandenburg (TBB)

Publication of press releases is the TBB's most common method to disseminate information on its political positions and demands. From a total of 72 press releases, 58 were dated in 2016 and 14 through March, 2017. I coded the press releases for their content according to four categories: citizenship, German national identity, immigration, and integration. Of the total, 46 (64%) contained content relevant to the selected categories and 26 (36%) did not. Thus, a significant portion of the press releases for the time frame are concerned with discourses of belonging.

From relevant press releases, the frequency of the focal issues were, in ascending order, citizenship (5 entries), immigration (12), German national identity (16), and integration (29). The distribution highlights integration policy as a central priority of the organization, with that topic area occupying nearly half of all press releases in the time period and nearly two-thirds of the press releases with pertinent content. The vast majority focused on challenges to integration policy or contributed to public debates about the necessities of integration in addition to demands for increased anti-discrimination measures. Other recurring topics were debates about dual citizenship and state loyalty, increased representation in public life as a form of more effective integration, and policy concerning the humanitarian treatment and effective integration of refugees. The stark evidence for the TBB's active engagement with integration policy issues contradicts the argument that MOs have a primarily segregative function. While the TBB often challenges flaws in integration policy, this in no way points to a desire for segregation; if anything, the TBB's criticism and demands for re-shaping integration policy are evidence of the valuable stake that MOs have in fostering more effective modes of integration. This is also evidence of TBB's input process in input-feedback policy cycles, by which they attempt to affect policy via public exchange with state actors.

Criticism and cooperation existed simultaneously. For example, the TBB made positive comments about new funds directed toward economic integration measures, meant to expand recognition for qualifications obtained outside of Germany and provide additional job training to integrate migrants into the labor

market. Yet the TBB also pointed out the unequal criteria for the acceptance of credentials between EU and non-EU states. It criticized the more intense scrutiny of credentials obtained outside of the EU, calling for equalization between EU and non-EU citizens (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016a).

In another instance, the TBB expressed its approval of a master plan for integration and security drafted by the Berlin Senate in March, 2016. Positively received proposals were new integration measures aimed to make health care and higher educational opportunities more accessible to migrant communities, increasing initiatives targeted toward women, youth, and families, and greater measures to facilitate smooth transitions for participants in integration courses into the labor market (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016b). However, a week later, the TBB published another press release heavily criticizing the federal Minister of the Interior for his proposals concerning refugee integration, characterizing these as the antithesis of German “welcome culture” (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016c). These two contrasting entries demonstrated praise and criticism aimed at the regional and federal levels respectively concerning two different target groups behind integration policy. The nuance of public criticism that can be observed in input-feedback policy cycles is not that it aims inhibit cooperation, but rather to define the parameters within which cooperation between state and non-state actors can be successful. The TBB’s criticisms of German refugee policy conformed to a common pattern in the source material, in which the TBB justified its counsel to political institutions by referencing the integration experience of its own Turkish migration communities and suggesting that organizations with migration experience, like TBB, can offer expertise and propose more effective policy solutions for Germany’s current integration dilemmas. This highlighted the multifunctional nature of MOs: the TBB moved beyond the debate about whether or not it has an integrative function by positioning itself as a source of policy innovation and solutions for new integration challenges.

This thematic thread was picked up again after the parliamentary committee of the interior released an outline of policy proposals that would become the new integration law. The TBB emphasized the lack of meaningful reforms or innovative approaches in the proposal, labeling the recommendations as a re-packaged, better-sounding version of the same ineffective integration policies already in place. The TBB lamented another “missed chance” for the German government to create more modern and inclusive integration legislation (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016d).

It was clear from the wide range of the TBB’s responses to integration issues in Germany that the political discourse reflected the extremes of the public debate at the time. The TBB responded to the securitization of integration politics, often slanted against Muslim practices, evidenced by repeated calls for burka bans and bans on the use of Arabic language in religious ceremonies or the mandatory serving of pork in public daycares and schools; however, in the same short time window, the TBB praised progressive stances espoused by German political founda-



tions like the Friedrich-Ebert Foundation based on reports it released about Germany's future as a multicultural society of immigration (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016e; 2016f; 2016g; 2017a). In highlighting these extremes, the TBB rejected purely ethno-cultural understandings of belonging within the political community and promoted a multicultural, pluralistic approach within German cultural community. This inherently finds expression in the Koopmans/Statham model of two-dimensional citizenship, because the TBB asserts that notions of belonging have more to do with these types of essential cultural and political questions than they do with official citizenship status.

While many press releases were public reactions to policy events, the TBB also used these entries to make concrete demands on policymakers, especially to their regional government. The TBB provided its members with an overview of its demands for the regional Berlin government prior to the September 2016 elections. The demands emphasized the creation of an independent senate committee for integration, refugees, and anti-discrimination as well as more representation of minority groups in public service positions and recognition of some Islamic holidays by public institutions.

The motif of representation as the best form of integration occurred repeatedly in separate entries, whether as an appeal for greater numbers and visibility of party candidates with migration backgrounds, demands for quotas and anonymous application procedures to boost new hires with migration backgrounds in public administrative branches, or as celebrations of a growing number of applicants with migration backgrounds for Berlin's police force (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016h; 2016i; 2016j; 2017b). Representation is viewed as a missing component of current integration legislation. Finally, TBB called for more direct democracy and participation rights via communal voting rights for non-German citizens, seeing as many German-Turks hold Turkish citizenship and are thus prevented from voting in local elections or public referenda. This set of representation issues reflects Yurdakul's observations about transformational citizenship; on the one hand, the TBB encourages forms of practiced citizenship via community involvement, but on the other hand, they do not underestimate the importance of involvement combined with formal democratic rights, even for non-citizens. Thus they seek to transform the basis for formal participation in order to make such representation more legitimate and meaningful. The TBB published these positions in addition to each party's responses to the demands, demonstrating active engagement and accountability in maintaining input-feedback policy cycles.

The second major issue addressed by the TBB was the lack of strong anti-discrimination measures to legally combat discriminatory practices. This issue is at the crossroads of integration and German national identity. On the one hand, the TBB is pro-integration as evidenced by its active involvement with integration policy formulation and its desire to see the migrant community gain equal opportunities and thrive in German society. On the other hand, by bringing attention to discrimination in Germany, it makes clear that integration in Germany cannot be

successful if it is not a two-way street, and that includes restructuring institutions so that migrants are guaranteed equal opportunities.

Viewing integration as a two-way street is a paradigm that challenges conventional notions of German national identity, demanding concessions from dominant groups to ensure the successful incorporation of minority groups. The TBB have repeatedly called for more anti-discrimination measures and resources in public schools and have requested the establishment of an independent judiciary solely responsible for dealing with discrimination cases (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016k). A case that exemplifies the link between anti-discrimination measures and the view of integration as compromise was brought forth by a female, Muslim schoolteacher in Berlin who fought for her right to wear a headscarf in the classroom. One of the TBB's sub-projects, the Anti-Discrimination Network of Berlin (ADNB), assisted her in preparing her case. The issue of the headscarf in schools has come into direct conflict with regional neutrality laws in Germany that require public servants to refrain from displaying religious symbols in the workplace. Moreover, head and face coverings worn by Muslim women in Europe have become a generally contentious symbol of the debate about Islam's compatibility with Western values. Therefore, the fight to wear a headscarf in German public schools symbolizes the paradigm of integration as a two-way compromise (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2017c; 2017d). This exemplifies once again how the TBB aims to transform civic traditions in Germany by redefining the terms of successful integration, in this case requiring the state to make concessions for the particular needs of minority groups like Muslim women.

The urgency of addressing discrimination issues was expressed by both references to hate crimes of the past, such as the infamous murder of a Turkish family in Solingen 23 years ago, and continued instances of discrimination in the present, as documented by an ADNB annual report and anecdotal reports, one of which told of a German-Turkish family being denied an urban garden plot on the grounds that the "migrant quota" for the garden community had already been reached (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016l; m; n). The TBB made appeals to policymakers and tracked their continued commitment to anti-discrimination, in many cases criticizing the conservative Christian Democrats for what they observed as exacerbations of discriminatory views, whilst they applauded the Social Democrats, and in particular the Greens (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016f; 2016o; 2016p).

The TBB occasionally directed its strategy toward the federal, European, and even international level. It proposed improvements for current EU anti-discrimination laws and published an open letter to Chancellor Angela Merkel concerning federal policymakers' efforts to follow up on a UN Committee's recommendations to enact anti-discrimination and anti-racial-profiling measures in Germany (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016q; 2016r). The TBB's efforts on this issue serve a dual purpose, 1) to raise awareness about the continued discrimination that migrant communities face in Germany and demonstrate the

necessity of organizations like their own and 2) to lobby for policy outcomes on multiple levels of government that incorporate anti-discrimination as part of a paradigm of compromise.

The TBB also drew attention to double standards around the citizenship and loyalty of German-Turkish citizens. Naturalization restrictions remain one of the biggest items on the TBB's policy agenda because of the strong perception that German-Turkish citizens are disproportionately disadvantaged by the current policy, whilst the German government tolerates other multiple citizenship holders. Last year it called for reforms to German naturalization procedures, with the goals of 1) legalizing dual citizenship, 2) removing the "option model" by which people born with dual citizenship must choose one at age 18, 3) removing the requirement for family members residing abroad to pass German language and cultural studies tests in order to obtain family reunification visas, and 4) simplifying the naturalization process and reducing fees.

The TBB argued that restrictive citizenship policy places the Turkish migrant community in a double bind; on the one hand, citizenship policy presents greater obstacles for Turks to obtain German citizenship than other nationalities, yet on the other hand, German-Turks are continually criticized for maintaining connections to Turkey. For example, the TBB responded to comments made by Angela Merkel about her concerns that German-Turks held pro-Erdoğan demonstrations in Cologne. The TBB cited two quotes from former German presidents in reply, both of which suggest that citizenship should not be conflated with loyalty and that transnational ties are an increasingly common reality in Germany. They suggested that Germany should celebrate its strong connections to other countries and view its transnational citizens as groups who "belong to [Germany;]", thereby enriching society rather than threatening it (Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg 2016s). These statements touch on both discourses of German national identity and citizenship. The TBB advocates a broader perspective on what it means to 'be German' and rejects the idea that German-Turks should be viewed as less loyal on the basis of their interest or involvement in Turkish politics. It challenges the monolithic character of German citizenship policy while underlining the reality that many German-Turks are involved with both German and Turkish politics as a way of being active citizens. The TBB continues to push for policy outcomes that will more closely align citizenship policy with the citizenship practices of migrant communities, reflecting new modes of multidimensional, relational and ultimately, transformative, citizenship.

### Findings: Türkische Gemeinde zu Berlin (TGB)

The TGB focused on a narrower set of issues in its press releases; this is partly due to the fact that the TGB also concentrates on Turkish-Muslim political issues as opposed to the more broad, secular-oriented TBB. Thus, many of their political concerns addressed Islamophobia and the struggles of Muslims in Germany. The

TGB also did not rely as heavily on press releases to disseminate information to the public, though the press releases available did provide evidence of the TGB's positions and policy demands.

For the same time window, the TGB published only 10 press releases, of which 5 contained relevant content pertaining to discourses of belonging. All of the relevant press releases focused on integration, and each one also took the paradigm of integration as compromise, whether this came in the form of calls to denounce German right-wing politics as anathema to integration and German democratic values, or demands for anti-discrimination legislation and greater involvement of MOs in policy formulation. Three entries emphasized the importance of political participation through demonstrations and voting and demanded more local voting rights for non-citizens, demonstrating the strong support for citizenship practice and participation, regardless of citizenship status. Finally, the TGB also strongly emphasized representation as the best form of integration, calling for Muslim representation in a number of public administrative branches. The TGB advocated for the maintenance of Turkish and Muslim identity, thus utilizing a more transnational framework reminiscent of Ehrkamp and Leitner to approach questions of integration and citizenship, and asserting this transnational identity as a constitutive part of its political participatory practices in Germany.

It is clear in its public communications that the TGB took a strong oppositional stance to the rise of the right-wing AfD (Alternative for Germany) party. While they share this oppositional stance with the TBB, the TBB tended to criticize center-right parties more for appeasing AfD supporters while the TGB viewed the AfD and its anti-Muslim stances as a direct threat to both the Muslim community and German democratic values, which in its view should provide protection to German Muslims and other minorities. The TGB invoked German values of tolerance, mutual respect, and religious freedom to condemn the AfD's stances and suggested that the party is creating a conflict where there has predominantly been peaceful coexistence for over 50 years. By presenting the AfD as anti-democratic, the TGB positioned itself in contrast as a democratic actor fully aware of Germany's democratic norms and freedoms. This stance attempted to turn nativist, anti-Muslim sentiment on its head as evidence of poor integration and a deficient understanding of German culture and values on the part of right-wing supporters instead of minority groups. Invoking German democratic values thus allowed the TGB to present itself as an actor that is well-integrated enough to understand the foundation of liberal, democratic German society and also to recognize threats toward German, and consequently its own, values (Türkische Gemeinde zu Berlin e. V. 2016-2017a; 2016-2017c; 2016-2017d). This is also evidence of a transformative approach to defining citizenship and belonging; the TGB argued that precisely because Muslims constitute a significant portion of Germany's political community, and because they have organized formally to express collective demands, they also have a right to contribute to the conversation about defining national identity.

The TGB criticized current integration policy and aligned with the TBB in its demands for more anti-discrimination legislation and reforms to the neutrality laws that disproportionately affect Muslim women (Türkische Gemeinde zu Berlin e.V. 2016-2017b). The current President of the TGB, Bekir Yilmaz, expressed that German-Turks have largely done their part to integrate into Germany; they are undoubtedly an important part of the fabric of German society. They own businesses and homes, are active in local politics and their children's schools, and get involved with civil society organizations like TGB. Yet discrimination and policies that target Muslim communities continue to negatively affect German-Turks' ability to integrate fully and equally into social and economic arenas, and these barriers to integration must be re-evaluated by German policymakers and institutions and reviewed for their own implicit bias. Structural barriers, like the neutrality laws, must be modified or removed to create equal grounds for Muslims in German society. For this reason, while the TGB sees the importance of continued integration work, they also challenge the current integration concept so that policymakers are pushed to re-evaluate whether current policies make full incorporation possible for the groups from which it demands better integration. The TGB pointed out the same double bind undergirding the ineffective integration policies that Mueller outlined in his analysis of failed cooperation between German state actors and migrant organizations.

For these reasons, in its set of policy demands, the TGB proposed greater structural involvement of MOs in integration policy formulation. The combination of MOs' links to migrant communities, migration and integration experience, and organizational competencies uniquely position those organizations to offer integration assistance and build integration initiatives. The TGB framed this not only as a resource they could offer, but also as an act of deeper incorporation for MOs themselves. Therefore, TGB called for an expansion of sustainable structures and resources for integration work by MOs, more community engagement through MOs, and more initiation by existing integration-focused state institutions for cooperation with MOs. The TGB expressed a vision of more collaborative, two-way integration processes, noting that such measures would also encourage greater interaction between majority and minority groups in society.

The involvement of MOs in integration policy formulation is also part of a narrative of political participation and incorporation that the TGB promotes and prefers over traditional notions of integration. In addition to this proposal, they encouraged members to participate in demonstrations and vote. Several dual-language campaign posters encouraged voting, one reading "You decide! Your voice for your future" for Berlin's regional elections. Another made a reference to the danger of AfD, noting its strong results in another German state and warning that "Voting is like brushing your teeth, if you don't do it, they'll turn brown!" (Brown is a reference to the color of the NSDAP) (Türkische Gemeinde zu Berlin e. V. 2016-2017a). An important item on TGB's policy agenda is securing communal voting rights for non-citizens. This is also evidence of the TGB's encourage-

ment of a practiced citizenship; maintaining transnational ties to Turkey is important for the TGB, but their claims for communal voting rights also demonstrated that Turkish citizenship should prevent migrant communities neither from being active, engaged citizens in local German politics, nor from having their claims heard and taken seriously by politicians.

Finally, the TGB adheres to the idea that representation is the best form of integration by demanding more Muslim representation in public service positions, specifically in the advisory council of Berlin's public radio and to sit on Berlin's commission for hardship cases. They argued that Muslim representation in Berlin's public radio would help prevent misrepresentations of Islam and Muslims, therefore avoiding the production of negative, Islamophobic discourses on public informational channels. Likewise, representation on the hardship case commission is important because many applicants to the commission come from the Muslim community and a representative would have more social and religious competency concerning the issues that Muslims might bring before the commission. Several of the TGB's projects also cooperated with other public service branches, like the police and fire departments, in order to boost the number of applicants from young people with migration backgrounds. Another initiative, to make Turkish language available as an elective in Berlin's public schools, was linked to a petition on the TGB's website (Türkische Gemeinde zu Berlin e. V. 2016-2017e). Greater incorporation of the German-Turkish Muslim community in many different realms of social, political, and economic life was the thread that tied together the TGB's various campaigns for increased representation as a more effective form of integration.

## Conclusion

My thesis aimed to provide a complex picture of the role of MOs in political processes; the findings challenged the polarized narrative of MOs as bodies that are either integrative or segregative. Rather, it suggested that MOs display democratic engagement and increased levels of integration precisely because of the ways they challenge pre-existing integration discourses and through the claims they make on the state for greater representation and participation opportunities for the migrant community. By rejecting certain aspects of German integration politics, Turkish MOs carve out a position for themselves as actors whose historical experiences give them unique insight as to which integration policies succeed and fail. MOs consistently draw attention to their integration experiences in Germany over the past half-century in order to point out where progress has been made and where integration policy falls short. In some instances, they turn the tables on policymakers by pointing out areas of hypocrisy and instances where the project of integration is used as a veil for discrimination, or more often where integration is simply not seen as a two-way street; in order to challenge pre-existing discourses of be-

longing from new angles, Turkish MOs' demands are heavily anchored in interpretations of German law and democratic foundations of the German state, a strategy by which the organizations simultaneously display a formidable knowledge of the Federal Republic's legal, political, and philosophical foundations.

My case study showed that the selected two organizations share many common political positions and goals pertaining to citizenship, German national identity, immigration, and integration. The issues particularly revolve around problematic integration politics; both groups challenge conventional, one-sided integration discourses and demand changes to current integration policies with the goal of facilitating better incorporation and political participation opportunities by removing barriers of a discriminatory nature. Thus public debates about these various discourses of belonging inevitably return to ill-fitting approaches toward integration as the root problem.

My research showed Turkish MOs in Berlin making significant claims to owning and finding solutions to such problems in the policy realm. Not only do they see themselves as political actors in the discussion about integration policy's failings, they see themselves as policy partners whose unique and long-standing experience with German integration policy puts them in a position to propose reforms toward more effective integration politics. They display extensive engagement in policy feedback cycles, through which they make demands on their policymakers, track their commitment to policy changes, and in the meantime, constantly offer criticisms of undesirable policies alongside proposals for better solutions.

Both organizations are keenly aware of their rights as accorded by the German constitution. They also use their understanding of German political foundations and values to demand more opportunities for participation and representation of migrant communities, even for non-citizens. Initiatives to demand more participatory rights for non-citizens demonstrate a belief in practiced citizenship; at the same time, the TBB especially advocates more pathways to official citizenship. The focus of both MOs on increased opportunity for participation regardless of citizenship status and greater representation displays, in fact, a deeply integrative character of Turkish MOs in Berlin, serving as a rebuke to the idea that such groups seek to seal themselves off from society. Rather, the evidence supported my argument that MOs are not only integrative, but also seek to change unsatisfactory discourses of belonging by structurally involving MOs in the formulation of more effective integration policies that facilitate deeper political incorporation and more equal participation of migrant groups in German society.

Thus when it comes to discourses of belonging and policy reflections of these discourses, Turkish MOs seek to play a transformative role. They seek to transform and open up notions of German national identity when they claim that German-Turks can be both transnational as well as loyal and active citizens of the German state. They seek to transform the idea of citizenship as something that can be practiced, even when it is officially withheld, by encouraging migrant communities to vote, demonstrate, sign petitions, and make demands on their policymakers.

Their demands for communal voting rights enshrine this idea of a practiced, active citizenship so that even non-citizens can become more incorporated into their local polities. Most importantly, they seek to transform the integration discourse by reconceiving it as policy hinged upon compromise that comes in the form of greater recognition, representation, and extra protections for minority groups from discrimination in German society. Turkish MOs display their willingness to engage as active civil society institutions whilst they make continued demands on the German state to meet them halfway with the reform of integration policy measures.

My research suggested that, armed with their own integration and participation strategies, Turkish MOs in Berlin are demanding a seat at the table with policy-makers in new integration policy formulation, especially as this policy is being re-evaluated in light of the refugee crisis. My analysis of the MOs' positions, claims, demands, and initiatives showed a recurring pattern that challenges conventional notions of German national identity, citizenship, and integration and calls for their transformation, even if only in incremental policy steps. Further research must more closely examine the incremental policy changes that take place as a result of interactions between German policymakers and MOs, obtain a more detailed analysis of the relationships between MO umbrella organizations and the community members they represent, and ascertain whether channels of participation provided by civil society organizations can necessarily provide sufficient resources for non-citizens' struggle for societal incorporation.

By looking closely at the activities and goals of MOs in Germany, it became obvious that they play an increasingly important role in not only facilitating different forms of participation for migrant communities, but also in re-shaping the debates and discussions about migrant participation and incorporation on the German political landscape. Turkish MOs have become a crucial part of the fabric of German civil society in a country with rapidly changing demographics, which will continue to transform the civic traditions and self-conceptions of the country for years to come.

## Works Cited

- Çetinkaya, Handan (2000): "Türkische Selbstorganisationen in Deutschland: neuer Pragmatismus nach der ideologischen Selbstzerfleischung," in: Thränhardt, Dietrich/Hunger, Uwe (Eds.) (2000): *Einwanderer-Netzwerke und ihre Integrationsqualität in Deutschland und Israel*, Münster, 83-109.
- Ehrkamp, Patricia/Leitner, Helga (2003): "Beyond National Citizenship: Turkish Immigrants and the (RE)Construction of Citizenship in Germany," in: *Urban Geography* (24/2), 127-146.



- Faist, Thomas (2009): "Afterword: Beyond a Methodologically Nationalist Perspective on Civil Society," in: *Turkish Studies* (10/2), 317–321.
- Foroutan, Naika (2015): "Policy Brief 28: Unity in Diversity: Integration in a Post-Migrant Society," Bundeszentrale für politische Bildung/Institute for Migration Research and Intercultural Studies, 1-8.
- Glick Schiller, Nina/Nieswand, Boris/Schlee, Günther/Darieva, Tsy pylma/Yalcin-Heckmann, Lale/Fosztó, László (2004): "Pathways of Migrant Incorporation in Germany," in: *TRANSIT* (1/1), 1-18.
- Halm, Dirk/Pielage, Patricia/Pries, Ludger/Sezgin, Zeynep/Tuncer-Zengingül, Tülay (2012): "Polish and Turkish Migrant Organizations in Germany," in: Pries, Ludger/Sezgin, Zeynep (Eds.) (2012): *Cross Border Migrant Organizations in Comparative Perspective*, Basingstoke, 37-98.
- İçduygu, Ahmet (2009): "Foreword: Turkish Migrant Participation in Civic and Political Life," in: *Turkish Studies* (10/2), 135–137.
- Koopmans, Ruud/Statham, Paul (2000): "Migration and Ethnic Relations as a Field of Political Contention: An Opportunity Structure Approach," in Koopmans, Ruud/Statham, Paul (Eds.) (2000): *Challenging Immigration and Ethnic Relations Politics: Comparative European Perspectives*, Oxford, 13-56.
- Kyrieri, Katerina-Marina/Brasser, Constanze (2012): "From Object to Actor? Building Partnerships with Migrant Organisations: The Case of Germany," in: *Journal of Identity and Migration Studies* (6/1), 64-87.
- Mueller, Claus (2006): "Integrating Turkish communities: a German dilemma," in: *Population Research and Policy Review* (25), 419-441.
- Odmalm, Pontus (2009): "Turkish Organizations in Europe: How National Contexts Provide Different Avenues for Participation," in: *Turkish Studies* (10/2), 149–163.
- Oner, Selcen (2014): "Turkish Community in Germany and the Role of Turkish Community Organisations," in: *European Scientific Journal* (10/29), 72-88.
- Pries, Ludger (2013): "Policy Brief 21: Migrant Organizations: Size, Structures, and Significance" Bundeszentrale für politische Bildung/Institute for Migration Research and Intercultural Studies, 1-9.
- Statistisches Bundesamt. Destatis (2016): "Bevölkerung und Erwerbstätigkeit: Bevölkerung mit Migrationshintergrund Ergebnisse des Mikrozensus 2015," (1/2.2), Wiesbaden, Germany.
- Thränhardt, Dietrich (2000): "Einwandererkulturen und soziales Kapital. Eine komparative Analyse," in: Thränhardt, Dietrich/Hunger, Uwe (Eds.) (2000):

*Einwanderer-Netzwerke und ihre Integrationsqualität in Deutschland und Israel*,  
Münster, Germany, 15-51.

Towers, Ian (2015): "Turkish migrant self-organizations in Germany," in Nuroglu, Elif/Bayrak-Meydanoglu, Ela Sibel/Bayrakli, Enes (Eds.) (2015): *Turkish German affairs from an interdisciplinary perspective*, Frankfurt, 91-106.

Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (n.d.): accessible at: <https://www.tbb-berlin.de/> [last accessed: 21.03.2017]

Türkische Gemeinde zu Berlin e.V. (n.d.): accessible at: <http://www.tgb-berlin.de/> [last accessed: 21.03.2017]

Yurdakul, Gökçe (2009): *From Guestworkers into Muslims: The Transformation of Turkish Immigrant Associations in Germany*, Newcastle upon Tyne, UK.

## Press Releases

Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2017a): *Ein Leitbild für die Einwanderungsgesellschaft - Der TBB begrüßt FES-Papier*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=571](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=571) [last accessed: 21.03.2017].

Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2017b): *Anteil von PolizistInnen mit Migrationshintergrund in Berlin hat sich gut entwickelt*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=555](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=555) [last accessed: 21.03.2017].

Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2017c): *ADNB des TBB: Berliner Neutralitätsgesetz weiter auf dem Prüfstand*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=561](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=561) [last accessed: 21.03.2017].

Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2017d): *Neutralitätsgesetz muss weg - Landesarbeitsgericht Berlin-Brandenburg spricht Klägerin Entschädigung zu*, accessible at: [https://tbbberlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=563](https://tbbberlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=563) [last accessed: 21.03.2017].

Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016a): *Härtefallfonds Für Anerkennungsverfahren: Erster Schritt In Die Richtige Richtung*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=488](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=488) [last accessed: 21.03.2017].

Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016b): *Entwurf eines Masterplan Integration und Sicherheit: Guter Ansatz, der sich in der Umsetzung bewähren muss*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=46](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=46) [last accessed: 21.03.2017].

- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016c): *De Maiçzere verwechselt wohl Ämter*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=465](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=465) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016d): *TBB-PM: Integrationsabwehrgesetz*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=473](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=473) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016e): *Schweinisher" CDU-Vorschlag*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=452](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=452) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016f): *Die Teilnahme an einem Integrationskurs ist für CSU-Generalsekretär Scheuer notwendiger denn je*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=472](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=472) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016g): *Was denn nun: Sicherheit oder Integration*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=511](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=511) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016h): *TBB fordert: KandidatInnen mit Migrationshintergrund auf Aussichtsreiche Listenplätze*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=449](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=449) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016i): *TBB stellt Wahlprüfsteine zu den Abgeordnetenhauswahlen vor*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=515](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=515) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016j): *TBB fordert mehr Vorstandsmitglieder mit Migrationsgeschichte bei demokratischen Parteien*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=539](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=539) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016k): *Einrichtung einer Beschwerdestelle gegen Diskriminierung im Bildungswesen dringend notwendig*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=478](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=478) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016l): *23 Jahre Mordanschlag von Solingen: Die Gefahr ist größer denn zuvor*, accessible at: [https://tbb-](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=478)

- berlin.de/?id\_menu=20&id\_submenu=&id\_presse=479 [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016m): *Antidiskriminierungsnetzwerk Berlin des TBB stellt neuen Bericht vor*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=509](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=509) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016n): *ADNB des TBB: Berlin-Tempelhof: Keine "deutsche Herkunft" — kein Kleingarten*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=497](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=497) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016o): *Rot-rot-grün: Wahlversprechen einhalten*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=521](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=521) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016p): *TBB begrüßt die Initiative für ein Brandenburger Landesantidiskriminierungsgesetz*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=496](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=496) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016q): *10 Jahre Allgemeines Gleichbehandlungsgesetz (AGG) — Wirkungsvolles Gesetz mit Verbesserungsbedarf*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=508](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=508) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016r): *CERD: Offener Brief an die Bundesregierung — welche Maßnahmen wurden ergriffen*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=477](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=477) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016s): *Es wurde mal wieder gescheuert und Merkel macht mit*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=512](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=512) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016t): *Herr Spahn, Sie sollten eine Entscheidung treffen*, accessible at: [https://tbb-berlin.de/?id\\_menu=20&id\\_submenu=&id\\_presse=503](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=503) [last accessed: 21.03.2017].
- Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg (2016u): *Henkels politischer Amoklauf geht weiter*, accessible at: [https://tbb-](https://tbb-berlin.de/?id_menu=20&id_submenu=&id_presse=503)

berlin.de/?id\_menu=20&id\_submenu=&id\_presse=505 [last accessed: 21.03.2017].

Türkische Gemeinde zu Berlin e.V. (2016-2017a): *Landtagswahlen 2016*, accessible at: [http://www.tgb-berlin.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=273%3Alandtagswahlen-2016&lang=de](http://www.tgb-berlin.de/index.php?option=com_content&view=article&id=273%3Alandtagswahlen-2016&lang=de) [last accessed: 21.03.2017].

Türkische Gemeinde zu Berlin e.V. (2016-2017b): *Politische Empfehlungen der TGB e.V. Zu den bevorstehenden Berliner Wahlen*, accessible at: [http://www.tgb-berlin.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=270%3Apolitische-empfehlungen&catid=34%3Apressemittelungen&Itemid=56&lang=de](http://www.tgb-berlin.de/index.php?option=com_content&view=article&id=270%3Apolitische-empfehlungen&catid=34%3Apressemittelungen&Itemid=56&lang=de) [last accessed: 21.03.2017].

Türkische Gemeinde zu Berlin e.V. (2016-2017c): *AfD und der Islam*, accessible at: [http://www.tgb-Berlin.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=266%3Aafd-und-der-islam&catid=34%3Apressemittelungen&Itemid=56&lang=de](http://www.tgb-Berlin.de/index.php?option=com_content&view=article&id=266%3Aafd-und-der-islam&catid=34%3Apressemittelungen&Itemid=56&lang=de) [last accessed: 21.03.2017].

Türkische Gemeinde zu Berlin e.V. (2016-2017d): *Politische Ohrfeige*, accessible at: [http://www.tgb-berlin.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=259%3Apolitische-ohrfeige&catid=34%3Apressemittelungen&Itemid=56&lang=de](http://www.tgb-berlin.de/index.php?option=com_content&view=article&id=259%3Apolitische-ohrfeige&catid=34%3Apressemittelungen&Itemid=56&lang=de) [last accessed: 21.03.2017].

Türkische Gemeinde zu Berlin e.V. (2016-2017e): *Unterschriftenaktion für Türkisch als Wahlfach*, accessible at: [http://www.tgb-berlin.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=257&lang=tr](http://www.tgb-berlin.de/index.php?option=com_content&view=article&id=257&lang=tr) [last accessed: 21.03.2017].



# **Witz und Ernst der Differenz: Zwei neue Studien entwickeln global gedachte Kategorisierungen und entdecken neue Erzählverfahren im Rahmen der Interkulturellen Literaturwissenschaft**

*Martina Kofer*

## **Einleitung**

In den letzten zwei Jahrzehnten ist in der Vergleichenden Literaturwissenschaft mit starker Bezugnahme auf die interkulturelle Literatur eine Diskursverschiebung zu beobachten, die ich hier als Wechselverhältnis zwischen dem Makrokosmos einer zunehmend global denkenden Literaturwissenschaft und dem Mikrokosmos der Poetologie interkultureller Texte benennen will. Zum einen lässt sich zunehmend die Abkehr von einer am nationalen Paradigma orientierten Literaturwissenschaft und -geschichte und die Zuwendung hin zu neuen Kategorien der Einordnung und Beschreibung im Rahmen eines supranationalen Ansatzes bzw. einer Neubestimmung des Begriffs der ‚Weltliteratur‘ erkennen. Zum anderen ist eine intensivierete Auseinandersetzung mit der Ästhetik interkultureller Texte und ihrer Narratologien festzustellen.

## **Neubelebung des ‚Weltliteratur‘-Begriffs**

Die von Goethe inspirierte Idee einer ‚Weltliteratur‘ darf in ihrer an gegenwärtige globale Dynamiken angepassten Fassung nicht als ein Sammelsurium verschiedenster Texte der ganzen Welt oder gar einer neuen Kanonisierung von weltliterari-

schen Texten verstanden werden. Vielmehr verweist ‚Weltliteratur‘ im heutigen Diskurs auf die Interdependenz von Texten, auf ihre Intertextualität, Interlingualität und Interkulturalität, die sich durch den Globalisierungsprozess der letzten Jahrzehnte intensiviert hat. Michael Hofmann spricht in seinem Standardwerk zur Interkulturellen Literaturwissenschaft von einer „neue[n] Weltliteratur [...], die [...] aus den interkulturellen Konstellationen der postkolonialen Situation und aus den Erfahrungen der Migration eine Ästhetik des Mischens und Überschreitens entwickelt, die sich jeder engen nationalen Zuschreibung definitiv entzieht und die insofern eine Herausforderung für alle Apologeten einer starren ‚Leitkultur‘ darstellt“ (2006: 184). Dabei ist im aktuellen Diskurs der Prozess der Begriffsfindung längst nicht abgeschlossen: Während der Romanist Ottmar Ette von „Literaturen der Welt“ (2004; 2013) oder „Literaturen ohne festen Wohnsitz“ (2005) spricht, favorisiert Elke Sturm-Trigonakis (2007) den Begriff „Neue Weltliteratur“ und sieht Dorothee Kimmich (2009) im Begriff der „World’s literature“ eine Abgrenzung zu dem ihres Erachtens homogenisierenden Konzept der ‚Weltliteratur‘. An dieser Stelle kann nicht weiter auf die genauen Definitionen der einzelnen Begriffsabweichungen eingegangen werden. Allen gemeinsam ist jedoch die Suche nach neuen global orientierten Kategorisierungs- und Analysekonzepten, die den traditionellen nationalen Kategorisierungen den Rücken kehren.

## Globalisierung von Literaturgeschichte

Eine Neuschreibung von Literaturgeschichte im Kontext der Globalisierungsprozesse forderte Horst Steinmetz schon zu Beginn des neuen Jahrtausends vor dem Hintergrund des Einflusses ökonomischer Veränderungsprozesse auf die Literaturen der Welt (2000: 189). Gegenwärtige Literaturgeschichtsschreibung benötige „für die Inventarisierung und die historische Klassifizierung der Literatur der Periode der Globalisierung“ (Steinmetz 2000: 200) brauchbare neue Kategorien. Diese sollten, wie Elke Sturm-Trigonakis in ihrer vorgelegten Arbeit *Global playing in der Literatur* plädiert, vor allem ausgrenzende Einordnungen wie „Minoritätenliteratur“, ‚Migrationsliteratur‘ oder ‚Commonwealth-Literatur‘ (Sturm-Trigonakis 2007: 16) vermeiden und ihre theoretische Begrenzung auf die am nationalen Paradigma orientierten Einzelphilologien überwinden.

Für die Autor\_innen mit familiärer Einwanderungsgeschichte kann dies eine positive Entwicklung bedeuten: Denn sie stehen nicht mehr unter dem Druck, um nationale Anerkennung zu ringen und die Zugehörigkeit ihrer Texte zum Korpus der Nationalliteraturen zu erkämpfen. Ein supranationaler Ansatz kann das Potential haben, national fundierte Inklusions- und Exklusionsmechanismen zu durchbrechen und sich von dichotomisch geprägten Lesarten der Differenz zu lösen.

Es entwickelt sich im literaturwissenschaftlichen Diskurs also derzeit disziplinenübergreifend eine Neudefinition von Kategorisierungen und Bewertungskriterien von Literatur, die eine Verortung in globalen Transformationsprozessen an-



streben und nach einem „Selbstverständnis der Literaturwissenschaften jenseits der Nationalphilologien“<sup>1</sup> suchen. Für die Interkulturelle Literaturwissenschaft stellt sich somit eine neue Aufgabe: Die Grenzen der eigenen nationalphilologisch orientierten Forschung zu überwinden und Forschungen zu verschiedenen „kleinen Literaturen“ zusammenzubringen, „indem Primärtexte aus sogenannten interkulturellen oder minoritären Literaturen in einem typologischen Vergleich miteinander in Beziehung gesetzt werden, um sie auf gemeinsame formale und thematische Merkmale hin zu untersuchen“ (Sturm-Trigonakis 2007: 19). Allerdings ist hier meines Erachtens Vorsicht geboten: Eine Forschung, die sich zu sehr auf die Suche nach formaler und inhaltlicher Gemeinsamkeit beschränkt, schafft nur neue Exklusionsmechanismen, wenn sie die ästhetische Eigenart bzw. die Heterogenität der ästhetischen Formen überliest. Der Mikrokosmos der ästhetischen Form sollte also im Auge behalten werden, um den Text als Kunstwerk an sich zu würdigen.

## Entdeckung und Benennung neuer Erzählverfahren

Es ist von daher auch zu begrüßen, dass vermehrt Forschungsansätze und -arbeiten vorliegen, die sich explizit mit narrativen Verfahren interkultureller Texte auseinandersetzen und deren Poetologie in den Vordergrund rücken. Horst Steinmetz spricht davon, dass die Literaturgeschichte sich im Rahmen der Globalisierung dahingehend gewandelt habe, dass sie den Fokus vor allem auf „das gewollt und ungewollt unsichtbar Gemachte“ (2000: 190) richtet. Ihm zufolge legt Literaturgeschichte neuerlich „vor allem Gewicht auf die Geschichte des Anderen und wird so zur Gegengeschichte derjenigen, die die traditionelle ist“ (Steinmetz 2000: 190). Mit der Abkehr einer eurozentristischen Literaturbewertung rückt damit auch das Sprechen des Anderen ins Blickfeld. ‚Differenz‘ wird so zu einem Merkmal der Ästhetik, die es zu erkunden gilt und deren vielfältige narrative Verfahren analysiert werden müssen.

Im Folgenden wird nun der Blick auf zwei aktuell publizierte Dissertationschriften gerichtet, von denen die eine interkulturelle Literatur vor dem Makrokosmos einer global ausgerichteten Literaturgeschichtsschreibung bzw. einer Theorie der Weltliteratur neu zu kategorisieren versucht, und die andere vor dem Mikrokosmos der Ästhetik der einzelnen Texte narrative Verfahren der Differenz zu ergründen sucht.

Mit Myriam Geisers 643 Seiten umfassender Studie zum *Ort der transkulturellen Literatur in Deutschland und Frankreich* und Julia Boogs Arbeit *Anderssprechen* liegen nun zwei Publikationen vor, die sich mit unterschiedlichen theoretischen Bezugspunkten mit dem Thema der Wahrnehmung von und Erwartung an die Literatur von Einwanderern und ihren Kindern beschäftigen. Während Julia Boog Freuds

---

<sup>1</sup> Vgl. Daniel Weidner: „DIE WELT IST NICHT GENUG. Ottmar Ette über die ‚Literaturen der Welt‘“, verfügbar unter <http://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2017/10/23/daniel-weidner-die-welt-ist-nicht-genug-ottmar-ette-ueber-die-literaturen-der-welt/> [letztes Zugriffsdatum 01.12.2017].

Studie zum Witz als Ausgangspunkt für eine psychoanalytisch angelegte Interpretation widerständiger Schreibweisen weiblicher Autorinnen unterschiedlicher Herkunft heranzieht, verknüpft Myriam Geiser ihre vergleichende Analyse deutsch-türkischer und frankomaghrebinischer Literatur mit soziologischen und politischen Diskursen zu Integration in Deutschland und Frankreich und sucht nach neuen und differenzierten Kategorien für die Literatur der Nachkommen der Einwanderer vor dem Hintergrund globaler Transformationsprozesse, die sich insbesondere für komparatistische Analysen eignen.

Myriam Geiser (2015): *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und in Frankreich. Deutsch-türkische und frankomaghrebinische Literatur der Postmigration*, Würzburg (643 S.)

Ausgangspunkt der Studie Geisers ist die Beobachtung, dass die Forschung zu interkultureller Literatur in Deutschland bisher eine vergleichende Analyse „über die Landesgrenzen hinaus“ (93) versäumt habe. So rede man zwar viel über Transkulturalität, bewege sich aber bei der Einordnung von Migrationsliteratur weiterhin im nationalen Raum. Die Forschung sollte sich Geiser zufolge stattdessen auf die Untersuchung mobiler Räume wie Sprache, Gedächtnis und verbindende Erfahrungen konzentrieren. Denn die Autor\_innen verbinde „die Erfahrung mit Kulturkontakten und Mehrsprachigkeit und die Tatsache, dass die Festlegung einer eindeutigen ethnisch oder territorial definierten Identität weder für ihre biografische Verortung noch für ihr Schreiben relevant ist“ (591).

Geiser geht in ihrer Studie zunächst vergleichend auf den gesellschaftspolitischen Einwanderungsdiskurs in Deutschland und Frankreich ein und analysiert dabei insbesondere das Verständnis von Integration und Identität in beiden Ländern. Als Ergebnis hält sie fest, dass sich durch die unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Voraussetzungen auch unterschiedliche Integrationspolitiken ergeben. Denn

während die deutsche Debatte um die Frage der Eingliederung und den Status der gemeinhin als kulturelle Minderheiten betrachteten Einwanderergruppen ausländischer Herkunft kreist, geht es im französischen Kontext primär darum, das republikanische Universalismus-Ideal zu bewahren, das allerdings durch die gesellschaftliche Realität von Differenzierung und Diskriminierung permanent in Frage gestellt wird. (44)

Das Festhalten an nationalstaatlichen Ideologien, das real in ständigem Konflikt zur Lebenswirklichkeit globaler multipler Identitäten steht, macht jedoch in beiden Ländern eine genaue Benennung hybrider Identitäten schwierig. Die Autorin sieht hier in der Integration als fortwährendem Prozess, der sich vor allem in den Narrationen zeigt, eine allgemeingültige Verbindung zu Einwanderungsdiskursen verschiedener Länder.

Mit dem Ziel einer einheitlichen Definition der Literatur der Postmigration gibt Geiser in Kapitel II.2 ihrer Arbeit einen umfassenden Überblick über den rezeptiven und terminologischen Diskurs zur „Migrationsliteratur“ beider Länder seit Beginn der 1980er Jahre bis heute. Eine klare Definition und Benennung der Literatur der Nachkommen der Migranten wird Geiser zufolge dabei gerade durch das Beharren auf national und ethnisch bestimmten kollektiven Identitätskonstruktionen erschwert. Jedoch stellt sich auch für eine Literaturwissenschaft, die sich globalen Veränderungen und Interdependenzen und der mit ihnen einhergehenden Transkulturalisierung der Lebensbereiche öffnet, die schwierige Frage, mit welcher Methode sich kulturelle Mischphänomene analysieren lassen. Geiser plädiert hier für eine verstärkte komparatistische und länderübergreifende Forschung, wie sie es für ihre eigene Arbeit beansprucht und auch konsequent umsetzt.

In ihrer Zusammenfassung der Rezeptionsgeschichte deutsch-türkischer Literatur geht sie zunächst ausführlich auf die soziologisch und biografisch dominierenden und teils stark exotisierenden und stereotypisierenden Interpretationen der 1980er Jahre ein. Geiser wie auch Boog kritisieren zu Recht das jahrelange Hintanstellen der ästhetischen Bewertung der Texte und ihre Funktionalisierung als Kulturvermittler.

Trotz der in der Forschung schon ausgiebig rezipierten Begriffsgeschichte zur Literatur von Einwander\_innen und deren Nachkommen eröffnen sich durch Geisers Vergleich mit dem französischen Diskurs neue Sichtweisen, die insbesondere die Verflechtungen politischer, sozialwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Diskurse deutlich erkennbar werden lassen. Ebenso werden Unterschiede in der Benennung und Kategorisierung der Literatur deutlich. So ist der im deutschen Kontext etablierte Begriff der interkulturellen Literatur in Frankreich kaum als Bezeichnungskategorie zu finden, wo stattdessen der Streit um die Differenzierung zwischen ‚französischer Literatur‘ als ‚nationaler‘ Literatur, und ‚frankophoner Literatur(en)‘ die literaturwissenschaftliche Debatte bestimmt. Einen entscheidenden Unterschied zum deutschen Diskurs stellt dabei die Rolle der französischen (Literatur)Sprache und ihre Verwobenheit mit der Kolonialgeschichte Frankreichs dar. Während im deutschsprachigen Raum wegen des „Mangels einer eigenen Tradition postkolonialer Literaturen“ (16) die Migrationsliteraturen globale Transformationsprozesse abbilden, hat in Frankreich „der Reichtum an einer weitgehend außerhalb Frankreichs entstehenden sogenannten ‚frankophonen‘ Literatur umgekehrt zur Folge, dass der schriftstellerischen Produktion von Einwanderern lange Zeit nur eine marginale Aufmerksamkeit zuteilwurde“ (16) und ihr Ort unbestimmt bleibt. Auch die Einordnung und Anerkennung der viel beachteten *Beur*-Literatur der Migrantennachkommen maghrebischer Herkunft, die sich zu Beginn der neunziger Jahre etabliert hat, bleibt umstritten und pendelt zwischen der Anerkennung der Autor\_innen als „nouveaux écrivains nationaux de France“ (225) und ihrer Bestimmung als Randliteratur einer kulturellen Minderheit. Die Verortung der Literaturproduktion und -produzent\_innen im *Banlieue*-Milieu und die sozial engagierten Texte prägen hier letztlich den methodischen Zugang.

Die im Zuge der seit Mitte der 2000er Jahre erschienenen sogenannten *littératures des banlieues* oder *littératures urbaines* vollzogene Akzentverschiebung weg von der Herkunft der Autor\_innen und hin auf den Ort der Literatur verändert nach Geiser dabei sowohl „die Bedingungen des Schreibens“ (290) als auch „das Selbstbild der Autoren“ (290). Diese erlebten gegenwärtig ihre Ethnitisierung und damit einhergehende Diskriminierungen in Frankreich als Lebensalltag und als unveränderbar. Geisers Bewertung der Produktion und Rezeption der ‚Literatur der dritten Generation‘ bestätigt zunächst eine „Neukonzeption literarischer Räume“ (293), bemängelt jedoch die methodische Ausrichtung auf den Generationenbegriff. Stattdessen plädiert sie für die Bezeichnung „Literatur der Postmigration“ als übergreifende Kategorie „im Rahmen eines supranationalen Ansatzes“ (293), dessen Analyseverfahren sowohl lokale als auch universale Aspekte der Literatur berücksichtigt. Diese differenzierende Bezeichnung macht meines Erachtens im Kontext der französischen Debatte methodisch Sinn, da eine Kategorisierung jeglicher Literatur, die nicht ‚rein‘ französisch ist, als ‚frankophone‘ Literatur hier dringend einer stärkeren Differenzierung bedarf. Auch als Bezugsvariable für komparatistische Forschungen scheint sie mir geeignet. Als schwierig erachte ich allerdings die Etablierung des Begriffs im deutschsprachigen Raum. Die schlichte Bezeichnung ‚Gegenwartsliteratur‘ ist hier meines Erachtens angemessener. Ob diese Literatur interkulturelle, transkulturelle, globale oder autobiografische Tendenzen aufweist, ist von Text zu Text und von Form zu Form zu entscheiden. Geiser selbst schränkt die Tauglichkeit dieser ‚neuen‘ Kategorie ein, indem sie darauf hinweist, „dass es sich um ein Korpus handelt, an dem manche Schriftsteller nur teilweise [...] oder nur für einen bestimmten Zeitraum (oft auch gewissermaßen gegen ihr eigenes Selbstverständnis) [partizipieren]“ (306f.) und dass „die Literatur der Postmigration mehr Überschneidung mit den historisch gewachsenen Systemen der ‚Nationalliteraturen‘ aufweist, als mit jenen der Migrationsliteraturen“ (307). Den erneuten Sonderstatus, in den die Autor\_innen hierdurch gedrängt werden, versucht Geiser zu umgehen, indem sie die „vollständige Teilhabe der Autoren am Sprach- und Kulturraum des Landes, in dem sie leben“ (307), als „Voraussetzung [...] für ihre Wahrnehmung als Autoren der Postmigration“ (307) betrachtet. Dennoch gilt ihr die Biografie der Autor\_innen als entscheidendes Merkmal für den Entstehungskontext der Werke, der die Einteilung in unterschiedliche Genres erst ermögliche. Ihre zentrale These ist an dieser Stelle, „dass trotz der großen formalen und thematischen Vielfalt, die in der Literatur der Postmigration (wie in jeder anderen Literatur) anzunehmen und anzutreffen ist, [...] sich in der literarischen Produktion von Migrantennachkommen – gewissermaßen prototypisch – bestimmte Autorenhaltungen und narrative Strategien beobachten lassen, die transnational und auch diachron übertragbar sind, d. h. die sich in ähnlichen historisch-gesellschaftlichen Kontexten ähnlich vollziehen“ (310). Dabei definiert sie die Literatur der Postmigration „*per definitionem* [als] transkulturell und in gewisser Weise auch transnational“ (314).

Unter dem Titel „Postmigration und ‚Weltliteratur‘: Plurikulturelle Literaturen in transnationaler Perspektive“ resümiert Myriam Geiser schließlich die Veränderung der literarischen Systeme in Deutschland und Frankreich im Kontext globaler Transformationsprozesse und untersucht darauffolgend die spezifische Poetik der Autor\_innen der Postmigration. Dabei schreibt sie literarischen Phänomenen, „die sich im transnationalen Raum von Kulturkontakten, kulturellem Austausch und *Métissage* ‚zutragen‘“ (317), einen prophezeienden Charakter von Transformationsprozessen zu, bevor diese überhaupt zum Thema der Gesellschaftswissenschaften würden. Geiser schließt daraus in Anlehnung an Ottmar Ette (2004), dass der Literatur heute „verstärkt die Funktion zu[kommt], Medium zur Erprobung und Vermittlung von Lebenserfahrung und Lebenswissen zu sein – und der Literaturwissenschaft somit die Aufgabe [zufällt], diese Funktion zu beschreiben und in ihren Kontexten zu erfassen“ (321).

In der strukturellen Verwendung des Begriffs der Welt-Literatur sieht Geiser ein geeignetes contra-nationales Konzept, um methodisch all jene Texte erfassen zu können, „deren Entstehungskontext und Produktionsbedingungen keine eindeutige nationale Zuordnung erlauben“ (325). Geiser erkennt hier in der französischen *littérature mondiale*-Debatte Parallelen zum deutschen Diskurs. Beide plädierten für eine ‚globalisierte‘, neu ordnende und geordnete Literaturforschung jenseits von Komparatistik und Nationalphilologie mit dem Ziel, die Ästhetik der Texte wieder in den Mittelpunkt zu rücken (348). Methodisch erachtet Geiser Hybridität und *Métissage* als geeignet für den Vergleich literarischer Entwicklungen im supranationalen Kontext. Dabei bewertet sie den kreativen Umgang mit Mehrsprachigkeit als „eines der sichtbarsten Indizien für Hybriditäts- und *Métissage*-Phänomene in den Literaturen der Postmigration“ (367).

Ein wichtiger Bezugspunkt für Geisers Argumentation ist darüber hinaus die von Edouard Glissant entwickelte „Poetik der Vielheit“ und seine Idee des *Tout-monde*, in deren Zusammenhang er „die Kreolisierung von Kulturen und Sprachen [als] das zentrale Element globaler Entwicklung“ (387) definiert. Geiser bewertet Glissants Ansatz als zentral für den *littérature mondiale* -Diskurs, „da er von der Konzentration auf institutionelle Machtkonstellationen ablenkt und einen poetologischen Rahmen zur Typologisierung literarischer Globalisierungsphänomene anbietet“ (388).

Da sich in den Texten der Migrations- und Postmigrationsliteraturen die globale Dimension vor allem in der Form der Texte, ihrer Interlingualität und interkulturellen narrativen Spezifik, zeige, sei es nicht notwendig, ein komplett neues Literatursystem zu entwickeln, sondern sei hier lediglich die Spezifizierung und Differenzierung von Ordnungskategorien (wie z. B. Migration/Postmigration) vonnöten. Geiser selbst plädiert für das Begreifen der globalen Perspektive „als Chance für die Forschung zu den Literaturen der *Métissage* [...], um die Barriere der primär sozio-historischen Rezeption zu überwinden und die ästhetische Autonomie der Texte sichtbar zu machen“ (410). Notwendig sei hier ein umfassendes Umdenken hin zu Transkulturalität und anderen Formen der Literaturgeschichtsschreibung in

der Produktion und Rezeption von Literatur und eine „Verschiebung des Blickwinkels“ (411) hin auf mögliche Einflüsse von Literatur auf kulturelle und gesellschaftliche Transformationsprozesse und weg von der permanenten Fokussierung auf Identitätsverhandlungen.

Geiser sieht die „urbane Ästhetik“ (416) der Texte als universales Merkmal der Literatur der Postmigration und der engen Verbindung sozialer und ästhetischer Diskurse. Damit einher gehe eine „Ambivalenz des Universellen und des Lokalen“ (423) in den Texten: „Literarische *Métissage*-Phänomene der Postmigration entwickeln sich in jenem Spannungsfeld identitärer Verortungen zwischen dem gesellschaftlichen Anspruch an Assimilation, ihrer individuellen (ethnisch geprägten) Originalität und den globalen, meist von Metropolen ausgehenden Tendenzen zu Misch bzw. ‚Welt‘-Kulturen, mit denen sie sich je nach Selbstverständnis identifizieren können oder von denen sie sich abzuheben suchen.“ (426) Die Texte der Postmigration ließen in formaler und ästhetischer Hinsicht die Auflösung „essentialistischer Vorstellungen von ‚Heimat‘ und ‚Verwurzelung‘“ (440) und die damit einhergehende fortwährende (Neu)formung des ‚Ichs‘ durch „die Bewegung in der Welt“ (441) erkennen.

Unter dem Titel „Poetik der Literaturen der Postmigration“ versucht Geiser dann konkrete „typische Merkmale ‚postmigratorischen‘ Schreibens zu bestimmen. Als typisch strukturelle Merkmale für ‚hybride Literaturen‘ definiert sie zunächst „die Tendenz zu Innovation und Selbstreflexivität, die Umdeutung von Kultur- und Grenzbegriffen, die Dynamik von Perspektiven und Bezügen, sowie die Gestaltungsprinzipien der Heterogenität und der Hybridität“ (463). Als Orientierung dient ihr hier die in den 1990er Jahren entwickelte Polysystem-Theorie des israelischen Literaturwissenschaftlers Itamar Even-Zohar, der literarische Werke als Segmente sich überschneidender und interagierender Systeme beschreibt, deren Summe das heterogene und offene Polysystem der Literaturen ergibt und dessen Weiterentwicklung gerade von den marginalen Elementen vorangetrieben wird. Geiser sieht in der Polysystem-Theorie ein geeignetes Beschreibungsmodell für Literaturen und die Neuordnung von Hierarchien und „neuer (Unter-)Systeme, durch die sich die ‚Zentren‘ ebenfalls vervielfältigen“ (472f.).

Zur Konkretisierung des Kulturbegriffs dient hier die Übersetzung als dynamisches Modell der offenen Kommunikation. Literarische Texte der Migration und Postmigration, die oftmals im Kontext fortwährender sprachlicher Übersetzungsleistungen entstehen, führen „gerade die Übergangszonen“ als „produktivste [...] Orte [...] der Überlappung und Überlagerung vor, von denen innovatorische Impulse ausgehen und an denen Identitäten neu gestaltet und evaluiert werden“ (476).

Wie gehen aber nun Autor\_innen der Postmigration mit dem Identitätsbegriff um? Kann „die Auseinandersetzung mit Identitätsfragen als strukturelles Merkmal“ (482) verstanden werden und können Texte der Postmigration im Kontext der ‚anthropologischen Wende‘ im Sinne von Doris Bachmann-Medick als „Medien kultureller Selbstauslegung“ (482) und als „Formen von ‚autoethnography‘“ (482) betrachtet werden? Diesen Fragen widmet sich Geiser im folgenden Kapitel

„Postmigration und Identitätskonstruktion“. Für die frankomaghrebinische Literatur der Postmigration bestätigt sie in diesem Zusammenhang einen Drang der Autor\_innen zum Erzählen aus eigener Perspektive, mit dem Ziel der Stärkung ihrer Subjektposition. Aus der marginalen Position heraus entwickelt sich dabei eine Form der kollektiven Identität, wie es sich an der Gründung des Kollektivs *Qui fait la France?* besonders gut erkennen lässt. Ihre Schreibweise bezeichnet Geiser als autoethnografisch: eine inszenierte, den Leser adressierende autobiografische Narration der Texte. Für die deutsch-türkische Literatur beschreibt Geiser das Modell des autoethnografischen Schreibens etwas differenzierter. Hier reicht der Stil von einer rein beschreibenden Form der sozialen Verhältnisse ohne Innenansichten der Figuren bei Selim Özdoğan (*Die Tochter des Schmieds*) über eine autobiografisch geprägte Erzählhaltung bei Emine Sevgi Özdamar, bis hin zur *Chick-Lit alla turca*, einer neuen Form deutsch-türkischer Populärliteratur. Dieser objektive Stil kann – Geiser bezieht sich hier auf Özkan Ezli – als ästhetische Widerstandsform zur „Leidensästhetik“ (486) der frühen Migrationsliteratur interpretiert werden und „einerseits die Emanzipation von traditionellen Rollenansprüchen aus der eigenen Herkunftskultur und andererseits die ‚Aufklärung‘ des deutschen Lesepublikums über die Realität deutsch-türkischer Migrantennachkommen in Deutschland (und damit das Aufdecken von Stereotypen auf türkischer wie auf deutscher Seite)“ (487) ins Auge fassen. Als weiteres Merkmal der deutsch-türkischen Literatur der Postmigration führt Geiser die Adressierung des deutschen Lesers an. Dabei werden narrative Formen entwickelt – wie auch Boog es ausführlich an der Strategie des Witzes darstellt – die die deutsche Rezeptionshaltung bewusst untergründig thematisiert, indem sie sie karikiert und vorführt. Zusammenfassend stellt Geiser fest, dass autoethnografisches Schreiben eine Form der „ästhetische[n] Auseinandersetzung mit Identität und Alterität“ (499) ist, an die „keine prinzipiell anderen literarischen Maßstäbe angelegt werden sollten [...] als an andere Formen der Gegenwartsliteratur“ (498). Inwiefern sich die Texte auch als Texte des politischen Engagements kategorisieren lassen und eine neue Form des literarischen Realismus verfolgen, wird dabei vor allem in Frankreich diskutiert. Wolfgang Asholt sieht „im gesellschaftlichen Engagement der Autoren eine neue Ausdrucksform, die Teil einer *culture croisée* in den urbanen Konfliktzonen geworden ist“ (504) und die einen interkulturellen Austausch als derzeit unmöglich vermittelt. Für Deutschland führt Geiser in diesem Kontext die von Feridun Zaimoğlu veröffentlichten *Kanak Sprak*-Texte an, geht allerdings nicht auf die Ende der 1990er Jahre gegründete Gruppe *Kanak Attak* ein, die ähnlich wie *Qui fait la France?* in Frankreich ein Manifest veröffentlichte und sich in jeglicher künstlerischer und politischer Form Raum zu schaffen versuchte. Diese „Vermischung poetischer und gesellschaftlicher Diskurse in den Texten“ (513) interpretiert Geiser wiederum als „signifikantes Merkmal hybriden Schreibens“ (513) und bewertet die Differenzierung politisch engagierter gegenüber einer *L’art pour l’art*-Schreibhaltung als nunmehr unbedeutend. Denn die postmodernen Gegenwartsliteraturen zeigten ihres Erachtens eine zunehmende Verzahnung solcher Standpunkte und eine damit verbundene Auflösung „entspre-

chende[r] ‚Genre-Grenzen“ (514). Geiser schlussfolgert daraus eine der Literatur der Postmigration inhärente Auflösung von Faktizität und Fiktionalität, ein Pendeln zwischen Authentizität und Literarizität und eine ständige Thematisierung dieser beiden Komponenten.

Im Folgekapitel definiert Geiser Hybridität, Mehrsprachigkeit, Metapher und Humor als weitere narrative Strategien der *Métissage* und bewertet auch hier den Entstehungskontext der Texte als „formal prägend“ (543). Dabei bestimmt sie vier wesentliche Aspekte einer „Typologie der Postmigrationsästhetik“, die jedoch nicht weiter an literarischen Beispielen ausformuliert werden. Zu diesen zählen: „Hybridität als Erzählstrategie (1), Mehrsprachigkeit als Gestaltungsprinzip der *Métissage* (2), Sprachspiele und metaphorisches Schreiben (3) sowie Formen des Humors (Ironie, Parodie, Satire) als Ausdruck von Selbstreflexivität (4)“ (544). Dabei erkennt sie das Spiel mit der Erwartungshaltung des Lesers als eine der narrativen Strategien, die „jede ‚Ein-deutigkeit kultureller Verortung von vornherein als ‚sinnlos‘“ (550) erscheinen lässt. In den poetischen Formen der Mehrsprachigkeit, der Abgrenzung zur „Standardsprache und [zu den] traditionellen literarischen Sprechweisen“ (561), erkennt Geiser eine zentrale und politisch ambitionierte Ästhetik, die in Opposition zur dominierenden Nationalsprache steht. Die Sprache selbst wird zum ‚third space‘, der ein Auseinanderdividieren der einzelnen Segmente *ad absurdum* führt. Dabei ist die Schöpfung neuer Sprachformen, die bewusste Inszenierung der *Banlieue*-Sprachen oder der *Kanak Sprak* immer auch ein Akt künstlerischer Autonomie. Daraus zieht Geiser das Fazit, dass „die linguistische *Métissage* [...] offensichtlich in immer wieder neu variierten Formen identitäre Funktionen [übernimmt], die zugleich den Anspruch an Autonomie und an poetische Authentizität erfüllen“ (567).

Geiser untersucht des Weiteren die Metapher als gestalterisches Merkmal transkulturellen Schreibens. Sowohl im französischen als auch im deutschen Kontext der literarischen Postmigrationstexte bewertet sie nach Moray McGowan „die Auseinandersetzung mit eigenen und fremden Metaphernstrukturen“ als „wesentliche[n] Bestandteil zum Veränderungs- und Entwicklungsprozeß dieses Schreibens“ (577). Dabei werden ihr zufolge insbesondere die von außen an die Texte herangetragenen Metaphern, die oft von Stereotypen geprägt sind, aufgegriffen und neu geschrieben. Einerseits können dadurch neue ästhetische Bildformationen entstehen, andererseits können Wörter jedoch auch „auf ihre ‚bildhafte‘ Bedeutung“ (578) rückgeführt werden.

Abschließend betrachtet Geiser den Humor und seine Funktion als Mittel der Distanznahme, des Widerstands und der Selbstreflexion. Dabei sind sowohl Darstellungsformen wie Şinasi Dikmens deutsch-türkisches Kabarett als auch Ethno-Comedys geprägt von einem bestimmten Ton der „‚Selbstkritik‘ und der ‚Ironie‘“, wie auch der „‚Selbstironie‘“ (581), die den Rezipienten mit seinen eigenen stereotypen Vorstellungen konfrontieren. Die Ironie äußert sich Geiser zufolge „in ‚schwebenden Anspielungen‘ [...], die ‚ein hintergründig Mitgewußtes und Unausgesprochenes‘ enthielten“ (581) und die Autor\_innen so in eine Position der



Mehrwissenden (582) höben. Dementsprechend nimmt der Humor laut Geiser auch in der französischen Literatur der Postmigration eine Funktion der Selbstbehauptung ein und wird zum „Ausdruck kreativer Autonomie“ (582) anstelle eines von Leid geprägten Migrationsdiskurses. Zusammenfassend betrachtet Geiser Humor als effizientes und oppositionelles Erzählverfahren hybrider Literaturen, das im gleichen Zug eine besondere ästhetische Autonomie ebenso vermitteln, wie es einen intensiven Erzähler-Leser-Dialog bewirken kann, da der Leser „über das Erkennen der Ironie ‚ins Vertrauen‘ des Erzählers gezogen wird, um an dessen unterschwelliger kritischer Reflexion über Machtverhältnisse und stereotype Vorstellungen zu partizipieren“ (590).

An dieser Stelle möchte ich an Julia Boogs Studie *Anderssprechen* anschließen, die den auch von Geiser oben konstatierten Dialog mit dem Leser als zentralen Punkt einer von ihr erarbeiteten Erzähltechnik des *Anderssprechens* - dem *Witz der Differenz* - als verbindendes poetologisches Element in Texten der Autorinnen Emine Sevgi Özdamar, Felicitas Hoppe und Yōko Tawada untersucht. Ebenso wie Geiser bewertet auch Boog den Prozess kritischer Bewusstwerdung des Rezipienten als zentrale narrative Intention der Autorinnen.

Julia Boog (2017): *Anderssprechen. Vom Witz der Differenz in Werken von Emine Sevgi Özdamar, Felicitas Hoppe und Yōko Tawada*, Würzburg (301 S.)

Die interkulturelle Literaturwissenschaft hat sich in den letzten Jahrzehnten zunehmend mit der Analyse des Komischen in der Literatur beschäftigt, die auf Basis von Bachtins Theorien der Karnevaleske (1990) eine Reihe von Untersuchungen vor allem mit Bezug zur deutsch-türkischen Literatur hervorgebracht hat, wie zuletzt die Arbeiten Theresa Spechts (2011) und Maha El Hissys (2012) sowie den Sammelband von Kotthoff /Shpresa/Klingenberg zu *Komik (in) der Migrationsgesellschaft* (2013). Untersuchungen zum Witz sind hingegen eher in Hinblick auf die jüdische Literatur bekannt. Vor diesem Hintergrund ist Julia Boogs Arbeit als neuer Ansatz einer poetologisch orientierten Analyse zu betrachten, die sich sehr konzentriert auf einen ästhetischen Gesichtspunkt bezieht.

Ausgangspunkt von Boogs Studie ist der Leser mit seiner Leseerwartung an den literarischen Text, die laut Boog gerade in Hinblick auf die von Frauen und Einwanderinnen geschriebene Literatur stark stereotypisiert und eingeschränkt ist. Erwartet wird eine unterhaltsame, möglichst authentische Lektüre, die einen Einblick in Seelenleben und kulturelle Herkunft der Frau und/oder Migrantin bietet. Boogs These ist, dass den Autorinnen Özdamar, Hoppe und Tawada diese Erwartungshaltung durchaus bewusst ist und dass sie durch ein ‚gewitztes‘ narratives Verfahren diese vorsätzlich zu unterwandern suchen. Sie entwickeln ein ‚Anderssprechen‘, das nicht nur eine gewisse Frustration in der literaturaffinen Öffentlichkeit bewirkt, sondern auch den wissenschaftlichen Leser mit seiner eigenen Erwartungshaltung konfrontiert und sich dieser widersetzt. Im Zentrum der Studie stehen dementsprechend narrative Strategien, die die schon vor der Lektüre geprägten

soziologischen und poetologischen Imaginationen eines einsprachig deutschen (wissenschaftlichen) Lesers irritieren. Boog analysiert dabei in ihrer Arbeit auf der Basis von Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) und ferner seiner Aufsätze „Humor“ (1927) und „Das Unheimliche“ (1919) ein poetologisches Widerstandsverfahren gegen verallgemeinernde wie reduzierende Zuschreibungen, das sie als *gewitztes Erzählen bzw. Witz der Differenz* bezeichnet und in Abgrenzung zu anderen Erzählverfahren wie Komik und Humor analysiert. Der Witz unterscheidet sich ihr zufolge vor allem in seiner Konzentration und dem Einbezug seines Gegenübers. Ein gewitztes Erzählverfahren kann demnach nur seine Wirkung entfalten, wenn der Witz vom Leser verstanden wird und sich so das Überraschende und Unerwartete Raum schaffen kann. Der ‚Witz der Differenz‘ wird dabei als Verfahren analysiert, das kulturelle Differenz anstatt Vermischung fokussiert. Vor diesem Hintergrund stellt sich für Boog die textanalytische Frage, wie der Witz poetologisch eingesetzt wird und auf welche Art und Weise er Differenzierung dingfest macht bzw. was er beim Lesen bewirkt. Boogs zweite analytische Intention ist es, den Witz als ästhetisch-poetische Kategorie in der Literaturwissenschaft zu stärken. Im Mittelpunkt des gewitzten Erzählens steht dabei das Janusgesicht des Witzes, das sowohl auf In- wie auch auf Exklusion des Rezipienten zielt und als literarisches Verfahren besonders vor dem Hintergrund von Alteritätstheorien an Bedeutung erlangt.

Dem Analyseteil geht neben der sehr ausführlichen Einleitung ein theoretischer Teil zur interkulturellen Technik und ästhetischen Form des Witzes voran. Die Autorin bezieht sich hier maßgeblich auf Freuds frühe Schrift „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“, in der der Witz als etwas Verdrängtes, das in den Vordergrund treten will, beschrieben wird. Freuds unzureichende Analyse des Zusammenspiels von Form und Wirkung von Witzen macht laut Boog eine Ergänzung ihrer Analyse um eine dekonstruktivistische Perspektive und die Sicht auf die soziale Funktion des Witzes notwendig. So besitzt der Witz nach Boog in der Form des „doppelzüngigen *Anderssprechen*“ (63) das ästhetische Potential, „verdrängte Objekte (Frau, Fremder, Unbewusstes) an die Oberfläche“ zu holen und „die herrschende Norm (Mann, Einheimischer, Bewusstes) durcheinander“ (63) zu bringen.

Laut Boog sind es vorrangig „Wortmodifikationen, das Spiel mit unterschiedlichen Sprachen sowie der selbstreflexive und der fremdenfeindliche Witz, die interkulturelle Schlüsselbegriffe wie Differenz und Alterität, das Fremde und das Eigene sowie die Übersetzung in den Fokus rücken“ (41). Als Beispiel führt sie hier die Wortschöpfung „famillionär“ an, die Heinrich Heine in seinem Reisebericht *Die Bäder von Lucca* (1830) als Beschreibung für Salomon Rothschild erschuf und deren Textualität Freud in seinem Aufsatz analysiert. Entscheidend sind dabei die Veränderungen der Wortsemantik, das Verschmelzen der Idiome, die dem gesamten vorangegangenen Textinhalt eine neue Bedeutung geben können und Differenz markieren. Boog sieht hier eine Verbindung zu anderen Stilmitteln interkultureller Texte wie hybride Wortschöpfungen oder inhärente Übersetzungen, die wie Stol-

persteine im Text wirken können. Homophonien spielen dabei in der Witzkreation eine entscheidende Rolle: Denn gerade die Umdeutung des homophonen, aber vieldeutigen Wortes führt zu Sinnveränderungen und Perspektivwechseln, die das Witzige erzeugen. Als zweites wegweisendes Beispiel führt Boog das Wortspiel „*Traduttore – Traditore!*“ (Übersetzer – Verräter) aus Freuds Studie an. Der Effekt des Witzes entsteht hier durch die Konfrontation zweier Sprachen, aus der eine neue Bedeutung, ein Drittes, hervorgeht. Witze bewegen sich von daher Boog zufolge selbst auf der Grenze von Sprachen und machen „für einen kurzen Moment das Eine [im] Anderen sichtbar“ (47). Boogs These lautet in diesem Zusammenhang, dass die Autorinnen Özdamar, Hoppe und Tawada gerade über ihre eigene literarische Sprechweise, über eine von Derrida so formulierte „Poetizität des Idioms“ (48) in Verbindung zum Witz eine Widerständigkeit gegen Leseerwartungen der Literaturwissenschaft und -kritik entwickeln, indem sie sich die „vorausgesetzte Fremdheit bzw. Eigenart“ (48) von (interkulturellen) Autor\_innen in Form einer Maske aneignen. Boog knüpft hier an die Theorien von Joan Riviere und Homi Bhabha und die von ihnen dargestellten Techniken der Mimikry und Maskerade als partiellem „Akt der Aneignung“ (51) von Regeln und Normen der Dominanzkultur an. Die Mimikry ist dabei in ihrer Doppeldeutigkeit und in ihrem Vermögen, Differenz durch die Täuschung von Gleichheit aufzuzeigen, dem Witz nahe. Maskerade im Sinne Joan Rivieres ist hingegen als eine spezifisch weibliche Form des Widerstandes in Form von Übertreibung zu verstehen. Frauen in männlich dominierten Bereichen müssten demnach ihre Vermännlichung (Verstand, Scharfsinn, Witz) durch eine ‚Maske der Weiblichkeit‘ ausgleichen. In Bezug auf die Texte von Özdamar, Hoppe und Tawada stellt sich hier Boog zufolge die Frage, inwiefern die Autorinnen ihren ‚männlichen‘ Witz mit der Nachahmung eines weiblich konnotierten Schreibens zu verdecken suchten: „Die Pointe würde in diesem Fall als eine inszeniert, die ‚nur so passiert‘ – als ob sie aus einem an sich assoziativeren und intuitiveren ‚weiblichen‘ Dichtungsprozess entstünde.“ (52)

Über Bossinade schlägt Boog schließlich einen Bogen zu Genette und seinem Konzept der literarischen Stimme(n) und seiner Analyse der engen Bindung von Leser und Erzähler. Dabei bestimmt die unterschiedlich gewichtete Beteiligung des Erzählers am Geschehen die „Anteilnahme des Rezipienten“ (82). Als ebenso bedeutend betrachtet Boog die von Genette so genannten Metalepsen, mit denen der Erzähler auf den Konstrukt-Charakter der Erzählung verweist und die die Aufmerksamkeit des Lesers sowohl auf die Narration an sich als auch auf den Dialog zwischen Leser und Erzähler zieht. Boog geht in ihrer Theorie des Anderssprechens davon aus, dass der Witz erzähltheoretisch vorrangig an die Metanarration gebunden ist und sich in den Brüchen des Erzählens manifestiert, die auch Gérard Genette, Ansgar Nünning und Johanna Bossinade theoretisch zu erfassen suchten und mit dem Witz in Beziehung setzten. Der Bruch in der Erzählung irritiere den Leser und schließt ihn dadurch aus, um ihn dann mit erhöhter Aufmerksamkeit wieder in die Erzählung einzubinden. Dieses Zusammenspiel von In- und Exklusion ist es, was hier als Freund-Feind-Schema bezeichnet wird. Daraus ableitend

setzt Boog die Brüche des Erzählens und ihre Gewitztheit in den Fokus der Textanalysen.

In ihrer ersten Analyse der Trilogie *Sonne auf halbem Weg* (2006) von Emine Sevgi Özdamar fokussiert Boog vor allem die Veränderung der Erzählhaltung, die sich ihres Erachtens von einer „komisch-kindlichen“ zu einer „gewitzt-adoleszenten“ bis hin zu einer „humorvoll-erwachsenen“ (85) entwickelt. Der Witz diene der Erzählerin dabei als Strategie des Wechsels zwischen kindlichem und erwachsenem Sprechen, die eben jene Freund-Feind-Beziehung zwischen Erzähler und Leser bewirke. Die narrative Analyse fokussiere die oben erläuterten Brüche in der Erzählhaltung wie zum Beispiel bei der Beschreibung des Frauenwohnheims durch die Protagonistin: „Unseren Korridor in der ersten Etage nannten die Kranken ‚*Kılı kırk yaran koğuşu*‘ (Der Saal derer, die ein Stück Haar in 40 Teile teilen).“ (119) Der Bruch vom homodiegetischen zum heterodiegetischen Erzählen erzeuge und dekonstruiere zugleich kulturelle Differenz und lässt Boog zufolge einen dritten (Frei)Raum entstehen, den sie jedoch als zweideutig interpretiert: „Denn während dem Leser immer wieder angeboten wird, kulturelle Differenz zu tilgen und sich mit dem kindlichen, sprachdurchmischenden Ich auf Augenhöhe zu begeben, wird hier ebenso eine unaufhebbare Differenz markiert: die zwischen Leser und auktorialem Erzähler-Ich.“ (120) Dabei interpretiert sie „Das *Anderssprechen* des Witzes über Metalepsen“ (144) bei Özdamar als „eine nachdrückliche Ablehnung von authentischem, wahren oder gefühlsbetontem Erzählen“ (144). Auf diese Art und Weise wird der Witz zum „Differenzierungs- und Ermächtungsverfahren“ (159) der Erzählerin. Dabei geht Boog von einer bewussten Unterwanderung einer autobiographischen Lebensschilderung durch die Autorin aus, mit dem Ziel, sowohl die eigene Migrationsgeschichte als auch die Rezeptionsgeschichte der deutsch-türkischen Literatur zu konterkarieren.

Für die narrative Strategie Felicitas Hoppes findet Boog im Gegensatz zu Özdamars ‚Stolpern‘ den Leitbegriff des ‚Aufsitzens‘, der sich wiederum auf die Lesart bzw. die Verzweigung des Rezipienten bezieht, keine sichere Position beim Lesen der Texte zu finden, sondern in der Leere zwischen Stegreif und Sattel verharren zu müssen. Denn Hoppe entwirft Ort, Zeit, Figuren und Stimmen der Texte nicht als feste Variablen, die dem Leser ein Mitgehen mit dem Textfluss erlauben würden. Der Leser kann und darf sich hier nicht gehen lassen, er soll sich nicht unterhalten, sondern mitdenken. Boog nimmt hier das Freudsche Beispiel des ‚Kettenbrück-Witzes‘ als Ausgangspunkt für ihre Analyse. Demnach ist es gerade der Unsinn, der dem Hörer keine Ruhe lässt, sondern ihn immer weiter auf seiner Suche nach Sinn antreibt. Am Beispiel des Romans *Hoppe* (2012) bezieht sich Boog auch hier auf die fließenden Übergänge von Fakt und Fiktion. Weder Erzähler noch Figuren bieten für den Leser einen sicheren Anhaltspunkt, da durch die Collage verschiedenster Textformen die persönlichen Koordinaten der Figuren durcheinandergeraten und kaum noch zu unterscheiden sind. Im Gegensatz zu Özdamar, wo insbesondere die Erwartung an authentische kulturelle Geschichten vorgeführt wird, wird das Witzverfahren bei Hoppe nach Boog gegen die Erwar-

tungshaltung einer authentisch und intuitiv daherkommenden ‚Frauenliteratur‘ eingesetzt. Erzählpassagen von Liebe, Hochzeit und Kindheit werden zu einem Rätsel, das der Leser lösen will, gerade weil sie (endlich) auf eine ‚authentische‘ emotionale Frauengeschichte hinweisen, letztlich aber nur als eine Maske (der Weiblichkeit) fungieren. Die Strategie des doppelzüngigen Witzes birgt dabei die Chance für den Leser, dem Text doch nahe zu kommen. Denn die Geistesgegenwart, die hier gefordert wird, sorgt zwar aus Boogs Sicht für Distanz, aber auch für eine größere Präsenz im Erzähl-Prozess. Die vom Witz vorgenommene Verbindung wirft auf diese Weise eher die Frage nach der Differenz auf und macht ihn zu einem *Witz der Differenz*. In eben dieser ambivalenten Beziehung sieht Boog neben der literar-ästhetischen Bedeutung eine subjekttheoretische: Der Leser als Über-Ich und insbesondere auch der Leser als Es, seine Bedürfnisse und Wünsche werden Boog zufolge mit dem gewitzten Verfahren reflektiert. Er selbst erfährt sich in den Doppelbindungen der *Hoppe*-Lektüre als „permanente[s] Grenzwesen“ (202) und existiert letztlich durch seine Lektüre.

Für die Autorin Yoko Tawada konstatiert Boog das Verfahren eines „Witz[es] der *différance*“ (211), das sie anhand der bisher in der Rezeption eher wenig beachteten Theaterstücke *TILL* und *SANCHO PANSA* analysiert. Tawada integriert in ihren Texten theoretische Ansätze von Barthes, Benjamin und Derrida durch die Form der Karnevalleske und stellt sie Boog zufolge als „Strategie der Hybridität“ (251) vor. Das Regie-Ich des Textes gibt dabei dem Publikum sowohl seine Lesart vor, als es ihm auch bestimmte Interpretationen verweigern kann. Hier wird „eine kulturelle Mimikry sichtbar, die sich scheinbar an den herrschenden Diskurs anschmiegt und ihn auf so unkonventionelle Weise einmontiert, dass er auf einen zweiten Platz verwiesen wird. Es ist eine gebrochene theoretische Nachahmung, die auf die insgeheimen Herrschaftsverhältnisse und Dissonanzen innerhalb der europäischen Denktraditionen zeigt“ (252). Boog zufolge präsentiert Tawada dabei im Verlauf ihres Verfahrens vor dem Hintergrund des Stereotyps der bescheidenen Japanerin „eine Maske der Bescheidenheit“, die insbesondere ein ‚weibliches‘ Schreiben ausstellt“ (252). Der Leser richtet seine Aufmerksamkeit auf die Entschlüsselung der „Zeichen, Zeiten und Bedeutungen“ (252), während fast unbemerkt von der Erzählerin eine „Vielzahl an heiklen und konfliktären Themen vermittelt wird“ (252). Auf diese Weise wird auch hier der Leser an seine Wissensgrenzen gestoßen und ist der Strategie des ‚Aufsitzer-Witzes‘ verfallen. Er kann dem Text nie ganz folgen, will aber auch nicht von ihm lassen. Die manipulative doppelzüngige Erzählweise des Regie-Ichs „lassen Tawadas Texte nicht mehr nur als einen ‚interkulturellen Dialog‘ lesen, welcher Gemeinsames und Hybrides erschafft. Die Autorin zeigt ebenso sehr die Misstöne in der japanischen wie in der westlichen Geschichte auf und verhandelt über ihr gewitztes, indirektes Verfahren die Instabilitäten und Differenzen zwischen diesen beiden Polen“. (253) Boog sieht in Tawadas Narratologie eine Steigerung des Verfahrens des *Witz[es] der Differenz*. Denn dieser wird hier nicht mehr nur im Sinnaufschub deutlich, sondern mit „dem doppelten Blick“ des Regie-Ichs „als die ‚*différence* der *différance*‘ – das Andere des

Aufschubs“ (253) sichtbar. „Denn Tawada betont die Trennung im Moment des (Sinn-)Aufschubs: Ihre allwissende Erzähl-Instanz richtet sich noch deutlicher als bei den anderen beiden Autorinnen gegen ein deutschsprachiges, akademisch geschultes Lesepublikum, das sich auf der Seite der ‚Besserwissenden‘ sieht.“ (253)

## Bewertung und Ausblick

Julia Boog verfolgt in ihrer Studie zum Witz als narrativem Erzählverfahren sehr geradlinig ihre Argumentation und Analyse des von ihr herausgearbeiteten Erzählverfahrens des *Witz[es] der Differenz* und rückt somit nicht nur die narrativen Strategien der Texte in den Mittelpunkt, sondern stellt auch eine neue Erzähltechnik vor, die sie nachvollziehbar begründet. Während Geisers Studie oftmals zu dicht und umfangreich erscheint, hätte Boogs Analyse allerdings an manchen Stellen eine etwas tiefergehende Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Fachliteratur gutgetan. Boogs Analyseansatz, Freuds Witztheorie um dekonstruktivistische wie literaturtheoretische Ansätze der Postkolonialen Theorie und eine kritische Gender-Perspektive zu ergänzen, ist durchaus gewinnbringend und nachvollziehbar. Jedoch hätte Boog meines Erachtens hier auch im Theorieteil entsprechende Schwerpunkte setzen müssen, die einen tiefergehenden Einblick in die bedeutenden Theorien von Lacan, Derrida oder Kristeva bieten, um diese wiederum in der Analyse zusammenzubringen. Denn sowohl die dekonstruktivistischen Bezugspunkte als auch die Gender-Forschung zum Thema sind äußerst verkürzt dargestellt. Boog ist hier zu sehr verfangen in ihrer an Freud orientierten Analyse des Witzes und will zwar nach links und nach rechts schauen, verweilt aber bei einem Augenzwinkern.

Myriam Geiser hat mit ihrer vergleichenden Studie zu deutsch-türkischer und frankomaghrebinischer Literatur der Postmigration eine beachtliche Untersuchung vorgelegt, die vor allem aus dem Vergleich beider Länder Gewinn zieht und hier erhellende Erkenntnisse und Raum für eine Reihe von Anschlussforschungen mit sich bringt. Dabei ist meines Erachtens insbesondere der Fokus auf eine Neuausrichtung der Literaturgeschichte und -wissenschaft durch die Abkehr von einer nationalen Idee von Literatur vor dem Hintergrund globaler Transformationsprozesse weiterzuerfolgen.

Fast unbeachtet bleibt jedoch die Frage, welche Rolle Verlagspolitiken und Vermarktung spielen. Vor dem Hintergrund ähnlicher Themenstellungen und einer Neubestimmung von ‚Weltliteratur‘ müsste der Einfluss der Buchmärkte hier genauer untersucht werden. An der Universität Mainz wurde beispielsweise im Masterstudiengang ‚Weltliteratur‘ der Schwerpunkt ‚Buchwissenschaft‘ mitaufgenommen, der ebenso weltweite Verlagsstrategien wie ‚nationale Buchpolitiken‘<sup>2</sup> im Globalisierungskontext als relevante Untersuchungsgegenstände beinhaltet.

<sup>2</sup> Verfügbar unter: <http://www.avl.uni-mainz.de/712.php> [letztes Zugriffsdatum: 01.12.2017].

Denn die Feststellung formaler und thematischer Merkmale von postmigrantischen Literaturen berücksichtigt kaum Fragen wie solche: Was können und „dürfen“ Autor\_innen, deren Namen nicht in die üblichen nationalen Kategorisierungen passen, publizieren? Findet ein Autor/eine Autorin, der/die aus den Pariser Vorstädten kommt, einen Verlag, wenn er/sie über etwas anderes schreibt als das Leben in den Pariser Vorstädten? Oder fordert der Markt eben jene globalen Krisenthemen im Kontext von Migration, die zu den typischen Merkmalen der so genannten Literatur der Postmigration führen?

## Literatur

- Bachtin, Michael M. (1990): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main.
- El Hissy, Maha (2012): *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*, Bielefeld.
- Ette, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin.
- Ette, Ottmar (2013): *Viellögische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transrealen peruanischen Literatur*, Berlin.
- Hofmann, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn.
- Kimmich, Dorothee (2009): „Öde Landschaften und die Nomaden in der eigenen Sprache. Bemerkungen zu Franz Kafka, Feridun Zaimoğlu und der Weltliteratur als „littérature mineure““, in: Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (Hg.): *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, Bielefeld, 297-315.
- Kotthoff, Helga/Shpresa, Jashari/Klingenberg, Darja (Hg.) (2013): *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*, München.
- Specht, Theresa (2011): *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Prosa*, Würzburg.
- Steinmetz, Horst (2000): „Globalisierung und Literatur(geschichte)“, in: Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika/Walstra, Kerst (Hg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Würzburg, 189-201.
- Sturm-Trigonakis, Elke (2007): *Global Playing in der Literatur: Ein Versuch über die neue Weltliteratur*, Würzburg.





**Cemal Yıldız/Nathalie Topaj/Reyhan Thomas  
/Insa Gülzow (Hg.) (2017): *Die Zukunft der  
Mehrsprachigkeit im deutschen Bildungssystem:  
Russisch und Türkisch im Fokus,*  
Frankfurt am Main (321 S.)**

*Gülay Heppinar*

Die Mehrsprachigkeit gehört zu den Bausteinen der Europäischen Union. Demnach sollten Schulabgänger in Europa ihre Muttersprache plus mindestens zwei Fremdsprachen beherrschen. In Deutschland verwenden nahezu 20 Prozent der Bevölkerung in ihrer Familie neben Deutsch noch eine weitere Fremdsprache. Dabei ist der Anteil der Menschen, die in ihrem Alltag neben Deutsch das Russische und das Türkische verwenden, am höchsten. In diesem Zusammenhang wurde vom 03. bis 04. März 2016 eine internationale Konferenz unter dem Motto „Die Zukunft der Mehrsprachigkeit im deutschen Bildungssystem: Russisch und Türkisch im Fokus“ veranstaltet. Die Konferenz hatte zum Ziel, einen wissenschaftlichen und didaktisch-methodischen Beitrag zur gegenwärtigen Forschung und Praxis der Entwicklung des Türkischen und des Russischen im Bildungskontext zu liefern und den Austausch zwischen Experten aus der Mehrsprachigkeitsforschung, aus Bildungseinrichtungen, der Bildungspolitik und Migrantenverbänden zu fördern. An der internationalen Konferenz nahmen über 250 Personen aus verschiedenen Bereichen teil, die überwiegend aus Deutschland und aus der Türkei kamen.

Die Kongressbeiträge wurden von Cemal Yıldız, Nathalie Topaj, Reyhan Thomas und Insa Gülzow herausgegeben. Der Band besteht aus fünf Teilen. Nach einem Vorwort der Herausgeber werden zunächst die Ziele der Konferenz in allen Sprachen der Konferenz und dann die Pressemitteilung auf Deutsch und Türkisch wiedergegeben (Teil 1 und 2). Darauf folgt die Veröffentlichung des Berlin-Brandenburger Positionspapiers zur Mehrsprachigkeit im deutschen Bildungssystem<sup>1</sup> (Teil 3). Im vierten Teil werden die Eröffnungsreden der Konferenz veröffentlicht. Der fünfte Teil widmet sich den Beiträgen der Konferenz. Im letzten Teil befinden sich die Abschlussstatements.

In den Eröffnungsreden der Konferenz wird vor allem die Wichtigkeit der Förderung der Herkunftssprachen der Kinder und Jugendlichen betont. In diesem Zusammenhang wird darauf hingewiesen, dass kleine Kinder gleichzeitig mehrere Sprachen erwerben können, dass Mehrsprachigkeit eine Bereicherung sowohl für jeden einzelnen als auch für die Gesellschaft darstellt und dass gute Kenntnisse in der Muttersprache das Erlernen der Zweitsprache erleichtern. Zudem wird hervorgehoben, dass das Potenzial der Mehrsprachigkeit in Deutschland nicht genügend anerkannt und genutzt wird. Aus diesem Grund sei ein Perspektivenwechsel im Bildungsbereich, in dem die Herkunftskultur und Herkunftssprache aller Schüler anerkannt wird, notwendig.

Im Kongressband konzentrieren sich zwei Beiträge auf die Entwicklung der Literalität bei mehrsprachig aufwachsenden Kindern und Jugendlichen. Der erste Beitrag zu diesem Thema stammt von Jim Cummins, der sich an der Universität Toronto seit langem mit Mehrsprachigkeit beschäftigt. Er ist vor allem für seine psycholinguistischen Konzepte zur Fundierung zweisprachiger Erziehung bekannt. Cummins befasst sich in seinem Beitrag mit dem Titel „Multilingualism, Identity, and School Achievement: Separating Evidence from Ideology“ mit der Frage, ob die Beibehaltung und Entwicklung von L1 (Erstsprache) die Schulleistung in L2 (Zweitsprache) positiv oder negativ beeinflusst. Cummins weist darauf hin, dass Schulen zur Förderung der Mehrsprachigkeit angemessene Unterstützung anbieten müssen, damit die Schüler ihre Kenntnisse in den akademischen Fähigkeiten in der Schulsprache entwickeln können. Zu diesem Zweck sei es im ersten Schritt wichtig, den akademischen, kognitiven und sozialen Wert der Herkunftssprachen der Schüler anzuerkennen und sie dazu zu ermutigen, sich in ihren Herkunftssprachen zu entwickeln. Der zweite Beitrag zum Thema Literalität bei mehrsprachig aufwachsenden Kindern und Jugendlichen stammt von Mehmet Ali Akıncı von der Universität Rouen. In seinem Beitrag mit dem Titel „From emergent bilingualism to biliteracy competences of French-Turkish bilingual children and teenagers in

<sup>1</sup> Das Berlin-Brandenburger Positionspapier zur Mehrsprachigkeit im deutschen Bildungssystem besteht aus vier Thesen. Die erste These besagt, dass die Sprachen von Zuwanderern angemessen im Sprachenangebot des deutschen Bildungssystems repräsentiert sein müssen. In der zweiten These geht es darum, dass Sprachbildung als Querschnittsaufgabe in der Schulbildung angesehen werden müsse. In der dritten These wird verdeutlicht, dass die Sprachbildung in der Familie beginnt. In der letzten These wird betont, dass die Debatte um Mehrsprachigkeit von der Debatte um Spracheinstellungen getrennt geführt werden müsse.

France“ präsentiert er Ergebnisse zur lexikalischen und syntaktischen Entwicklung bei zweisprachig (Französisch-Türkisch) aufwachsenden Kindern. Er kommt zu dem Schluss, dass zweisprachige Kinder in kurzer Zeit mangelhafte Konstruktionen bei der Produktion und bei der Rezeption ausgleichen.

Ein weiteres Thema, das im Kongressband aufgegriffen wird, ist der Herkunftssprachenunterricht in Deutschland. Mit diesem Thema befassen sich zwei Beiträge. Im ersten zu diesem Thema zeigt Hans H. Reich von der Universität Landau auf, wie sich der Herkunftssprachenunterricht in Deutschland historisch entwickelt hat. Er zeigt zunächst, dass die Bundesländer von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart hinsichtlich des Herkunftssprachenunterrichts wechselnde Positionen eingenommen haben. Daraufhin betont er, dass es erforderlich ist, übergreifende pädagogische Kriterien zur Bewertung der bildungspolitischen Entscheidungen zu entwickeln. Während Reich einen Überblick über die historische Entwicklung des Herkunftssprachenunterrichts in Deutschland verschafft, konzentriert sich Anna Bergmann auf den russischen Herkunftssprachenunterricht im deutschen Bildungssystem. Dabei analysiert sie, wie sich bildungspolitische Prämissen und gesellschaftliche Bedürfnisse auf die Situation eines Unterrichtsfaches auswirken. Bergmann unterstreicht, dass das Bildungssystem die Kinder auf die Mehrsprachigkeit vorbereiten muss.

Zwei weitere Beiträge beziehen sich auf Sprachstandserhebungen bei mehrsprachigen Schülern. Der erste Beitrag, der sich mit diesem Thema befasst, stammt von Annegret Klassert von der Universität Potsdam. Die Testung des Sprachentwicklungsstandes in der Erstsprache (Herkunftssprache) bilingualer Kinder ist Untersuchungsgegenstand des Beitrags von Klassert. Zunächst stellt sie dabei den Sprachstandtest Russisch für mehrsprachige Kinder vor, der ein linguistisch fundiertes Verfahren für Kinder im Alter von drei bis sechs Jahren mit russischer Erstsprache darstellt. Im Anschluss daran präsentiert Klassert die Testergebnisse dreier Kinder aus einer sprachtherapeutischen Praxis. Aus den Ergebnissen geht hervor, dass bilinguale Kinder bei guten Erwerbsbedingungen trotz Sprachentwicklungsstörungen einen hohen Sprachstand in ihrer Erstsprache haben können. Darüber hinaus betont sie, dass für eine sichere Diagnose einer „Sprachentwicklungsstörung“ nicht nur die Fähigkeiten in der Erst-, sondern auch die Fähigkeiten in der Zweitsprache erfasst werden müssen. Der zweite Beitrag mit dem Schwerpunkt Sprachstandserhebung stammt von Solveig Chilla und Hilal Şan von der Pädagogischen Hochschule Heidelberg. Anhand der Ergebnisse aus dem Projekt BiLaD diskutierten Chilla und Şan die Grenzen und Möglichkeiten der Adaption eines monolingualen Testverfahrens für Türkisch (TELD-3-T) im bilingualen Kontext. Als Stichprobe werden zehn sich typisch entwickelnde Kinder und zehn Kinder mit Spracherwerbsstörung herangezogen. Dabei werden Sprachdaten aus Deutschland und Frankreich erhoben und miteinander verglichen. Aus der quantitativen Analyse wird deutlich, dass sich Minderheitssprecher in den Ländern Frankreich und Deutschland stark unterscheiden. Die Verfasser stellen in diesem Zusammenhang fest, dass in Frankreich mit dem TELD-3-T weniger Kinder fehl-

diagnostiziert werden als in Deutschland. Die qualitative Analyse der Nachsprecheleistungen und der Wortschatzsubtests zeigen, dass Kinder sowohl in Frankreich als auch in Deutschland typische Strukturen für Immigrant Turkish<sup>2</sup> bilden. Dennoch gelten diese Strukturen im Standardtürkischen als Ausprägungen einer spezifischen Sprachentwicklungsstörung. Daraus schließen die Wissenschaftler, dass die Adaption eines Testverfahrens, das im Ursprungsland als standardisiert gilt, nicht geeignet ist, um eine spezifische Sprachentwicklungsstörung bei bilingualen Kindern mit Türkisch als Erstsprache zu diagnostizieren.

Weitere Beiträge setzen sich mit unterschiedlichen Themen auseinander, etwa mit Sprachförderung in den Herkunftssprachen, mit den Erfahrungen mit Türkischunterricht in unterschiedlichen Bundesländern, mit der bilingualen Vorschul-erziehung und mit den mündlichen Sprachvarietäten von Jugendlichen mit Migrationshintergrund. Z. B. widmet sich der Beitrag von Nathalie Topaj, Stefanie Grey und Dorothea Posse vom Berliner Interdisziplinären Verbund für Mehrsprachigkeit (BIVEM) dem Thema der Sprachförderung in den Herkunftssprachen. In ihrem Beitrag stellen sie die wichtigsten Faktoren für eine optimale mehrsprachige Entwicklung dar und zeigen die Möglichkeiten der Sprachförderung im Alltag auf, die die Eltern und pädagogischen Fachkräfte leisten können, um die Sprachentwicklung des Kindes in allen Sprachen zu unterstützen. Zum Schluss betonen sie, dass zur Förderung der Mehrsprachigkeit Eltern und pädagogische Fachkräfte zusammenarbeiten und sich gegenseitig unterstützen müssen.

Almut Küppers von der Sabancı Universität stellt in ihrem Beitrag Erkenntnisse einer von der Mercator-Stiftung geförderten ethnographischen Studie vor, die an einer Grundschule mit bilingual-deutschtürkischem Programm in Hannover durchgeführt wurde. Küppers zeigt am Beispiel der Albert-Schweitzer-Schule in Hannover, dass Migrantensprachen wie Türkisch in Einwanderungsgesellschaften ein Wachstumsfaktor nicht nur für Individuen, sondern auch für die Gesellschaft sein können.

Reyhan Kuyumcu von der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel thematisiert die frühkindliche bilinguale Erziehung mit Türkisch als Partnersprache. In ihrem Beitrag diskutiert Kuyumcu das Prinzip „Eine-Situation-eine-Sprache“ anhand von drei Praxisbeispielen aus zwei Einrichtungen in Dortmund und einer Einrichtung in Essen. Es wird deutlich, dass das Prinzip „Eine-Situation-eine-Sprache“ Möglichkeiten für bilinguale Erziehung mit der Partnersprache Türkisch unter besonderer Berücksichtigung von Mehrsprachigkeit bietet. Zudem stellt sich heraus, dass kritisch betrachtete Punkte wie Deutsch als Zweitsprache, Mischungsverhältnisse usw. unproblematisch sind.

---

<sup>2</sup> Chilla und Şan (2017) definieren in ihrem Beitrag Immigrant Turkish nach Backus (2004) und Rehbein (2001) als eine Varietät des Türkischen. Dabei stellt die Nivellierung des anatolischen Dialektes ein wichtiges Merkmal dieser Varietät dar. Unter Dialekt-Nivellierung wird der Gebrauch der türkisch-deutschen Kinder von nicht-standardisierten Formen bestimmter Dialekte verstanden (179-180).

Der Beitrag von Yazgül Şimşek von der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster beschäftigt sich mit den mündlichen Sprachvarietäten von Jugendlichen mit Türkisch als Erstsprache. Şimşek analysiert die Formen, die im gesprochenen Deutsch von Jugendlichen mit Türkisch als Erstsprache in informellen alltäglichen Interaktionen gebraucht werden. Die Analyse beruht auf dem Datenkorpus des DFG-Forschungsprojekts „Türkendeutsch“. Die Stichprobe bezieht sich auf 20 einsprachige deutsche Jugendliche und 20 türkisch-deutsch zweisprachige Jugendliche im Alter von 17 bis 22 Jahren. Das Korpus wird mit gesprächsanalytischen Methoden aufbereitet. Dabei konzentriert sich Şimşek auch auf den Vergleich alltäglicher Interaktionen mit den strukturellen Merkmalen des geschriebenen Standarddeutsch. Şimşek kommt zur Schlussfolgerung, dass das Türkische in den intimen Bereichen auftritt und in der privaten Kommunikation ausschlaggebend ist. Es wird deutlich, dass sowohl das Türkendeutsche als auch die Gewohnheit, zwischen beiden Sprachen zu wechseln, in der formellen Kommunikation nicht vorhanden sind.

Zusammenfassend vermittelt der Kongressband nicht nur Wissen über den Stand des Herkunftssprachenunterrichts in Deutschland und eine Beschreibung der Probleme beim Umgang mit der Mehrsprachigkeit im deutschen Bildungssystem, sondern schlägt auch Lösungen vor. Daher bietet der Kongressband wertvolle Anregungen für die weitere Auseinandersetzung mit der Mehrsprachigkeit im deutschen Bildungssystem.

## Literatur

- Backus, Ad (2004): „Turkish as an Immigrant Language in Europe“, in: Tej, K. Bhatia / Ritchie, William C. (Hg.): *The Handbook of Bilingualism*, Malden, 689-724.
- Chilla, Solveig/ Şan, Nebiye, Hilal (2017): „Möglichkeiten und Grenzen der Diagnostik erstsprachlicher Fähigkeiten: Türkisch-deutsche und türkisch-französische Kinder im Vergleich. Spezifische Sprachentwicklungsstörung und Erwerb einer Minderheitssprache“, in: Yıldız, Cemal / Topaj, Nathalie / Thomas, Reyhan / Gülzow, Insa (Hg.): *Die Zukunft der Mehrsprachigkeit im deutschen Bildungssystem: Russisch und Türkisch im Fokus*, Frankfurt am Main, 175-206.
- Rehbein, Jochen (2001): *Turkish in European Societies*, (= Arbeiten zur Mehrsprachigkeit, Folge B, 25), Hamburg.



## **Ülker İnce/Dilek Dizdar (Hg.) (2017): *Çeviri Atölyesi. Çeviride Tuzaklar*, İstanbul (264 S.)<sup>1</sup>**

*Nilgin Tanış Polat*

Es steht außer Zweifel, dass die Vielfalt der theoretischen und praktischen Zugänge im Bereich des Übersetzens bei Lernenden zu Verwirrung führt. Im Idealfall reift jedoch schnell die Einsicht, dass man das Übersetzen nicht durch Übersetzen lernt (vgl. Hagemann/Hönig 2011), sondern durch gründliches Nachdenken über das (eigene) Übersetzen (vgl. Walter 2013: 160). Zahlreiche Lehr- und Übungsbücher stellen sich seit vielen Jahren der Herausforderung, die Übersetzungskompetenz der semiprofessionellen Translatoren, die unmittelbar mit dem ‚gründlichen Nachdenken‘ über das Übersetzen einhergeht, zu fördern. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Kontext die Neuerscheinung *Çeviri Atölyesi. Çeviride Tuzaklar* [Übersetzungswerkstatt. Tücken des Übersetzens]. Bereits der Titel lässt erkennen, dass es sich nicht um ein klassisches Lehrbuch handelt. Die Vorzüge des Buches liegen darin, dass es einen praktischen Ansatz bietet, Merkmale und Besonderheiten der türkischen Sprache vorstellt und anhand von ausgewählten Texten unterschiedlicher Textsorten Probleme identifiziert, die bei den übersetzerischen Entscheidungen von besonderer Relevanz sind. Das Buch enthält vornehmlich Beispielanalysen, die das Sprachenpaar Türkisch-Englisch betreffen; die ausführliche Darstellung der sich im Vergleich mit dem Englischen ergebenden Besonderheiten der türkischen Sprache leisten jedoch eine konkrete Hilfestellung auch für diejeni-

---

<sup>1</sup> Die deutsche Übersetzung lautet: Übersetzungswerkstatt. Tücken des Übersetzens.

gen, die aus dem Deutschen ins Türkische oder umgekehrt aus dem Türkischen ins Deutsche übersetzen.

Die Wissenschaftlerinnen Ülker Ince und Dilek Dizdar stützen sich bei ihren Ausführungen auf Erkenntnisse, die durch langjährige Erfahrung in der Lehre und gemeinsame Workshops an der Boğaziçi Universität Istanbul und an dem Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz gewonnen wurden. Als theoretischer Rahmen dient die Skopos-theorie; im Sinne Vermeers vertreten die Verfasserinnen einen holistischen Ansatz, nach dem Sprache als Teil der Kultur verstanden wird und die Vorstellung, Übersetzen sei „bloße Umsetzung („Transkodierung“)“ (1992[1989]: 37), abgelehnt wird. Das Buch vereint Theorie und Praxis in herausragender Weise. Anhand verschiedener Textsorten demonstrieren die Autorinnen die Anwendbarkeit der Vermeer'schen Theorie und lassen hierbei wesentliche Aspekte erkennen, die in der Zielsprache und -kultur zu einem optimalen Verständnis des Zieltextes beitragen, so dass für eine neue Zielgruppe – der Zielsituation entsprechend – ein neuer Text mit neuer Funktion in der Zielkultur erstellt werden kann.

Das Buch richtet sich, so die Autorinnen, an alle, die bereits übersetzen, die das Übersetzen erlernen wollen oder schlicht Interesse am Übersetzen haben. Es soll einen Einblick in die Tücken“ des Übersetzens gewähren und übersetzerische Kompetenz aufbauen helfen. Dilek Dizdar war Schülerin ihrer Koautorin Ülker Ince. In dem Buch würdigt sie als solche die übersetzerischen Leistungen und den pädagogischen Ansatz ihrer ehemaligen „Lehrerin“ und Mentorin. Respekt ist für die Wissenschaftlerinnen eine Grundhaltung, die sie auch in ihrem Werk zu vermitteln versuchen. Sie legen Wert auf Arbeitsethik und -moral und unterstreichen den nötigen Respekt gegenüber der eigenen Übersetzungsleistung sowie gegenüber dem Text, dem Autor, dem Leser und der Sprache. (S. 14)

Der Einleitung folgen fünf aufeinander aufbauende Kapitel, die sich jeweils auf eine Textsorte – Bühnentexte, journalistische Texte, Gebrauchsanweisungen, halbliterarische Texte (Reiseberichte) und literarische Texte (Prosa) – beziehen und von einem konkreten Textbeispiel ausgehend translatorische Probleme und die Möglichkeiten des Umgangs mit diesen behandeln. Sprachliche und textuelle Merkmale, die für die Übersetzung von Belang sind, werden je nach Textsorte unterstrichen und die Leser werden durch mögliche Übersetzungsvarianten, die detailliert besprochen werden, mit den Tücken des Übersetzens vertraut gemacht. Die Autorinnen zeigen anhand türkischer und englischer Beispieltex-te, dass der Übersetzungsprozess kontextgebunden und situationsbedingt erfolgt, und vermeiden es, allgemeingültige Strategien vorzugeben.

Ince und Dizdar weisen in ihrem Werk ausdrücklich darauf hin, dass der Translator sich nicht an ausgangssprachliche Strukturen klammern und nur am Ausgangstext orientieren darf. (S. 59) Sie zeigen dem Leser, dass dem Übersetzer ein Spielraum zur Verfügung steht, der es ihm erlaubt, den Text den Bedürfnissen des Zieltextlesers anzupassen. Aus diesem Grunde kann er als Experte auf jeder Ebene des Übersetzungsprozesses fallspezifische Entscheidungen treffen und



gewisse Kompromisse eingehen. Entscheidungskompetenz ist in diesem Sinne eine unabdingbare Voraussetzung für das professionelle Übersetzen. Auf der Grundlage dieser Kompetenz trägt der Translator die volle Verantwortung für sein Handeln (S.91). Reiss und Vermeer (1984: 87) heben in diesem Sinne Folgendes hervor:

[Der Translator] entscheidet letzten Endes, ob, was, wie übersetzt/gedolmetscht wird. Diese Entscheidung hängt von *seiner* Situationseinschätzung im Hinblick auf die Translatchancen ab. Diese kann er beurteilen, weil er Ausgangs- und Zielsituation kennt, bikulturell ist. [Hervorhebung im Original]

Ince und Dizdar geht es nicht um die Vermittlung von Fakten, sondern von Fertigkeiten. So ist der praxisorientierte Ansatz auch in dem Aufbau und der Strukturierung des Werkes erkennbar. Abgerundet wird das Werk durch eine türkische Übersetzung des einflussreichen Aufsatzes *Naseweise Bemerkungen zum literarischen Übersetzen* von Vermeer (1986). Den Lesern werden hier nicht nur Vermeers theoretische Überlegungen zur übersetzerischen Tätigkeit nahegebracht, sondern die türkische Übersetzung, *Yazın Çevirisi Üzerine İleri Geri Bazı Görüşler*, liefert auch gleichzeitig ein nachvollziehbares Beispiel für ein konkretes übersetzerisches Verhalten und Vorgehen im Übersetzungsprozess.

Das Werk bietet insgesamt eine gute Möglichkeit zum Einüben von Strategien zur Vermeidung der gängigsten sprachlichen, pragmatischen und kulturellen Problemfälle und somit eine konkrete Hilfestellung für diejenigen, die mit der türkischen Sprache arbeiten und übersetzen. Die Autorinnen präsentieren das Werk leserfreundlich, verwenden eine dialogische und verständliche Sprache und verzichten auf unnötige Fußnoten und Forschungshinweise. Mit einer lebendigen Sprache zeigen sie anschaulich und pointiert die „Tücken“ auf, die der Translator zu überwinden hat, rufen eine Sensibilisierung für funktionales Übersetzen hervor, regen zum Denken über das eigene übersetzerische Vorgehen an und tragen somit zur Entwicklung der Übersetzungskompetenz bei. Angereichert mit vielen Beispielen und Aufgaben bietet das Werk eine praxisnahe Lektüre und füllt eine Lücke innerhalb der aktuellen türkischsprachigen Literatur zum Themenfeld Übersetzung. Das im renommierten türkischen Verlag *Can* erschienene Werk bietet somit auch interessante Anregungen für Seminardiskussionen in Lehrveranstaltungen in der Übersetzerausbildung. Aber nicht nur (angehende) Translatoren sondern auch viele, die im Türkischen versiert sind oder sich profilieren möchten, werden hier Anregungen finden.

## Literatur

- Hagemann, Susanne/Hönig, Hans G. (2011): *Übersetzen lernt man nicht durch Übersetzen. Translationswissenschaftliche Aufsätze*, Berlin.
- Reiss, Katharina/Vermeer, Hans J. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen.
- Vermeer, Hans J. (1986) „Naseweise Bemerkungen zum literarischen Übersetzen“, in: *TEXTconTEXT* (1/3), 145-150.
- Vermeer, Hans J. (1992[1989]): „Skizze des translatorischen Handelns“, in: Vermeer, Hans J. (Hg.): *Skopos und Translationsauftrag- Aufsätze*, Frankfurt a. M., 29-38.
- Walter, Stephan (2013): „Funktionales Übersetzen in multilingualen Studierendengruppen – ein Erfahrungsbericht“, in: Mayer, Felix/Nord, Christiane (Hg.): *Aus Tradition in die Zukunft. Perspektiven der Translationswissenschaft*, Berlin, 159-169.

## **Conference Report: *Turkish – German Frontiers of Social Sciences Symposium***

*Ayşe Özil*

The third Turkish – German Frontiers of Social Sciences Symposium (TUGFOSS) was held from the 9<sup>th</sup> to 12<sup>th</sup> of November 2017 in Berlin, Germany. TUGFOSS is an event jointly organized by partner institutions in Germany and Turkey. It is an initiative of the Alexander von Humboldt Foundation, in collaboration with Koç University, Istanbul and the Mercator Foundation. This year’s meeting was the third event of the series and it was entitled “Mediterranean(s) in the Making: Perceptions and Realities.” TUGFOSS is an interdisciplinary forum of academic exchange designed to bring together scholars and scientists from a wide range of disciplines, including history, political science, economy, sociology, psychology, and biology. Symposia alternately take place in Germany and Turkey and previous themes include “Forced Migration: Structures, Actors, Processes” (second symposium, 2016) and “Changing Climate – Changing Lives” (first symposium, 2015). TUGFOSS is part of a larger umbrella program under the aegis of the Humboldt Foundation entitled “Frontiers of Research Symposia,” which offer collaborative events organized in a similar framework to that of TUGFOSS, in partnership with a number of institutions from countries including Brazil, China, India, Israel, Japan, the United Kingdom, and the U.S. The subject areas covered are not confined only to the social sciences, but rather also include the humanities, engineering, and the natural sciences. The principal objective of the symposia is to interrogate and challenge “frontiers” on three levels: guest speakers are expected to reconsider the boundaries of their disciplines; to explore scholarship beyond the research tradi-

tions of their countries; and to discuss cutting-age work in their respective areas of expertise.

This year's TUGFOSS examined the Mediterranean region with a focus on connections between its various localities and broader transregional contexts through a critical and comparative perspective. In light of current developments affecting this large maritime space and the areas beyond its borders, the starting point of the symposium was to respond to the question of origins, composition, and the future of the Mediterranean as both a unit of analysis and an epistemological frame. There have been two levels associated with the 'creation' of the 'Mediterranean' in the modern period. The first level comes from European colonial expansion of the nineteenth century and the second from Fernand Braudel's path-breaking study *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1939-49; 1966) [The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II], which views the Mediterranean as both a shared physical and social space and a historical actor in itself, uniting and separating the lands, peoples, and civilizations around its shores. Today, more than a century after the height of European imperialism and in the midst of a series of upheavals such as the migrant crisis, what are the ways in which we can think of the Mediterranean in terms of the political, social, economic, and physical/natural relations that it produces and uncovers? Likewise, while Braudel's oeuvre retains its relevance to a number of pressing issues that are connected to the operation of the Mediterranean, how can we meaningfully revisit the role and significance of this sea as a distinct area and/or object of scholarly attention in the face of contemporary movements of globalization and localism?

The symposium sought to address these and other pertinent questions, exploring wider connections on the one hand and providing for more detailed and nuanced examinations of specific areas on the other. With the goal of investigating a variety of developments from the nineteenth century to the present, the event involved four different disciplines and thematic panels. At the start of each panel, the joint organizers from Germany and Turkey delivered a concise introductory speech that outlined the most recent research, summarized key questions, and contextualized the presentations. While the symposium provided a forum for the panelists to present their latest research to a broader audience, a great deal of emphasis was placed on in-depth discussions of the topics under scrutiny. For this reason, around half of the invitees did not present papers, but were rather topic experts who acted as panel respondents. Overall, the symposium featured around 50 participants from German and Turkish teaching and research institutions, divided equally between the two countries.

The history panel, convened by Markus Koller (Ruhr University, Bochum) and Alexis Rappas (Koç University, Istanbul), dealt with the question of the movement and circulation of people, ideas, and knowledge in the nineteenth and twentieth centuries. Each presentation focused on a different social group, namely merchants/diplomats/intellectuals, peasants, and ethnic minorities. The first group

was discussed in the context of a research project that traces transregional movements between the Polish and Russian lands, the Ottoman empire, and Persia from the sixteenth to the twentieth century. The second group was associated with a case study from Western Anatolia and the presentation investigated the effects of the increasing integration of the Ottoman empire into capitalist markets around the Mediterranean. The third group was specified as Muslim migrants from the former Yugoslavian lands to Turkey and the presentation discussed issues of ethno-religious belonging in the political context of the Cold War period. What emerged out of the panel was the need to move beyond the strict boundaries of 'area studies' to a more integrative approach for a variety of regional contexts. The panel also juxtaposed evidence of high levels of mobility among merchants/diplomats/intellectuals with evidence of the relative stability and sedentary character of the peasantry. This juxtaposition underlined how looking at different social actors can yield a different outlook on the workings and interaction within a given society and highlighted the utility of comparative examinations and/or collaborative projects.

The panel of sociopolitical sciences, organized by Andreas Eckl (Ruhr University, Bochum) and Saime Özçürümez (Bilkent University, Ankara) and entitled "Mediterraneanization: Coming Together Without Falling Apart," centered on two interrelated topics. The first part of the panel explored issues of migration/refugees, citizenship, and nationalism. The second part traced and analyzed processes of political decision-making as well as international cooperation. In its discussion of contemporary movements of people, the panel acted as a chronological follow-up to the history module. At the same time, it combined a reconstruction and detailed examination of what happens on the ground and the ways in which political, administrative, and legal frameworks are set up, shaped, or dissolved in response to diverse realities and practical contingencies. The panel opened up new perspectives on the evolution of the citizenship law in Greece, Italy, and Turkey and considered the varied responses of individual states in the aftermath of the recent increase of refugees seeking resettlement in those countries; it also derived general insights into the interface between state and society through the lens of citizenship law. Further, the panel studied the case of the rather lesser-known "Union for the Mediterranean" which was established in 2008 between the EU and southern and eastern Mediterranean states. The discussion revolved around the challenges and difficulties confronting the Union, whose vision of cooperation, stability, and prosperity in the region has not met the challenges posed by recent developments in the Middle East, especially the Israeli-Palestinian conflict, the upheavals of the Arab Spring, and the Syrian crisis.

The panel on the environmental sciences, organized by Janpeter Schilling (University of Koblenz-Landau) and Patricia Ramey-Balcı (Koç University, Istanbul) and entitled "Environmental Change and Human-Environment Interactions," examined the interrelationship between the environment and human society. In particular, the panel sought to investigate the role of the Mediterranean as a main

climate change “hot spot” due to “water scarcity, concentration of economic activities in coastal areas, and dependence on climate-sensitive agriculture.” The first presentation provided a long-term overview of climate change in the Mediterranean region and traced its chronological development. It argued that the specificity of current climate change is the speed and scale of it, which distinguishes it from past occurrences. The second paper was based on a case study of the declining stock of the fish population in the Black Sea, a direct result of ongoing human impact since the 1950s. This presentation discussed local experiences of a larger environment-human relationship, but also delineated connections between the Mediterranean and the smaller seas adjacent to it. The third presentation explored a cooperation network among Black Sea countries and discussed the difficulties and challenges associated with sustaining such a network, especially with regard to the establishment of an integrated environmental monitoring system of the Black Sea basin. This paper highlighted the unity of nature and underlined the need to approach it as such, as opposed to the political fragmentation and the general lack of environmental commitment or sensitivity in the region. The last paper of the panel investigated the causal relationship between climate change and the Syrian crisis, questioned popular assumptions about a simplified, direct link serving political interests, and called for a more in-depth study of the relationship between climate change and sociopolitical affairs. Building on the observations presented by the speakers, the panel offered specific policy recommendations regarding a more balanced relationship between the environment and human society.

The fourth and final panel was the economics panel, organized by Rahel Schomaker (Carinthia University of Applied Sciences, Villach) and Hasan Tekgüç (Kadir Has University, Istanbul) under the title “Youth Inactivity.” Youth inactivity is defined as “the percentage of young people (15-29 year olds) who are not in education, employment, or training (NEET)” and is linked to issues of fertility, migration, social unrest, and violence. The NEET ratio across the Mediterranean is higher than the OECD average and is also one of the highest in the world. The panelists examined various aspects of this issue employing both quantitative and qualitative methods. The first paper focused on the socioeconomic determinants of NEET in Turkey, particularly the impact of parental education and employment. The presentation demonstrated the negative correlation between parental education/employment and youth inactivity, especially for the lower strata of the female population, which comprises the most important source group of NEET in the Turkish context. A key finding of the paper was that the correlation between parental education and youth inactivity did not manifest itself in the same way for all genders, groups, and/or classes. One of the main points of the discussion that followed was that women from traditional backgrounds enter the educational system in order to attain social prestige, without necessarily aiming at finding a job. The second presentation featured the examination of new empirical evidence about a positive correlation between being an oil-rich country and the quality of education in that country. The final paper also demonstrated a positive correlation

between attention to early childhood development and health, raising a number of questions among the participants about the most effective ways of measuring this correlation.

In conclusion, the symposium demonstrated that it is possible to push the cross-disciplinary study of the Mediterranean in new directions by simultaneously presenting cutting-age research and facilitating dialogue among different domains of academic inquiry. One such area of engagement in the event was environmental change: historians related to the work of environmental scientists and proposed ways in which the study of the past may fruitfully connect to the findings of the natural sciences. This engagement fit into the overall framework of the symposium and informed relatively new and appealing subject areas, such as environmental history, whose trajectory has been closely intertwined with the Braudelian perspective. One other significant point raised in the symposium was that, even though there is scholarly interest in movement, mobility, and cross-regional encounters, there remains a need to identify the opposite of this trend, given that there are many social, economic, etc. actors who cannot or do not move. An interpretation of experiences of stability and change needs to take into account and revisit the understanding of the pace of time in Braudel's thinking, which clearly continues to be a fundamental point of reference for the study of the Mediterranean world.

Another key insight that emerged from the symposium is that the study of the Mediterranean today can be placed within a post-area studies perspective, compelling us to highlight local, transregional, and global connections. Exploring developments on the ground that are the catalyst for or the outcome of such connections, panelists and participants did not appear particularly sanguine about the state of affairs from migration to ecology. In the outlook of disciplines that aspire to offer policy recommendations (such as political science or environmental conservation), social and biological viability in the Mediterranean remains a concern while scholars and scientists reflect about ways of fostering "co-existence without disintegration."





## Beiträgerinnen und Beiträger

Benbow, Heather Merle: Senior Lecturer, University of Melbourne; Research Areas: Cultural Food Studies, Literature and Migration, Gender Studies

Brashear, Anna Elizabeth: M.A. Political Science, University of North Carolina at Chapel Hill; Research Areas: German-Turkish Political and Cultural Relations, European Immigration and Integration Policy, Migrant Civil Society and Participation

Dayıoğlu-Yücel, Yasemin: Dr., Universität Paderborn; Arbeitsschwerpunkte: Interkulturelle Literaturwissenschaft, Environmental Humanities, Literatur und Digitale Medien

Hofmann, Michael: Prof. Dr., Universität Paderborn; Arbeitsschwerpunkte: Literatur der Aufklärung und der Weimarer Klassik, Interkulturelle Literaturwissenschaft, deutsch-türkische Literatur

Heppinar, Gülay: Dr., Marmara Universität; Arbeitsschwerpunkte: Linguistik, Textlinguistik, Lese- und Schreibdidaktik, empirische Unterrichtsforschung

Kaupp, Steffen: Assistant Teaching Prof., University of Notre Dame; Research Areas: Turkish German Literary and Cultural Studies, Gender and Sexuality Studies, Second Language Acquisition

Kofer, Martina: M.A., Universität Paderborn; Arbeitsschwerpunkte: Deutsch-türkische Literatur, interkulturelle Literaturdidaktik, Mehrsprachigkeit

Laut, Jens Peter: Prof. Dr., Universität Göttingen; Arbeitsschwerpunkte: Vor- und frühislamisches türkisches Zentralasien, Kemalismus, moderne türkische Literatur

- Ozil, Ayşe: Assistant Prof., Sabancı Üniversitesi, Research Areas: History of modern Turkey and the late Ottoman Empire, Nationalism, Modern Greek history
- Ozil, Seyda: Prof. Dr., Istanbul Üniversitesi; Arbeitsschwerpunkte: Deutsch-türkische Studien, angewandte Sprachwissenschaft, Grammatik und Syntax
- Nickl, Benjamin: Assistant Prof., The University of Sydney; Research Areas: Comparative Cultural Studies and Transnationalism, German Studies, Film and Popular Entertainment
- Schmidt, Jara: M.A., Universität Hamburg; Arbeitsschwerpunkte: Interkulturelle Literaturwissenschaft, Postkoloniale Literatur, Gender Studies
- Şenöz-Ayata, Canan: Prof. Dr., Istanbul Universität; Arbeitsschwerpunkte: allgemeine Linguistik, kontrastive Linguistik, Textlinguistik, Medienlinguistik und interkulturelle Wissenschaftskommunikation
- Uysal Ünalın, Saniye: Associate Prof., Ege Universität; Arbeitsschwerpunkte: Türkisch-deutsche Literatur, interkulturelle Literaturwissenschaft, deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts, Mythenrezeption.
- Tanış Polat, Nilgin: Associate Prof., Ege Üniversitesi; Arbeitsschwerpunkte: Kulturtransfer und Übersetzung von Texten in audiovisuellen Medien, Literaturübersetzen, Übersetzungskritik
- Türkkan, Sevinç: Lecturer, University of Rochester; Research Areas: Modern Turkish literature, Translation Studies, Comparative Literary and Cultural Studies
- Zierau, Cornelia: Dr., Oberstudienrätin, Universität Paderborn; Arbeitsschwerpunkte: Interkulturelle Literaturwissenschaft und -didaktik, zeitgenössische Kinder- und Jugendliteratur, sprachsensibler Literaturunterricht

## **Wissenschaftlicher Beirat**

Jannis Androutsopoulos (Sprach- und Medienwissenschaft, Universität Hamburg)

Christian Dawidowski (Literaturdidaktik, Universität Osnabrück)

Dilek Dizdar (Interkulturelle Germanistik und Übersetzungswissenschaft,  
Universität Mainz)

Deniz Göktürk (German and Film Studies, University of California, Berkeley)

Ortrud Gutjahr (Neuere deutsche Literatur und Interkulturelle  
Literaturwissenschaft, Universität Hamburg)

Mahmut Karakuş (Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Istanbul Universität)

Ersel Kayaoğlu (Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Istanbul Universität)

Kader Konuk (Institut für Turkistik, Universität Duisburg-Essen)

Nilüfer Kuruyazıcı (Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Istanbul Universität)

Claus Leggewie (Kulturwissenschaftliches Institut Essen)

Norbert Mecklenburg (Neuere deutsche Literaturwissenschaft,  
Universität zu Köln)

Christoph Schroeder (Sprachwissenschaft, Universität Potsdam)

Canan Şenöz-Ayata (Sprachwissenschaft, Istanbul Universität)

Katrin Sieg (German and European Studies, Georgetown University)

Azade Seyhan (German and Comparative Literature, Bryn Mawr College)

Levent Tezcan (Culture Studies, Tilburg University)

Die Beiträge in diesem Band zeugen einerseits von der produktiven Kraft des Wechselspiels zwischen Tradition und Moderne, sei es im Theater, der Literatur oder der Populärkultur. Andererseits betonen sie die Bedeutung von Kulturmittlern, zu denen auch Übersetzer\_innen gehören. Der aktuelle Band manifestiert somit, dass türkisch-deutsche Themen in großer Bandbreite trotz bzw. gerade angesichts aktueller politischer Entwicklungen, sowohl in der Türkei als auch in Deutschland, gesellschaftlich und wissenschaftlich lebendig sind und dazu drängen, auch weiterhin untersucht, hinterfragt, diskutiert und präsentiert zu werden.



GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT  
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-86395-356-0  
ISSN: 2198-5286

Universitätsverlag Göttingen