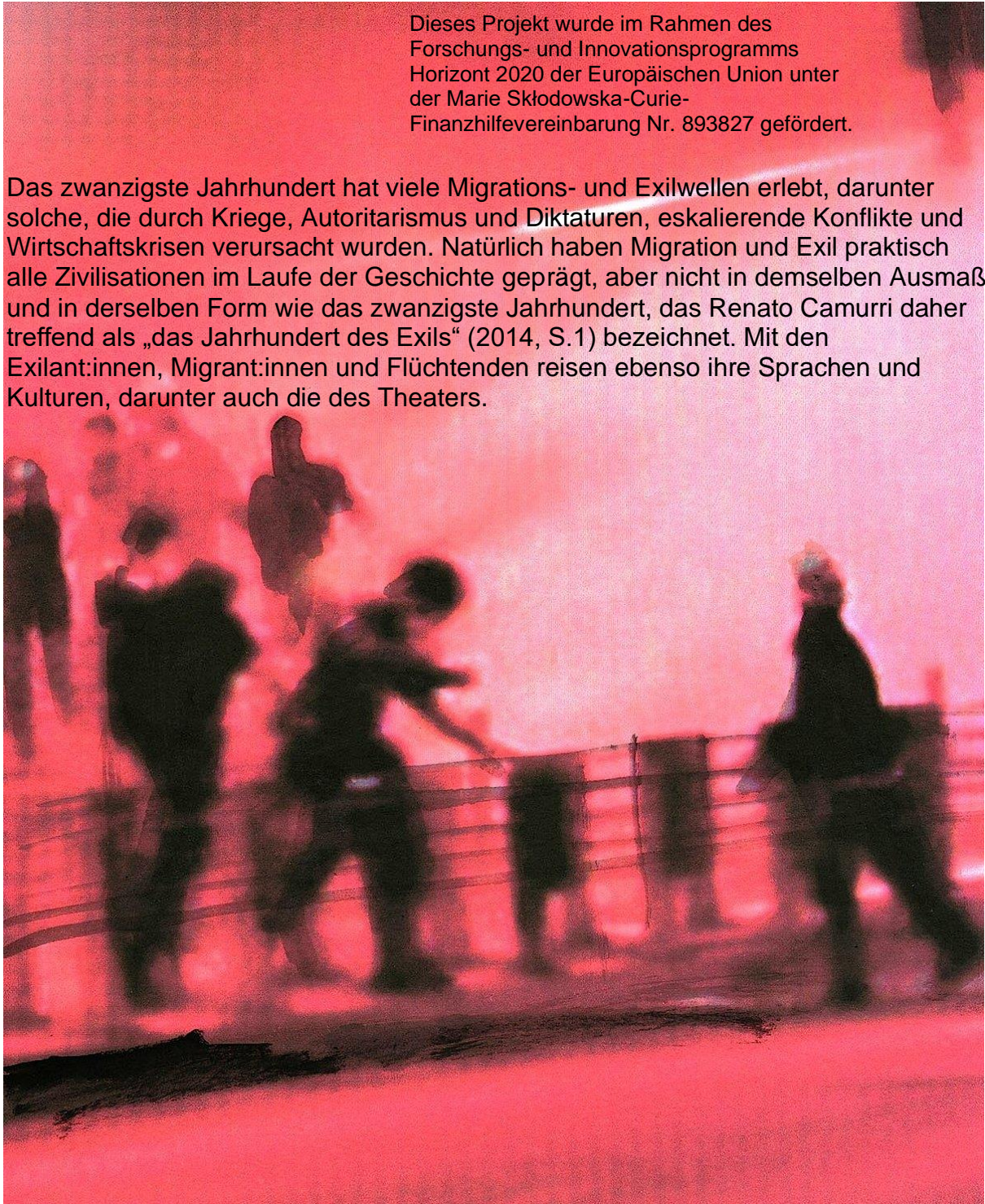


LEBEN IM EXIL AUF DER BÜHNE: TÜRKISCHE KÜNSTLER:INNEN IM SPANNUNGSFELD NEUER ÄSTHETISCHE UND POLITISCHER SUBJEKTIVITÄTEN

DR. PIETER VERSTRAETE, FU BERLIN & UNIVERSITY OF GRONINGEN

Dieses Projekt wurde im Rahmen des Forschungs- und Innovationsprogramms Horizont 2020 der Europäischen Union unter der Marie Skłodowska-Curie-Finanzhilfevereinbarung Nr. 893827 gefördert.

Das zwanzigste Jahrhundert hat viele Migrations- und Exilwellen erlebt, darunter solche, die durch Kriege, Autoritarismus und Diktaturen, eskalierende Konflikte und Wirtschaftskrisen verursacht wurden. Natürlich haben Migration und Exil praktisch alle Zivilisationen im Laufe der Geschichte geprägt, aber nicht in demselben Ausmaß und in derselben Form wie das zwanzigste Jahrhundert, das Renato Camurri daher treffend als „das Jahrhundert des Exils“ (2014, S.1) bezeichnet. Mit den Exilant:innen, Migrant:innen und Flüchtenden reisen ebenso ihre Sprachen und Kulturen, darunter auch die des Theaters.



17.02.2023

Text: Dr. Pieter Verstraete

Foto: Monika Huber

Im Folgenden¹ werde ich mich mit den Theaterarbeiten und -praktiken türkischer Künstler:innen befassen, die die Türkei in letzter Zeit unter verschiedenen Umständen in Richtung Europa verlassen haben, da die Herrschaft von Präsident Erdoğan immer autokratischer wurde und das Land zunehmend in eine wirtschaftliche und politische Krise geriet. Dieser regionale Fokus ist durch meine eigenen Erfahrungen geprägt, da ich früher in der Türkei gelebt und gearbeitet und die politischen Ereignisse des Gezi-Park-Aufstands 2013 bis zur Hexenjagd nach dem Putsch 2017 miterlebt habe. Letztere führte dazu, dass meine türkische Partnerin und ich unsere Arbeit verloren haben und aus Sicherheitsgründen wegziehen mussten: Wir hatten die Friedenspetition „We will be not a party to this crime! [Wir werden uns nicht an diesem Verbrechen beteiligen]“ unterstützt, die die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Gewaltakte des Staates in den kurdischen Gebieten der Türkei lenkte. Diese Recherche entstand also aus einem konkreten Anlass sowie aus dem tiefen Bedürfnis heraus, die Stimmen und Werke kurdischer und türkischer Theaterschaffender und anderer Künstler:innen zu sammeln, um auf dringende kulturelle, politische und ästhetische Debatten zu reagieren.

ERÖFFNUNG DER STUDIE ZU EXILANT:INNEN

Trotz des jüngsten Interesses am postmigrantischen Theater in Berlin, das eine klare Verbindung zu den türkischen Migrant:innengemeinschaften und ihrer Geschichte hat, wird die türkische Exilgeschichte immer noch weitgehend vernachlässigt, abgesehen vom literarischen Werk der türkisch-deutschen Theaterschauspielerin und Autorin Emine Sevgi Özdamar. Die Exilforschung hat sich überwiegend auf deutschsprachige Exilant:innen konzentriert, insbesondere die Exil- und Migrationsliteratur, mit sporadischen Beiträgen zum Osteuropa der Nachkriegszeit seit Mitte der 1980er Jahre (siehe z.B. Ballinger, 2002; Radulescu, 2002; Rosenbaum 2018). Trotz eines 1991 von Ernst Loewy und später von Koepke und Thunecke (2004) beobachteten Paradigmenwechsels war die Exilforschung weitgehend eurozentrisch: „Die Disziplin ... ignoriert Vertreibung, Entführung, erzwungene Migration und Exil als Phänomene, die die gesamte Menschheitsgeschichte durchdringen“ (zitiert in Scheduling, 2010, S.127). Erst in den letzten Jahren, als sich die Migrationswellen in Verbindung mit neu entstehenden autoritären Regimen häuften, ist ein Interesse des Theaters zu erkennen, darauf zu reagieren und gefährdeten Künstler:innen einen temporären Ort zu geben, und sei es nur am Rande unserer Institutionen, um ihre Erfahrungen kraftvoll für die Bühne zu übersetzen.

Ein aktuelles Beispiel ist der ukrainische Dramatiker Pavlo Arie, der vor den russischen Angriffen auf die Ukraine Chefdramaturg des Left Bank Theatre in Kiew war: Seit September 2022 kuratiert er den Kultursalon „Geschichten aus dem Exil“ am Berliner Ensemble. Schon vor der ukrainischen Dringlichkeit wurde 2016 am Gorki-Theater das Exil-Ensemble mit Exilant:innen aus Syrien, Palästina und Afghanistan gegründet. Seit der Niederschlagung der Gezi-Park-Proteste hatte sich ein stiller Exodus von Künstler:innen aus der Türkei in Gang gesetzt, die auf der Suche nach sichereren Orten waren, um ihre Arbeit fortzusetzen. Wenn wir die Theaterarbeiten von Künstler:innen der ‚New Wave [neuen Welle]‘ aus der Türkei untersuchen, entdecken wir nicht nur Ähnlichkeiten im ‚exilischen Performativen‘ zwischen verschiedenen nationalen Kontexten, sondern wir können auch neue kulturelle Perspektiven in die Exilforschung einbringen, indem wir die Archive über

die Zeit erweitern. Was mich an diesem Projekt besonders interessiert, ist die Frage, inwieweit Exil-Theater ein Kompass für unsere aktuellen demokratischen Institutionen und die politische Konfiguration sein kann, in der wir heute leben.

In der deutschen Exilforschung, die aus dem Bestreben europäischer Intellektueller, meist deutschsprachiger jüdischer Exilant:innen² entstand, ihre Flucht vor den nationalsozialistischen Verfolgungen in den 1930er Jahren zu dokumentieren (siehe z.B. Krohn, 1998; Conway & Cotovitch, 2001), wurde das Theater oft als ein Mittel betrachtet, um Erfahrungen von Bruch, Verletzung, Vertreibung und Verlust zu mildern. Dies geschah entweder durch Unterhaltung oder durch das Gedenken des muttersprachlichen Kanons als Teil einer allmählichen Integration und Akkulturation in der neuen Heimat. In österreichischen Archiven über das Exil, wie dem Miller-Archiv, das ich in der Senate House Library in London besucht habe, findet man viele Beispiele für deutsches Kabarett und Theater im Ausland. Das Laterndl z. B. war ein Theater von und für Erstankömmlinge, hauptsächlich Geflüchtete in London, die die Wiener Theatertraditionen als Teil ihres Kampfes für ein freies und unabhängiges Österreich am Leben erhalten wollten. Seit seiner Eröffnung im Jahr 1939 wurde es vor allem von der österreichischen Gemeinschaft besucht und war stets ausverkauft. Im Laufe eines Jahrzehnts konnte man beobachten, wie die Stücke allmählich mehrsprachig wurden, jedoch das Interesse nachließ, als die Emigrant:innen sukzessive nach Österreich zurückkehrten. In Deutschland haben Migrant:innengruppen aus vergleichbaren Gründen Theater eröffnet, wobei eine bedeutende Gruppe Künstler:innen mit türkischem Migrationshintergrund waren, die mit den Gastarbeiter:innen in den 1960er Jahren nach Deutschland kam. Die verbliebenen Theater der früheren türkischen Migrationswellen, wie das Tiyatrom (seit 1984, derzeit vorübergehend geschlossen) und das Theater28 (seit 2010) in Berlin, haben zu einer Infrastruktur für neue Generationen sowie zu einer Kontinuität des türkischen Kanons für das türkischsprachige Publikum beigetragen, während ihre Programme ebenfalls zweisprachig waren³ Künstler:innen der sogenannten ‚New Wave‘ finden jedoch entweder auf postmigrantischen Bühnen wie dem Maxim Gorki Theater oder in der freien Szene ein Zuhause, wie das Gastkollektiv beim Oyoun oder Mîrza Metîns Şermola Germany (gegründet in Bonn) am Theater Aufbau Kreuzberg (TAK) in Berlin.

Zweifellos gibt es in der aktuellen politischen Situation auch ein übergreifendes Interesse der Theaterwissenschaft, sich mit Formen des Flüchtlingstheaters zu beschäftigen. Und die Verbindung regt sicherlich dazu an, über das nachzudenken, was Zygmunt Bauman die ‚Dialektik‘ zwischen Exil und Geflüchtetem und als konstitutiv für die flüchtige Moderne bezeichnet hat: „Die flüchtige Moderne besteht aus Exilant:innen und Flüchtenden, die sehr unterschiedliche Funktionen haben. Der eine steht auf der Seite der Emanzipation, der andere auf der Seite des Leidens; der eine bestimmt und leistet Widerstand, während der andere funktions- und ortlos ist; der eine denkt kritisch, während der andere 'zu einer gesichtslosen Masse zerrieben' wird und kaum lebt“ (Cheyette, 2020, S.78). Das Exil ermöglicht also eine Diskussion über ein größeres strukturelles Gefühl, das viele Menschen heute als Teil unserer gemeinsamen ‚flüchtigen Moderne‘ teilen, und zwar nicht nur diejenigen, die gegangen sind, sondern auch diejenigen, die geblieben sind. Dieses Gefühl des Selbstexils im Gegensatz zu den Fällen politischer Geflüchteter wird in den Interviews, die ich führe, oft angesprochen, auch in dem Podcast Exiled Lives, den ich während der Pandemie begonnen habe.⁴

DAS EXILISCHE PERFORMATIVE

Eine Produktion, in der sich das exilische Performative manifestiert, ist „Rawestgeharaf/Zwischenhalt/Aradurak [Stopover]“⁵ es kurdischen Theaterkünstlers Mîrza Metîn für Şermola Performans und das Fringe Ensemble, das am 17. Februar 2017 im Istanbuler Kumbaracı50 uraufgeführt wurde. Mîrza Metîn schrieb das Stück zunächst in der Türkei im Anschluss an den Ausnahmezustand nach dem Putsch, entwickelte es aber für seine Residenz am Bonner Fringe Ensemble, unterstützt von der Martin Roth Initiative, weiter. Das Stück dreht sich um drei Fahrgäste (ein Kurde, ein Türke und ein Deutscher), die alle in einer Art Beckett'schen Situation an einer namen- und ortlosen Bushaltestelle – dargestellt durch eine einfache Holzbank auf einer leeren Blackbox-Theaterbühne – auf einen Bus warten, der nie kommt, während ein Sturm aufzieht.

Das wiederholte Auftauchen dieses Sturms im Text erweckt den Eindruck, dass es sich um eine Metapher, ein mythologisches Zeichen für etwas anderes handeln muss. In dem Sturm könnte man die drohende Gefahr erkennen, die Künstler:innen, Akademiker:innen und Journalist:innen veranlasst hat, die Türkei zu verlassen. Doch für Mîrza Metîn bedeutete er, wie er kürzlich in einem Interview⁶ erklärte, eindeutig auch etwas Größeres. Als er nach der Metapher gefragt wurde, reflektierte er den Sturm als etwas, das viele Zivilisationen, die eine lange Geschichte der Vertreibung haben, mit den Kurden teilen. Er verbindet ihn mit der globalen Geschichte des Kolonialismus⁷, den er in der jahrzehntelangen Behandlung der Kurden in der Türkei wiedererkennt, die unter der Hegemonie der modernen Türkei kulturell, sozial und sprachlich unterdrückt wurden. In Anlehnung an Fanon (1961) sieht er den kurdischen Kampf nicht als einen Kampf um individuelle Autonomie, sondern als eine kollektive Kraft, die alle historisch Unterdrückten und ‚Elenden der Erde‘ miteinander verbindet. Und das ist etwas, wozu Mîrza Metîn während seiner Residenz in Bonn angeregt wurde.

Obwohl er sich technisch gesehen nicht im Exil befand, wurde ihm sein Leben als doppeltes Exil bewusst, als er im Alter von drei Jahren mit seiner Familie von Kars nach Istanbul umzog und dort die kurmanische Sprache verlernte. Die historisch bedingte landesweite Assimilierung der kurdischen Bevölkerung, die mangelnde Wertschätzung von Künstler:innen aus dem Osten in kulturellen Zentren wie Istanbul und die existenzielle Bedrohung der kurdischen Sprache und Kultur in der Türkei machten ihn zu einem Exilanten im eigenen Land. In seiner Jugend erlernte er in der Türkei Kurmandschi und alle relevanten Dialekte neu, was sich in seinen Theatertexten widerspiegelt und dadurch, dass er das Theater in kurdischer Sprache wieder auf die Bühne brachte: durch die Gruppe Şermola Performans, die er zusammen mit Berfin Zenderlioğlu 2008 als Destar Theater in Istanbul gegründet hatte. Der Verlust der Sprache, der Identität und des Zugangs wurde mit seiner Ankunft in Deutschland noch präsenter. Mit dem Versuch sich anzupassen und Freunde zu finden, verstärkte sich das Gefühl, dass seine Sprache irreparabel gebrochen war. In Deutschland wurde er durch den *weißen* Blick, den er in seinem beruflichen Umfeld erfuhr, an seine innere Wut erinnert.

In der Eröffnungsszene sehen wir einen türkischen Mann, der von seinem Drang spricht, einfach wegzugehen, weil es die beste Option ist, einen Job zu finden; sich zu verstecken, bis der Sturm sich gelegt hat, um dann zurückzukehren oder auch

nicht. Er fragt sich, wie er weggehen soll, da alles, was er ist, dort ist, wo auch immer *dort* sein mag. Nach seiner Replik, einfach unbemerkt zu verschwinden, holt er eine Handpuppe aus der Tasche, die er Zift nennt, und beginnt mit ihr zu sprechen. Die ganze Szene erinnerte mich an Yaşar Kemal's Tetralogie „Bir Ada Hikayesi [Die Geschichte einer Insel]“, eine der ersten literarischen Darstellungen des Exils in der Türkei in, die vom Bevölkerungsaustausch nach der Unterzeichnung des Vertrags von Lausanne 1923 erzählt. Im ersten Band spricht Vasili, der sich auf seiner Heimatinsel versteckte, als alle seine griechischen Mitbewohner:innen gezwungen wurden, die Insel zu verlassen, „mit einer Katze auf der Insel, als wäre sie sein Freund, und erzählt ihr von seinen schmerzhaften Erfahrungen in jenen Kriegen“ (zitiert in Çulhaoğlu, 2017, S.48). In Mîrza Metîns poetischer Welt spielen Mythen und Tiere eine wichtige Rolle, da die kurdische Literatur, als gemeinsames kulturelles Gedächtnis der vertriebenen Kurd:innen, daraus ihre Kraft schöpft. Durch ein einfaches Rollenspiel mit Handpuppen teilt er die Stimme in eine Doppelperspektive und lässt den Exilanten über seine Flucht vor dem Sturm nachdenken, während er versucht, sich über seine ungewisse Zukunft zu trösten.

DOPPELTE PERSPEKTIVE

Viele Kulturtheoretiker:innen haben diese doppelte Perspektive als konstitutiv für die Erfahrung des Exils beschrieben. Der:die Exilant:in wird dann oft als eine umstrittene Subjektposition definiert, die sich zwischen mindestens zwei Sprachen und/oder Orten im Sinne eines fortwährenden ‚Werdens‘ und einer ‚mehrfachen Zugehörigkeit‘ konstituiert. Die Exilerfahrung wird gemeinhin als ein ‚Zuhause in der Fremde‘ definiert, die ein doppeltes Bewusstsein und eine doppelte Perspektive auf das Heimat- und das Aufnahmeland bzw. die Stadt innehat und gleichzeitig die eigene Subjektivität des Exils beleuchtet (Said, 1996; Gilroy, 1992). Gerade wegen dieses doppelten Bewusstseins haben bahnbrechende Autoren wie Zygmunt Bauman, insbesondere nach seinem eigenen polnischen Exil 1968, die Lebenssituation im Exil als ein Fenster zur Zeit, zur Moderne und zum Kampf bezeichnet. In einem bekannten Essay schrieb Edward Said, dass „das Exil seltsam fesselnd ist, wenn man darüber nachdenkt, aber schrecklich, wenn man es erlebt“ (Said, 2000, S.137). Und er fragt weiter: „Aber wenn das wahre Exil ein Zustand des endgültigen Verlustes ist, warum hat es sich dann so leicht in ein starkes, sogar bereicherndes Motiv der modernen Kultur verwandelt? [...] Die moderne westliche Kultur ist zu einem großen Teil das Werk von Exilant:innen, Emigrant:innen und Geflüchteten [sic]“ (ebd.).

In ähnlicher Weise hat Bauman die Position des Exils als Ausgangspunkt genommen, um nationale Staatsgrenzen und die Gefahren des Totalitarismus zu kritisieren, ähnlich wie eine von Baumans berühmten Gesprächspartnerinnen, Hannah Arendt, und ihre Ideen über die politischen Exilant:innen, die vor dem Nazi-Regime flohen (1941): „Die Geflüchteten jeder Nation, die von Land zu Land getrieben werden, sind zur Avantgarde ihres eigenen Volkes geworden“ (Arendt, 2007[1941], S.141; zit. in Cheyette, S.73). Dies bestätigt sicherlich die Notwendigkeit, den gegenwärtigen stillen Exodus aus der Türkei genau zu betrachten. Sind doch solche Konzeptualisierungen des Exils und des Flüchtenden auch in einem abstrakten Sinn und auf Grundlage einer philosophischen Tradition modelliert, die ‚den Migranten‘ als ein geistiges Gut betrachtet, das Vorstellungen von Macht und Identität innerhalb des eigenen kulturellen Paradigmas und

Wertesystems in Frage stellt. Kulturtheoretiker:innen haben ‚den Exilanten‘ dann oft als kulturellen ‚Hybriden‘ oder ‚kosmopolitischen Weltbürger‘ beschrieben, als besondere Position in der Auseinandersetzung mit politischen Entwicklungen und sich verändernden Wertesystemen in verschiedenen nationalen und städtischen Kontexten, wobei seine Prekarität und Verletzlichkeit auch das Bewusstsein schärfen kann, wenn es den Arendt'schen ‚Erscheinungsraum‘ und die wiederholte Präsenz darin erreicht (wozu auch diese Studie beiträgt) (Marciniak, 2006). In einer umfassenden Perspektive, wie der von Bauman, steht das Exil sogar für die gesamte moderne menschliche Existenz: „Ich bin zu der Überzeugung gelangt, dass die nicht-logischen Schlussfolgerungen, Mehrdeutigkeiten, Widersprüche, Unvereinbarkeiten, Unstimmigkeiten und schieren Unwägbarkeiten, für die das menschliche Denken und Handeln berüchtigt ist, nicht als vorübergehende Unzulänglichkeiten angesehen werden sollten... Sie sind vielmehr die entscheidenden, konstitutiven Merkmale der menschlichen Modalität des in-der-Welt-Seins“ (Jacobsen & Poder, 2008, S.235; zit. in Cheyette, S.74). Ähnlich wie Bauman in seinem ‚konzeptuellen Juden‘ die ‚universelle Viskosität‘ der westlichen Welt (Bauman, 1989, S. 40; zitiert in Cheyette, S. 78) beschreibt, sieht Mîrza Metîn in dem metaphorischen Sturm auf universelle Weise die Not aller unterdrückten und vertriebenen Völker.

AFFEKTIVE GESCHICHTEN

Von meinen Gesprächspartner:innen höre ich in den letzten Jahren eine Vielzahl von Gründen, warum Türk:innen und Kurd:innen nach Deutschland und in andere Teile der Welt umsiedeln. Dabei fühlen sie sich allgemein im Exil oder Selbstexil, selbst wenn die Vertreibung keine eindeutigen politischen oder rechtlichen Gründe hat. Die meisten beziehen sich auf den Rückgang des zivilgesellschaftlichen Raums seit den Gezi-Protessen im Jahr 2013 und dem Putschversuch vom 15. Juli 2016, der zur Einschränkung von Freiheiten, einschließlich der Vereinigungs-, Versammlungs- und Meinungsfreiheit, sowie zu einem stetigen Verfall der Demokratie und der Zivilgesellschaft geführt hat. Unter Berufung auf Zahlen von CIVICUS berichtete Pinar Akpınar 2018, dass der zweijährige Ausnahmezustand (2016-2018) zur Schließung von mehr als 1.400 Vereinen durch Parlamentserlasse, 151.967 Entlassungen, 136.995 Festnahmen mit 77.524 Verhaftungen führte. 5.822 Akademiker:innen verloren ihren Arbeitsplatz und 319 Journalist:innen wurden in der Türkei wegen angeblicher Verbindungen zum Putschversuch verhaftet (Akpınar, 2019, S.62). Darüber hinaus wurden 15 Universitäten geschlossen und ganze Fachbereiche gesäubert, wie der Fachbereich Theater an der Universität Ankara, der fast seinen gesamten Lehrkörper verlor. Die scheinbare Willkür der Erlasse und die Willkür der Entlassungen spielten eine wichtige Rolle. Infolge dieses Klimas und einer Politik der Angst - vermittelt durch eine plumpe Propagandaoffensive - die jedes auf der Bühne verhandelte politische Ereignis einer staatlich organisierten Säuberung unterzog, beschlossen viele, das Land zu verlassen.

Die prominentesten Beispiele für Schließungen im Bereich der darstellenden Kunst nach dem Pusch waren kurdische Institutionen. Ebenso betroffen waren private Theater, wie Adak und Altınay (2018) berichten, so z. B. das Emek-Theater von Barış Atay in Kadıköy, das im Januar 2018 kurzerhand geschlossen wurde, weil es Onur Orhans „Sadece Diktatör [Nur ein Diktator]“ aufgeführt hatte – ein Stück, das in einem langen Monolog direkt an das Publikum die sozialen und politischen Faktoren

untersucht, welche Diktatoren hervorbringen und sie an der Macht halten. Obwohl das Stück bereits seit 2015 lief, wurde es im Zuge der bevorstehenden Wahlen, nur einen knappen Monat nach dem seinem Verbot in der Nordtürkei durch Gouverneure von Artvin und Hopa für per Notstandsverordnung in der gesamten Türkei verboten, und dies trotz eines anderslautenden Gerichtsurteils. Als Reaktion darauf rief die Theaterplattform Kadıköy zu einer Live-Lesung auf, um das Stück zurückzufordern. Daraufhin wurde es von Theatergruppen an mehreren Orten, auf Twitter über Periscope und in verschiedenen Radiosendern gelesen, sogar auf Kurdisch. Die Initiative wurde von der Plattform Do Not Touch My Theatre unterstützt (Öztüran, 2018). Dieser Fall zeigt, dass die künstlerische Produktion trotz der Unterdrückungsdynamik und des Risikos der öffentlichen Kontrolle nicht vollständig eingeschränkt ist und zuweilen immer noch zu Aufführungen des Widerstands inspiriert. Barış Atay brachte die Performance auch nach Deutschland, wo er sie zunächst im Theater28 und später im Maxim Gorki Theater, das als wichtige Anlaufstelle für Künstler:innen aus der Türkei fungiert, obwohl die hohe Nachfrage es überfordert. Auch das Hebbel am Ufer, bi'bak, das Radialsystem (mit seinem Programm *#disPlaced-#rePlaced*) sowie die Akademie der Künste haben gelegentlich Künstler:innen aus der Türkei auf Projekt- und Residenzbasis⁷ gefördert.

In der Deutschen Welle wird Atay mit den Worten zitiert: „Wenn wir heute schon zu ängstlich sind, manche Dinge zu sagen, müssen wir uns klarmachen, dass es bald unmöglich sein wird, überhaupt etwas zu sagen“ (zit. in Acer, 28.1.2018). Einen ähnlichen Aufruf hören wir in dem Theaterstück *#WeAreArrested* (2019) des im Berliner Exil lebenden türkischen Journalisten Can Dündar, das nach seinem letzten Tweet aus dem Gerichtssaal vor seiner Inhaftierung benannt ist: „Ich frage mich, ob ich Angst habe. Aber ich weiß, dass Angst Schweigen hervorruft. Und wir haben die Verantwortung, unsere Stimme zu erheben, bevor sich das Schweigen durchsetzt“ (RSC, 2018, S.68). Can Dündar wurde im November 2015 verhaftet und später inhaftiert, weil er Aufnahmen von Waffenlieferungen des türkischen Geheimdienstes an Rebellenkämpfer in Syrien veröffentlicht hatte. Das Stück wurde nach Dündars Memoiren *We Are Arrested* (2016) von Pippa Hill und Sophie Ivatts adaptiert; Letztere führte bei dem Stück für das RSC's Mischief Festival 2018 in Stratford-upon-Avon auch Regie. 2019 wurde das Stück ins Repertoire des Arcola Theatre in Hackney aufgenommen. Es unterstützte die Selbstdarstellung von Can Dündars als Freiheitskämpfer, feierte aber auch die Macht der Worte und den Kampf für die Redefreiheit, wenn Can Dündar in seiner Gefängniszelle sinnierte: „Mein Entschluss steht fest: Ich werde diesen Kerker in ein Mikrofon verwandeln und meine Stimme so weit wie möglich zu Gehör bringen“ (ebd., S.108-9).

PERMANENTE VERGÄNGLICHKEIT

Judith Butlers Argumentation folgend, kann die Verwundbarkeit der Selbst-Exilant:innen angesichts des schrumpfenden zivilen Raums in der Türkei als ein Akt des Widerstands gelesen werden, der mobilisierend wirkt, indem er die wechselseitige Abhängigkeit von Ländern wie der Türkei und Deutschland aufzeigt. Er fügt aber auch neue Schichten der Verwundbarkeit hinzu, wie wir aus der Migrations- und Flüchtlingsforschung wissen. Viele Gesprächspartner:innen berichten von einer Lebens- und Arbeitssituation, die am besten als *permanente Vergänglichkeit* beschrieben werden kann, wie von Bailey et al. (2002)

vorgeschlagen: sowohl als die „statische Erfahrung, vorübergehend zu sein (d. h. innerhalb einer ausgesetzten rechtlichen, geografischen und sozialen Animation) als auch die Entwicklung von Strategien des Widerstands (strategische Sichtbarkeit) aus dem erworbenen Wissen heraus, dass diese Vergänglichkeit dauerhaft ist“ (zitiert in Collins, 2011, S.322). Dies untermauert die Überzeugung, dass Mobilitätsbeschränkungen für Exilant:innen, wie ein ausgesetzter Rechtsstatus, gleichsam zu einer Kraft für Aktion und Reaktion, zu Formen des aktiven Widerstands in ihrem täglichen Leben oder in künstlerischen Ausdrucksformen führen können.

An dieser Stelle halte ich es für sinnvoll, den städtischen Kontext zu berücksichtigen, in dem sich selbst-exilierte Künstler:innen aufhalten, da die Erfahrung des Exils in erster Linie eine räumliche ist. Mit Blick auf die Politik und Förderkultur die bestimmte Städte wie Berlin und ihre ‚affektiven Gesellschaften‘ hervorgebracht haben, möchte ich Alexis Nouss' Beobachtung zur Exilstadt aufgreifen (die auch Thema meiner ersten Podcast-Episode über ‚Exiled Lives‘ war):

„Die Stadt weiß nichts vom Exil. Dies kann auf zweierlei Weise verstanden werden. Erstens beendet die Stadt das Exil, indem sie das exilierte Subjekt aufnimmt und seinen oder ihren exilierten Zustand auslöscht oder ihn nur als Folklore beibehält. Indem sie Asyl und Zuflucht bietet, verleiht die Stadt dem Exilanten eine neue Identität, was für einen Künstler bedeuten kann, dass er sich ein spezifisches Profil aneignet. ... Zweitens kann die Stadt den Exilierten aufnehmen, aber nicht exilieren. Die Heimat schließt aus, was außerhalb von ihr liegt. In der städtischen Ordnung gibt es einen Platz für jeden, und jeder hat einen Platz. Das Exil ist jedoch gerade die Abwesenheit von Ort, nicht nur in seiner empirischen, sondern auch in seiner metaphysischen Dimension: Das Exil erklärt die Unmöglichkeit von Ort“ (Nouss, 2016, S.143).

Städte und Metropolen haben im Laufe der Jahre an Bedeutung gewonnen, was ihren Einfluss auf die Innenpolitik betrifft, aber ebenso bei der Bewältigung des wachsenden Zustroms von Menschen seit der Flüchtlingskrise. Daher ist es interessant zu beobachten, dass Städte Exilierte und Selbst-Exilierte aufnehmen können, sich jedoch nicht mit dem ‚Exil‘ als solchem befassen, da dieser affektive Bereich außerhalb ihrer Grenzen, außerhalb ihrer aktuellen städtischen Ordnung liegt. Die Erfahrung, die Exilant:innen in den Städten machen, ist in der Tat oft die eines Mangels an Platz, eines Mangels an Passgenauigkeit oder eines Ortes, an dem sie die Lebens- und Berufswege fortsetzen können, die sie sich ursprünglich vorgestellt haben. Nouss weist hier auf ein historisches Paradoxon hin, da Städte in hohem Maße das Werk des Exils sind, obwohl „die städtische Ordnung jede Spur des Exils auslöschen muss, um ihre Berufung zu gewährleisten... basierend auf Prinzipien der Dauerhaftigkeit, Beständigkeit und Unveränderlichkeit, eines Stillstands, der sein Dogma mit dem Staat teilt“ (S.144). Diese selbstbehauptete Beständigkeit der Stadt steht im Kontrast zur permanenten Vergänglichkeit vieler ihrer Bürger:innen.

In Nouss' Zitat ist auch von Identität die Rede, vom exilierten Selbst. Ich sehe Ähnlichkeiten dieser Idee mit Yana Meerzons „Performing Exile, Performing Self“ (2012), dahingehend, wie die durch das Exil destabilisierte Lebenssituation v auf kreative Weise ‚verarbeitet‘ werden muss, durch das ‚exilische Performative‘, das

eine neue Art von Künstler:innenidentität („performing the act of self-fashioning“) und neue Werke hervorbringt, die sich durch Selbstreflexivität, Hybridität der Stile und eine Tendenz zur Vermeidung repräsentativer Formen auszeichnen. Dies steht im Gegensatz zu den eher düsteren Betrachtungen der Situation im Exil, wie sie in vielen Literaturen zu diesem Thema zu finden sind. Ungeachtet der zugrunde liegenden psychoanalytischen oder sogar therapeutischen Bestrebungen, die Meerzon dem Werk von Exilkünstler:innen zuschreibt, frage ich mich, inwieweit dies tatsächlich auf Erwartungen zurückzuführen ist, die von der Kunstgemeinschaft oder sogar von den Regierungen an sie herangetragen werden, und nicht auf eine tiefgreifende Reflexion über das Selbst oder die Identität der Exilkünstler:innen.

Aus einer politischen Perspektive beschreibt Carola Tize (2020) in diesem Zusammenhang Deutschlands langjährige Haltung gegenüber Migrant:innen als vorübergehend und begrenzt. Beginnend mit den Gastarbeiter:innen zwischen 1955 und 1973, und bekräftigt durch das Bedürfnis den Zustrom von „Ausländern“ nach dem Fall der Berliner Mauer zu kontrollieren, um die deutsche Identität und soziale Einheit zu sichern. Das führte zu einem Konzept wie der Ketten-Duldung, das sich häufig auf diejenigen bezieht, deren Duldungsstatus besonders unsicher, dauerhaft oder ohne absehbares Ende ist und die wiederholten Genehmigungen für einen kurzfristigen Aufenthalt ein weiteres ‚Glied‘ in der Duldungskette ist. Mit der Erinnerung an die 1930er Jahre und angesichts der gegenwärtigen politischen Lage in der Türkei kann man verstehen, dass die Deutschen jetzt eine neue Diaspora von zumeist hochqualifizierten Türk:innen als ständiges Provisorium in ihrer bürgerlichen Landschaft begrüßen, zumal dies auch ihrem Image als tolerantes Land im politischen Zentrum der Europäischen Union dient. Doch innerhalb dieses politischen Klimas wurden Künstler:innen mit Migrationshintergrund oft instrumentalisiert, fetischisiert oder zu einer Selbststilisierung – und damit Domestizierung – in ihrem Kampf um die Beendigung ihres permanenten Werdens in dieser Kettentoleranz geführt, sowohl als Zeichen der Staatsbürgerschaft als auch als Künstler:innen, die täglich mit rassistischer Ungleichheit und einer gläsernen Decke zu tun haben.

Dieses stetige Werden des Exils, das unsere flüchtige Moderne kennzeichnet, ist umso tragischer, wenn es in die Grenzkontrollpolitik eingeschrieben ist, wie in temporäre Schutzmaßnahmen und -strategien, einschließlich eines befristeten Aufenthaltsstatus‘ und s befristeten Zugangs zur Beschäftigung, wo die Zeitweiligkeit der Migrant:innen für die Regierungen tatsächlich attraktiv ist. Die Ähnlichkeit mit prekärer Arbeit oder Zeitarbeit in unseren aktuellen neoliberalen Arbeitsmärkten ist nicht zufällig.

MODELLE FÜR EINE REALITÄT

Das Leben im Exil und die Exilant:innen können uns einen Moment des Innehaltens und den Blick auf den fragilen Zustand unserer eigenen Demokratie geben. Ihre Theater können uns Darstellungen bieten, die nicht nur Spiegelbild einer sozialen Realität außerhalb unserer selbst sind. Sie können Modelle für eine Realität sein, in der das Wirken von Ästhetik und performativen Affekten darauf abzielt, unsere Debatten über Gemeinschaft, Zusammengehörigkeit, soziale Gerechtigkeit, Frieden, Würde, Redefreiheit, um nur einige zu nennen, zu beeinflussen. Sie erinnern uns an die größeren Bereiche von Geopolitik, Hegemonie, Imperialismus und Macht in der

Welt. Und dennoch offenbart uns die prekäre Lage ihrer Akteure die Zwangslage des Neoliberalismus und die Notwendigkeit einer agonistischen Solidarität (Arendt, 1998). Letztere kann eine verkörperte Subjektposition für die Exil-Künstler:innen sein, die ihre durch das Exil geprägten Identitäten und politischen Subjektpositionen durch ihre Kunstwerke oder einfach ihren täglichen Lebenskampf ständig verhandeln. Letztlich geht es uns alle an, auch die Institutionen und Demokratien, die für sich beanspruchen, responsiv zu sein.

FUSSNOTEN

¹ Diese Recherche stellt einige Ergebnisse meines Marie-Skłodowska-Curie-Forschungsprojekts „Exiled Lives on the Stage: Turkey's Artists at the Crossroads of New Aesthetic Practices and Political Subjectivities“ vor (Akronym ExiLives), angesiedelt an der Freien Universität Berlin.

² Nennenswerte Beispiele für Exilanten aus Nazi-Deutschland, die wesentlich zur Theorie des Exils in der politischen Philosophie und den Kulturwissenschaften beigetragen haben, sind Hannah Arendt, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno, Albert Camus, Jacques Derrida, um nur einige zu nennen.

³ Zur Geschichte des türkischsprachigen Theaters in Deutschland siehe Kapitel 3 in Boran (2023).

⁴ Der Podcast ist auf Spotify, Deezer, Soundcloud, Amazon, Google und Apple Podcasts verfügbar. Siehe: <https://anchor.fm/pieter-verstraete>.

⁵ Sehen Sie hier die gesamte Aufführung: <https://vimeo.com/207514587>.

⁶ Am 29. Mai 2021, mit Übersetzungen von Hazni Demir, im Rahmen der Konferenz „Re-Thinking the Post-Migrant Theatre: Possibilities for New Alternative Theater Movements“, organisiert von Hakan Altun und Antigone Akgün in Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Theater der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

⁷ Siehe meinen Bericht „Exiled Lives on the Stage - Some Policy Recommendations regarding Support and Selfcare of Turkish Artists at Risk in Germany“ (Sept. 2022), <https://www.academia.edu/87503635>

QUELLEN

Acer, G. (2018, Jan. 28). 'Only a dictator' play banned in parts of Turkey. DW. www.dw.com/en/only-a-dictator-play-banned-in-parts-of-turkey/a-42339025

Akpınar, P. (2019, Sep.). Restricted spaces: Case studies and ways forward. In A research document of the American Friends Service Committee (AFSC).

Arendt, H. (1998; [1958]). The Human Condition. Chicago UP.

Arendt, H. (2007; [1941]). Active Patience. In J. Kohn & R.H. Feldman (Eds.), Hannah Arendt: The Jewish writings (pp.139-142). Schocken Books.

Ballinger, P. (2002). *History in exile: Memory and identity at the borders of the Balkan*. Princeton UP.

Bailey, A.J., R.A. Wright, A. Mountz, and I.M. Miyares (2002). (Re)producing Salvadoran transnational geographies. *Annals of the Association of American Geographers*, 92(1), 125-144, published online: 15 March 2010. doi.org/10.1111/1467-8306.00283

Bauman, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Polity.

Boran, E.M. (2023). *Die Geschichte des türkischen-deutschen Theaters und Kabarett*. Transkript.

Cheyette, B. (2020, Feb.). Zygmunt Bauman's window: From Jews to strangers and back again, *Thesis Eleven*, 156(1), 67-85. doi.org/10.1177/0725513619898287

Collins, F.L. (2011). Transnational mobilities and urban spatialities: Notes from the Asia-Pacific. *Progress in Human Geography*, 36(3), 316-335. doi.org/10.1177/0309132511423126

Conway, J. & M. Gotovitch (Eds.) (2001). *Europe in exile: European exile communities in Britain 1940-45*. Berghahn Books.

Çulhaoğlu, T. (2017). Memory in Yaşar Kemal's novels. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 10(54), 44-54. dx.doi.org/10.17719/jisr.20175434569

Dündar, C. (2016). *We are arrested*. Biteback Publishing.

Gilroy, P. (1992). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard UP.

Jacobsen, M.H. & P. Poder (Eds.) (2008). *The sociology of Zygmunt Bauman*. Ashgate.

Koepke, W. & J. Thunecke (2004, 26 Feb.). *Exilforschung gestern—heute—morgen: Ein Überblick*. *Aufbau*, 3(22), n.p. www.aufbauonline.com/2004/issue03/22.html.

Krohn, C.-D. et al. (1998). *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Marciniak, K. (2006). *Alienhood: Citizenship, exile, and the logic of difference*. U of Minnesota P.

RSC / Royal Shakespeare Company (2018). *Mischief Festival: #WEAREARRESTED & DAY OF THE LIVING*. Oberon Books.

Nouss, A. (2016). The exilic city. In S. Simon (Ed.), *Speaking memory: How translation shapes city life* (pp. 142-162). McGill-Queen's UP.

Öztüran, G. (2018, 29 Jan.). Banned theatrical play 'Just a Dictator' live-reading took place in Turkey. *Dokuz8Haber*. www.dokuz8haber.net/english/banned-theatrical-play-just-a-dictatorlive-reading-took-place-in-turkey/

Radulescu, D. (2002). *Realms of exile: Nomadism, diaspora, and Eastern European voices*. Lexington Books.

Rosenbaum, A. (2018). *The safe house down under: Jewish refugees from Czechoslovakia in Australia 1938-1944*. Peter Lang.

Said, E. (1996). *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. Vintage Books.

Said, E. (2000). *Reflections of exile and other essays*. Harvard UP.

Scheding, F. (2010). 'The splinter in your eye': Uncomfortable legacies and German Exile Studies. In E. Levi & F. Scheding (Eds.), *Music and displacement: Diasporas, mobilities and dislocations in Europe and beyond* (pp.119-134). Scarecrow Press.

Tize, C. (2020, Feb. 10). Living in permanent temporariness: The multigenerational ordeal of living under Germany's status. *Journal of Refugee Studies*, 34(3), 3024–3043. doi.org/10.1093/jrs/fez119

PIETER VERSTRAETE IST DOZENT FÜR KUNST, KULTUR UND MEDIEN AN DER UNIVERSITÄT GRONINGEN UND MARIE SKŁODOWSKA-CURIE-FORSCHUNGSSTIPENDIAT AM INSTITUT FÜR THEATERWISSENSCHAFT DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN. ER IST AUSSERDEM GESCHÄFTSFÜHRENDER HERAUSGEBER DES EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE (EJTP), KRITIKER FÜR THEATERKRANT UND MITGLIED DES KONTROLLAUSSCHUSSES FÜR OPER IM NIEDERLÄNDISCHEN KULTURRAT. PIETER IST MITHERAUSGEBER VON BÜCHERN: *INSIDE KNOWLEDGE: (UN)DOING WAYS OF KNOWING IN THE HUMANITIES* (CSP), *CATHY BERBERIAN: PIONEER OF CONTEMPORARY VOCALITY* (ASHGATE/ROUTLEDGE), UND *THEATRE, PERFORMANCE AND COMMEMORATION: STAGING CRISIS, MEMORY AND NATIONHOOD* (BLOOMSBURY/METHUEN DRAMA). ZUSAMMEN MIT AGATA ŁUKSZA IST ER MITHERAUSGEBER DER VIERTEN SONDERAUSGABE DER EJTP ZUM THEMA „AKTIVISMUS UND ZUSCHAUERSCHAFT“