

Migration und Kunst

Heimat ist wo man ißt, lautet der Titel einer 1994 entstandenen Arbeit der türkischen Künstlerin Gülsün Karamustafa, die sich mit globaler Migration und deren Folgen für das Bewusstsein von Identität und Heimat auseinandersetzt.¹ Drei Esslöffel sind von einem weißen Tuch umschlungen und verweisen auf die Besitzer, die ihre «Heimat» in Form ihrer Gebrauchsgegenstände mit sich führen. Aus dem Sein – «Heimat ist, wo man ist» – wird in einem Wortspiel das Essen, im übertragenen Sinne schafft der Broterwerb also ein Heimatgefühl. Karamustafas Arbeit zeigt deutlich, dass Fragen der Verortung durchaus eine Rolle in der Gegenwartskunst spielen. Doch ist es ein Thema, das KünstlerInnen, die selbst oder deren Eltern und Großeltern einwanderten, in ihrem Schaffen prägt und beschäftigt? Kann Migration ein Motor für andere Geschichten oder Arbeitsweisen sein? Die deutsch-türkische Theaterintendantin Shermin Langhoff hat dafür eine einfache aber plausible Formel: «Wenn du von A über B nach C gehst, hast du eine ganz andere Geschichte zu erzählen und siehst die Dinge anders, als wenn du immer in A bleibst.»²

Nun ist die Geschichte der Migration und ihrer Ausprägungen und Reflexion in der Kunst noch längst nicht geschrieben. «Migration» meint im Kontext dieses Beitrags, in Adaption des sozialwissenschaftlichen Terminus, die «Bewegungen von Personen und Personengruppen im Raum (spatial movement)», die «einen dauerhaften Wohnortwechsel (permanent change of residence) bedingen»³. Angesichts der intensiveren Beschäftigung mit Einwanderung im Ausland, speziell in Großbritannien, den USA und Frankreich, die ihre Ausprägung in musealen Kontexten⁴ und Publikationen⁵ findet, stellt sich die Frage, ob der Umgang mit Migration in Deutschland besonders schwer fällt. Dieser Gedanke lässt sich vor der Folie der politischen Auseinandersetzung mit Migration noch schärfer formulieren. Hat die Jahrzehnte andauernde Ignoranz der Tatsache, dass Deutschland ein Einwanderungsland⁶ ist, vielleicht auch Folgen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung in Fächern wie eben der Kunstgeschichte gehabt? Während Globalisierungsphänomene und außereuropäische Kulturen auch von deutschsprachigen Kunsthistorikern in den letzten Jahren vermehrt in den Blick genommen wurden, lässt sich eine eher zögerliche Annäherung an Fragen der Migration, der Vielheit und Diversität von Kulturen im eigenen Land feststellen. Ursächlich ist sicherlich auch die – für die Literatur- oder Filmgeschichte gleichermaßen geltende⁷ – nationale Perspektive auf ihren Gegenstand, die sowohl in Überblickswerken zur Geschichte der Kunst als auch in den Präsentationen musealer Bestände und deren Systematisierungen⁸ ihren Ausdruck findet. Selbstverständlich existieren durchaus kunstwissenschaftliche Forschungsansätze, die – inspiriert

durch postkoloniale Theorien – ein Interesse für Migration als Bild, für die Thematik des Reisens, Asymmetrien und Exklusionen entwickeln.⁹ Einige dieser exceptionellen Positionen sind in diesem Heft vertreten. Dennoch mag man postulieren, dass es an der Zeit ist, die Migration als Forschungsfeld für die Kunstgeschichte zu etablieren. Wenn nun also von der Institutionalisierung von *Migration Studies* in der Kunstgeschichte gesprochen wird, dann bietet es sich an, bereits prosperierende Methoden anderer Fächer zu reflektieren: Neben der Ethnologie mit ihrem zentralen Modell der Feldforschung sollten auch die Kulturanthropologie, die Soziologie mit den Vernetzungstheorien, darüberhinaus aber auch literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld Migration herangezogen werden.¹⁰ Gleichzeitig sind mit der Fokussierung auf das Thema Migration in der Kunst auch Probleme verbunden. Hat man einerseits ein Thema, das von Künstlerinnen wie Candida Höfer ebenso wie von Ayşe Erkmen reflektiert wird, existieren auf der anderen Seite auch AkteurInnen, die keine geborenen deutschen StaatsbürgerInnen sind, sondern deren familiäre Herkunft gleich welcher Generation auf andere Herkunftsländer verweisen. Diese künstlerischen Akteure sind bereits in Ausstellungen wie *türkisch delight* oder *Alman Mali* zusammenfassend vorgestellt worden.¹¹ Dadurch wird eine Gemeinschaft konstruiert, die wohlmöglich über ihre Herkunft hinaus nichts Gemeinsames aufzuweisen hat. Es stellt sich die Frage, ob man mit derlei Zuweisungen nicht wieder eine Separation schafft? Andererseits, und hier sei erneut auf die bereits zitierte Shermin Langhoff verwiesen, könnte eine bikulturelle Herkunft, eine sprachliche und kulturelle Sozialisation in mehr als einem kulturellen Kontext, die Auseinandersetzung mit Zuschreibungen, das Wissen um andere kulturelle Codes und Vergan-genheiten auch andere Themen und Handlungsweisen motivieren. Dies mag und kann nicht auf alle deutsch-türkische KünstlerInnen zutreffen, doch gibt es migrantische Motive und Themen, sich abbildende Erinnerungskulturen und historische Referenzen, die sich aus einer nicht-deutschen oder, in diesem speziellen Fall, türkischen Herkunft erklären lassen könnten.

Im Folgenden sollen einige besonders starke deutsch-türkische künstlerische Positionen vorgestellt werden, wobei der Fokus auf KünstlerInnen liegen soll, die entweder in Deutschland geboren oder aufgewachsen sind, zumindest aber ihre künstlerische Ausbildung hier erhalten haben. Damit soll es um jene Generation gehen, die eine vorwiegend deutsche Sozialisation erfahren hat und damit einen gänzlich anderen Blick auf das Türkische haben kann, als jene Migranten der ersten Generation, die als Erwachsene ihre türkische Heimat verließen. Zudem wird unter dem Begriff der deutsch-türkischen Künstler auch eine kurdische Künstlerin wie Nevin Aladağ subsummiert, wobei hier keine ethnische Glättung beabsichtigt ist. Vielmehr wird mit dem Begriff des deutsch-türkischen auf die (ehemals) türkische Staatsangehörigkeit der ProtagonistInnen verwiesen.¹²

Woher komme ich? Wer bin ich?

Am 30. Oktober 1961, also vor einem halben Jahrhundert, schloss die Bundesrepublik ein Anwerbeabkommen mit der Türkei, in Folge dessen inzwischen etwa 2,5 Millionen Türiinnen und Türiken in Deutschland leben – die Majorität noch ohne deutschen Pass.¹³ Die gemeinsame Geschichte war von vornherein belastet, da kein langfristiger Aufenthalt geplant war, sondern die angeworbenen Arbeiter binnen weniger Jahre und nach Einbringung ihrer Arbeitskraft in die deutsche

Wirtschaft wieder zurückgeschickt werden sollten.¹⁴ Diese Planung einer rotierenden Arbeiterschaft, die keine Wurzeln schlagen sollte, scheiterte, und der Familiennachzug setzte eigentlich schon in der Frühzeit dieser Migration ein.¹⁵

In der zweiten und dritten Migrantengeneration ist inzwischen eine ganze Zahl an bildenden KünstlerInnen herangewachsen, die in der Fotografie, Malerei, Installations- und Performancekunst arbeiten. Seit Ende der 1970er Jahre kamen zudem einige türkische KünstlerInnen mit einem DAAD-Stipendium nach Deutschland. So lässt sich eine inzwischen recht große Zahl an deutsch-türkischen Künstlern den verschiedenen Einwanderergenerationen zuordnen: Diejenigen, die Kinder oder Kindeskiner von eingewanderten TürkInnen sind und solche, die zur ersten Generation der Eingewanderten gehören. Jene, die erst in Deutschland ihre künstlerische Ausbildung absolvierten und andere, die bereits in der Türkei als Künstler sozialisiert wurden. Das Datum der Einreise, das Alter der Protagonisten, die (künstlerische) Vorbildung sowie der Ort ihrer Ausbildung und künstlerischen Präsenz bilden wichtige Parameter für die Untersuchung des jeweiligen Œuvres.

Nahezu alle deutsch-türkischen KünstlerInnen dürften, gleich, ob sie einen deutschen oder türkischen Pass besitzen, bikulturell sozialisiert worden sein, sich mit mindestens zwei Heimatsprachen auseinandergesetzt, mehrere religiöse oder kulturelle Normierungen erfahren haben. Barbara Heinrich benutzt den Begriff der «interkulturellen Identität»¹⁶, also eine Prägung zwischen den Kulturen, was ein «Weder-noch» und ein «Dazwischen» suggeriert, dabei ist vermutlich ebenso ein mehr an Möglichkeiten gemeint. So postuliert die Performancekünstlerin Nezaket Ekici:

Die Tatsache, dass ich sowohl eine türkische als auch eine deutsche Erziehung genossen habe, beeinflusst meine künstlerische Arbeit stark. In meinen Arbeiten zeigen sich viele widersprechende Aspekte des orientalischen und europäischen Kulturkreises, die aber nicht auf eine strikte Trennung, sondern auf eine gemeinsame Weltsicht hinarbeiten.¹⁷ «Heimat», «Identität», «Kultur» sind Termini, die sowohl in den *Postcolonial Studies* als auch in der klassischen politischen Migrationsforschung grundlegend wichtig sind¹⁸, wird doch häufig an Begriffen wie «kulturelle Identität» exemplifiziert, welche Herausforderungen Einwanderung für die Einwanderer und Einwanderinnen aber auch für die Zielländer bedeutet. Wolfgang Welsch hat in seinem Plädoyer für «Transkulturalität» auf die nicht mehr haltbare, historisch ins 18. Jahrhundert zurückweisende Form der «Einzelkultur» hingewiesen, die auf «soziale Homogenisierung, ethnische Fundierung und interkulturelle Angrenzung»¹⁹ fundiere.

In Weiterführung dieser Gedanken lässt sich formulieren, dass Gesellschaften vertikal und horizontal hochgradig differenziert sind, sodass ein homogener Kulturbegriff nicht greifen kann. Der Migrationsforscher Petrus Han postuliert, dass es schwierig sei, mit einem statischen Kultur- und Identitätsbegriff zu hantieren. Einwanderer und Einwanderinnen würden häufig als Träger ihrer Herkunftskultur, die sie in die neue Heimat transportieren, betrachtet; dieses Bild negiere jedoch, dass Kultur eben kein in sich geschlossenes, homogenes Gebilde, sondern performativ, dynamisch, veränderlich sei.²⁰

MigrantInnen tragen ihre Kultur nicht in einem Paket mit sich, sie verlassen auch nicht ihre alte Kultur, um in eine neue überzutreten. Vielmehr lässt sich bei einer Auswanderung von einem kulturellen Veränderungsprozess sprechen, der rasch vor sich gehen oder eine lang andauernde Entwicklung sein kann. Dabei fügt sich in das Selbstverständnis jedes Einzelnen auch das Bild, das andere von ihm



1 Özlem Günyol & Mustafa Kunt, *Avrupa-lı-laş-tı-r-abil-di-k-leri-m-i-z-de-n-mi-sin-iz?*, 2007, Aluminium, Styropor, Lack, Klebebuchstaben, 81 × 2600 cm, Installation in Frankfurt am Main.

haben. Es stellt sich die Frage, inwieweit die teilweise heftig geführten politischen Diskussionen über Ein- oder Zuwanderer, über Bildungsdefizite, religiöse wie kulturelle Praktiken von AusländerInnen im Land, Kriminalität und einen vermeintlich gescheiterten Multikulturalismus die Befindlichkeit und die Arbeit von Künstlern mit nicht-deutscher Herkunft prägen. Einfluss auf die Eigen- und Fremdwahrnehmung kann im Kontext der deutsch-türkischen Migration auch die langjährige außenpolitische Debatte über einen Beitritt der Türkei in die Europäische Union haben. In diesen Diskussionen wird bisweilen aus der Konstellation Deutschland-Türkei die Antipode Europa-Asien generiert, da für die Exklusion oder Inklusion der Türkei in die EU deren strategische und geopolitische Position als Einfallstor des Orients geltend gemacht wird.²¹ Der Grad der Europäisierung – Einhaltung von Menschenrechten, wirtschaftlicher Aufschwung – ist in den politischen Argumenten für und wider eines Beitritts der Türkei zur Europäischen Union besonders hervorgehoben. Mit eben dieser Europäisierung spielen Özlem Günyol und Mustafa Kunt in ihrer Installation *Avrupa-lı-laş-tı-r-abil-di-k-leri-m-i-z-de-n-mi-sin-iz?* – ein Werktitel, der in freier Übersetzung heißt: «Gehören Sie zu jenen, die wir zu Europäern haben machen können?» Günyol und Kunt installieren dieses Wort sowohl im musealen Innenraum als auch im urbanen Außenraum (Abb. 1). Der Inhalt wird sich indes nur einem Kundigen der türkischen Sprache erschließen, zunächst werden sich der Eindruck des Fremden und sicherlich auch ein Erstaunen über dieses Wortungetüm einstellen. Günyol und Kunt spielen hier mit der Suffixbildung, einer Eigenart der altaischen Turksprachen, bei der an die Stammsilben in einem agglutinierenden Prinzip weitere Suffixe angehängt werden.²²

Die Arbeit erinnert an eine frühe Wortinstallation von Ayşe Erkmen, bei der Günyol an der Frankfurter Städelschule studierte. Erkmen besetzte 1994 in ihrer Arbeit *Am Haus* die Fassade eines Mehrfamilienhaus in Berlin-Kreuzberg (Oranienstraße 18) mit Varianten der türkischen Endung «-miş», einem Perfektpartizip, das Relativsätze abschließt und auf ein nicht selbst erlebtes Ereignis ver-

weist, das man nur vom Hörensagen kennt. Erkmen spielte vermutlich damals auf die Identität der vielen türkischen BewohnerInnen des Stadtteils an, verweist aber auch auf Formen von Alterität: So wird das Fremdsein durch sprachliche Differenz markiert. Erkmen kehrt mit ihren für viele Deutsche wohl nicht verständlichen türkischen Silben die Rolle von Ausländern und Einheimischen um.²³ Günyol und Kunt indes thematisieren Diskurse, die sowohl für die TürkInnen in der Türkei als auch für die türkischstämmige Bevölkerung in Deutschland nicht unwichtig sind. Das ihnen zugeschriebene Selbstverständnis als EuropäerInnen oder AsiatInnen (Günyol und Kunt wählen die Passivform) steht in unmittelbarem Zusammenhang mit weiteren unscharfen Begriffen wie Kultur und Heimat: Kann es überhaupt eine gemeinsame europäische oder asiatische Identität geben, die sich wie ein Überbau über die Menschen legt, ihnen von außen zugewiesen wird? Im Ausstellungskontext dechiffrieren die Künstler das Wortungetüm und verweisen auf die feinen Bedeutungsunterschiede, die sich von Silbe zu Silbe ergeben: Von «Avrupa» (Europa) zu «Avrupa-lı» (europäisch) zu «Avrupa-lı-laş-tı» (zum Europäer geworden) und so weiter.²⁴

Ob man sich als Deutscher oder Türke, als Europäer oder Asiate definiert, ist nach Günyol und Kunt weniger eine Form des Selbstverständnisses als eine Zuschreibung, ein Etikett, das über Inklusion oder Exklusion entscheidet. Oftmals ist dieses «wer bin ich?» oder «zu wem gehöre ich?» mit äußeren Zeichen verbunden: Kopftuch oder lange Mäntel auch im Sommer können Frauen als nichteuropäisch kodieren, bei Männern ist es der Schnurrbart, der vor seinem modischen Revival der Gegenwart, als Indiz einer machistischen, patriarchalen Gesellschaft lesbar war. Mit Insignien der Männlichkeit spielte der Berliner Künstler Nasan Tur, als er 2000 mehrere Monate mit einem Schnurrbart lebte. Während Türken wohl recht angetan waren, stieß Tur bei Deutschen auf Verwunderung oder Ablehnung. Dieses lebensweltliche Experiment setzte sich mit Klischees auseinander: Auf Zuschreibungen basieren Vorstellungen einer kollektiven Identität der Türken in Deutschland, die von einer Kongruenz von Identität und äußeren Zeichen ausgeht: der türkische Mann trägt Schnurrbart, die türkische Frau Kopftuch. Eine Emanzipation von diesen Codes wird von den Anderen als positiv und als Hinweis auf die Assimilationsbereitschaft gewertet. Als Abschluss seines Schnurrbart-Projektes *Selbstportrait* ließ Tur sich einen neuen Personalausweis ausstellen, für den er ein Passfoto mit Schnurrbart fertigen ließ. Dieser bis August 2010 gültige Ausweis begleitete ihn als Branding, als Alter Ego seines «assimilierten» und inzwischen schnurrbartlosen Ichs.

Erinnerungsräume

Über die Formung von Identitäten heißt es im Katalog zur Ausstellung *türkisch delight*: «Die Frage nach der eigenen Identität ist immer auch verknüpft mit der Frage nach der eigenen Geschichte. Wo komme ich her? Was hat mich geprägt? In welcher Kultur oder mit welchen Kulturen lebe ich?»²⁵ Der eigene Erfahrungshorizont ist unabhängig von der Ausrichtung eines künstlerischen Œuvres eine wichtige Basis künstlerischer Schöpfungen. Erinnerungen prägen, Gedächtnisorte bilden einen Ausgangspunkt für Verfahrensweisen, wobei diese individuell differieren. Folgt man Walter Benjamins These, «Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten»²⁶, so sind es vor allem diese Erinnerungsbilder, die uns prägen. Weiterführend ist damit auch der Begriff von Heimat zu hinterfragen.

Heimatgefühle sind an eine ganze Reihe von Erinnerungsorten oder Gedächtnisräumen gebunden – Orte, die individuell aber auch kollektiv sind, und die sich wie Schichten, um hier Reinhart Kosellecks Begriff der «Zeitschichten»²⁷ zu verwenden, über- und nebeneinanderlegen.

Bei einigen Künstlern türkischer Herkunft lässt sich eine Auseinandersetzung mit einem Ursprungsort feststellen, eine spät beginnende Rückwendung an jenen Ort, an dem sie oder ihre Eltern geboren wurden, der den Anfang markiert und Ausgangspunkt für eine Geschichte, für ihre Geschichte, ist. Die Münchner Malerin Ergül Cengiz, geboren 1975 in Moosburg an der Isar, setzt sich in einer ganzen Serie mit dem Thema Dorf auseinander. Bei einer Reise in das türkische Heimatdorf ihrer Mutter stellte Cengiz fest, dass die dortige Landschaft mit den fein abgegrenzten Flickenteppichen der Felder und dem ins Tal gebetteten Dorf sie an bayrische Landschaften erinnerten. Die seit 2006 entstehenden Bilder, titulierte als *Mein Dorf* oder *Köy* (das türkische Wort für Dorf), benennen keinen konkreten Ort. Es sind Bilder mit Fernblick auf eine Landschaft, die artikulieren, wie ähnlich und austauschbar Landschaften sein können, ganz gleich welcher Herkunft sie sind. In vergleichbarer Annäherung an den familiären Ursprung setzte sich die Fotografin Şehnaz Şeker in ihrer Diplomarbeit *Ein Portrait zwischen Gestern und Heute* von 2005 ebenfalls mit ihrem Geburtsort Söğütlütepe in der türkischen Provinz Tunceli auseinander. Şeker, die 1976 in der Türkei geboren wurde und mit elf Jahren nach Deutschland kam, besuchte und fotografierte sowohl Menschen, die in ihrem Heimatdorf geblieben sind, als auch Personen, die, wie sie selbst, fortgegangen waren. Angesichts der fotografischen Gegenüberstellung drängen sich kulturanthropologische Fragen auf: Was verbindet oder unterscheidet Menschen mit demselben Ursprung, lassen sich gemeinsame Zeichen der Auswanderung finden? Bei Şeker sind die entstandenen Porträts Ergebnis einer Spurensuche, die aber weniger den eigenen Wurzeln nachspürt als dem, was die Porträtierten und sie selbst vereint: das Zurücklassen von etwas Gemeinsamen, der Aufbruch und die Ausreise, die oftmals Ergebnis von Frustrationen, Hoffnungen und Wünschen ist. Heimat ist dabei oft nur noch eine schwache Erinnerung an etwas Vergangenes, ein bestimmtes Bild, das zwar immer mehr verblasst, aber gerade in der Unschärfe immer mehr zur Folie für Rückprojektionen wird. Für Şeker ist Heimat weniger der Ort, an dem sie arbeitet, Geld verdient und wohnt, sondern die Herkunft: «Heimat ist nicht dort, wo ich lebe, also kann es auch heimatlich sein, aber Heimat bedeutet für mich persönlich das Dörfchen, in dem ich auf die Welt gekommen bin.»²⁸

Auch jenseits individueller Erinnerungen gibt es kollektive Bilder, die bestimmte Assoziationen hervorrufen. Eine gelbstichige Fotografie eines Kindes am Strand, ein Rastplatz mit einem braunen Ford Taunus, die Erinnerung an den Geruch von Sonnencreme, eine unvergessene Eissorte, all dies kann in den Erinnerungsräumen vieler Menschen, die in den 1960er und 1970er Jahren ihre Kindheit verlebten, einen Platz haben.

Anny Öztürk, die 1970 noch in Istanbul zur Welt kam, und ihre Schwester Sibel Öztürk, geboren 1975 in Eberbach/Neckar, gehören der zweiten Generation türkischer Migranten an, haben an der Frankfurter Städelschule bei Christa Näher und Ayşe Erkmen studiert. In ihren Arbeiten setzen sie sich intensiv mit der Konstruktion von Erinnerung und mit Räumen, in denen sich Erinnerung abzeichnet, auseinander. Dabei geht es nicht darum, originäre Erlebnisse und Bilder abzurufen, sondern retrospektiv zu erneuern und zu kontextualisieren. Die

2 Anny und Sibel Öztürk, *Behind the wheel*, 2004, Installationsansicht Städtische Galerie Nordhorn 2007



Erinnerungsform ist stets eine rückblickende, der Ausgangspunkt ist die Gegenwart der Künstlerinnen. Aleida Assmann hat in der Definition für Prozesse des Erinnerns geschrieben:

Das Erinnern verfährt grundsätzlich rekonstruktiv; es geht stets von der Gegenwart aus, und damit kommt es unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seines Rückrufes.²⁹

Bei den Öztürks ist das Erinnern und das damit verbundene Produzieren von Bildern und Texten Bestandteil ihrer künstlerischen Verfahrensweise. Ausgangspunkt für viele ihrer Arbeiten ist die eigene Kinderzeit, Erfahrungen, die sie und ihr Aufwachsen prägten und die sie in Installation wie *Behind the Wheel* (2004) oder *Lido* (2005) verarbeiten.

Im Zentrum von *Behind the Wheel* (Abb. 2) steht ein historischer weißer Mercedes, der mit Koffern und Teppich beladen ist. Das Kennzeichen OF - X 409 verortet den Wagen im hessischen Offenbach, wo die Öztürk-Schwester aufwuchs. Von dort ging es alljährlich im Sommer in die Türkei, und die tagelange Autofahrt führte die Familie durch osteuropäische Länder wie Jugoslawien und Rumänien. Diese Reiseroute dokumentieren die Öztürks auf mehreren Landkarten und verbinden einzelne Stationen dieser Fahrt mit Erinnerungsbildern. In diesen kolorierten Zeichnungen, die auf eigenen Familienfotografien beruhen, visualisieren Öztürks kleine Szenen. Personen und Gegenstände sind äußerst reduziert und mit wenigen Farben aufs Papier gebracht. Handgeschriebene Texte erläutern die Bilder, breiten aber auch ein Narrativ aus, das scheinbar auf erlebter Erinnerung basiert und einen tagebuchähnlichen Charakter evoziert. Da die Bilder jedoch stets formelhaft und reduziert wirken, das Personal mehr als Typen denn als Individuen ins Bild tritt, bleibt Platz für eigene Projektionen. Die starke Reduktion und Vereinfachung bei der zeichnerischen Umsetzung schaffen jedoch eine Abstraktion von der subjektiven Erinnerung.

Öztürks verarbeiten in ihren Zeichnungen Ausschnitte aus einer Kindheit, die von einer nicht-deutschen Herkunft geprägt ist. In ihren Arbeiten und den dazu gestellten Texten beschreiben Öztürks einen Zustand, der ihre Sozialisation bestimmte. Die Eltern berichteten ihnen von einer anderen Welt als jener bundesrepublikanischen Realität der 1970er Jahre: Diese war in der Türkei der 1950er und 1960er Jahre verortet, hatte also weder etwas mit dem türkischen noch mit dem gegenwärtigen deutschen Alltag zu tun. Einblick in diese türkische Welt

hatten Öztürks nur während der Sommermonate, als man gemeinsam mit dem Auto in die Türkei fuhr. Diese sechswöchigen Reisen verlebten die beiden bei Großeltern und Tanten, waren mit anderen Gebräuchen, Gerüchen und Traditionen konfrontiert. Diese Erfahrung teilen Öztürks mit vielen anderen Migrantenkindern, die Jahr für Jahr in das Herkunftsland der Elterngeneration fahren und dort nur einen Ausschnitt einer sogenannten Heimat erleben.

Rituale

Kulturelle Codes, religiöse Konditionierungen, Rituale und Geschlechterrollen sind Themen, mit denen sich die türkischstämmige Performancekünstlerin Nezaket Ekici immer wieder auseinandersetzt. Ekici, die 1970 im türkischen Kırşehir zur Welt kam und drei Jahre später als Kleinkind nach Deutschland einreiste, studierte an der HfBK Braunschweig und war Meisterschülerin bei der Performancekünstlerin Marina Abramović. Die oftmals ritualisierte Arbeit mit und am eigenen Körper verbindet das Werk beider Künstlerinnen. Auch die Belastung des Körpers bis an die Schmerzgrenze und darüberhinaus könnte ein Bindeglied zwischen Ekici und Abramović sein, wobei Ekici den Schmerz weniger als Ziel denn als Weg beschreibt.³⁰ Mit dem Prinzip der Bedrängung agierte Abramović in ihrer Performance *Rhythm 0* von 1974, als sie sich sechs Stunden lang den Zuschauern auslieferte, ganz gleich wie diese sie behandeln wollten. Ähnlich radikal erscheint Ekicis Performance *Catch a Turkish Kiss*, in der sie sich 2001 mit verbundenen Augen den Annäherungsversuchen Belgrader Museumsbesucher aussetzte³¹, die aufgefordert waren, sie zu küssen – wiewohl Ekici, anders als Abramović, diesen Annäherungsversuchen auszuweichen versuchte. Zudem birgt der Titel der Performance Verweise auf die türkische Herkunft der Künstlerin, wobei Ekici selbst auf eine Anspielung auf ihre strenge Erziehung verweist³² – innerhalb derer eben der Kuss in der Öffentlichkeit als unschicklich gegolten haben dürfte.

No Pork but Pig (2004) verhandelt auf einer visuellen Ebene Gebote oder Verbote im islamischen Raum (Abb. 3). Eine Frau ist von Kopf bis Fuß in schwarzes Tuch verhüllt, wobei weder ein Fenster für die Augen vorhanden ist noch die Hände unbedeckt sind. Diese in einer Totalverschleierung, dem türkischen Çarşaf, auftretende Gestalt sitzt gemeinsam mit einem Ferkel in einem Holzkoben.



3 Nezaket Ekici, *No Pork but Pig*, Performance seit 2004, hier türkisch delight, Städtische Galerie Nordhorn, 2007

Islamische Kodierungen verbinden Mensch und Tier, die einander gerade in diesem religiösen Kontext antipodisch gegenüberstehen. Da sind die im orthodoxen Islam geforderte Verhüllung der Frau und der Ausschluss des Schweines als unreines Tier vom Speiseplan gläubiger Muslime.³³ Darauf verweist auch das Wortspiel im Werktitel: *No Pork but Pig* – Kein Schweinefleisch, aber Schwein, nennt Ekici ihre Performance. Da die verhüllte Person Kontakt zu dem Tier aufnimmt, sich erst zögerlich nähert und es schließlich berührt und streichelt, durchbricht sie mit ihrem verhüllten Körper eine Grenze. Immer wieder thematisiert Ekici die Traditionslinien, innerhalb derer Riten und Codes sich verfestigen, wobei sie nie nur über eine religiöse Identität reflektiert. Dabei abstrahiert sie vom Gegenstand, sodass der Çarsaf selbst als ein Moment (unter vielen) lesbar ist, in denen die Künstlerin mit Verhüllungen, Be- und Verkleidungen spielt. Die in der westlichen Hemisphäre gängige Praxis, der eigenen Identität durch die Wahl der Kleidung Ausdruck zu verleihen, wird durch die Uniformität des Çarsaf gebrochen. Alle Versuche, hinter die Kleidung zu blicken, bleiben erfolglos, sodass das Mittel der Projektion der einzige Ausweg scheint. Die Ganzkörperverschleierung ist weitaus mehr als jedes Kostüm, Jeanshose oder Anzug eine Vorlage für kulturelle Verurteilungen. Mit dem Çarsaf exkludiert sich die Trägerin aus dem westlichen Verständnis, das Kleidung als Expression versteht. Dass sich unter dem Schleier die Künstlerin selbst in einer Camouflage verbirgt, zeigt die Komplexität von Zuschreibungen und Aneignungen auf.

Kulturelle Kommunikation

Das Reflektieren von Stereotypen und der Art und Weise, wie Identitäten konstruiert werden, die Abstraktion des Persönlichen und die Intervention in das Bekannte – all dies sind Verfahrensweisen, die sich in Arbeiten von Nevin Aladağ oder Nasan Tur wiederfinden lassen, die sich beide mit Kommunikation und kulturellen Codes auseinandersetzen. Die Aneignung subkultureller Strategien sind dabei sehr wichtige Bestandteile im Œuvre beider Künstler. Wenn Nasan Tur Graffiti sprüht und die Sprüche und Inhalte ortsbezogen, dem realen Stadtraum entsprechend artikuliert, dann schlüpft er auf Zeit in die Rolle des Sprayers. Dabei schöpft er die gesprühten Sätze und Begriffe aus dem jeweiligen Stadtkontext, in dem er agiert. *Istanbul Says* oder *Berlin Says* heißen die Arbeiten (Abb. 4), sind also einer Stadt und ihren Graffitis verschrieben. Dabei erscheint das Graffiti als kulturübergreifende Form der Street Art, eine Aus-



4 Nasan Tur, *Berlin Says*, Wandzeichnung und Videoinstallation, 2009, Courtesy of the artist and Galeri Manâ, Istanbul

drucksform, die körperliches Agieren verlangt und den Stadtraum als Bildträger nutzt. Gedenk der Tatsache, dass es (illegale) Wandmalereien in vielen Teilen der Welt gibt, von Mexico City über New York bis Berlin, könnte von einer globalen Sprache gesprochen werden, eine Art visuelles Esperanto. In Turs Aktion verschwinden die Worte und Sätze allmählich immer mehr, indem er immer mehr Begriffe übereinander sprüht – bis irgendwann nur noch eine rote Fläche erkennbar ist. Tur, 1974 in Offenbach geboren, wählt mit dem Sprayen eine subkulturelle Ausdrucksform, die auch die deutschkurdische Künstlerin Nevin Aladağ interessiert. Besonders in ihren frühen Arbeiten setzte sich die 1972 im türkischen Van geborene Aladağ intensiv mit Hip Hop und Breakdance als Form der interkulturellen, nonverbalen Kommunikation auseinander.³⁴ Dabei geht es im weiteren Sinne um die Suche nach einer Heimat im körperlichen Ausdruck. Aladağ fotografierte in den 1990er und 2000er Jahren Jugendliche oder auch einmal eine ganze türkischstämmige Familie beim Breakdance, zeigte Tänzer, die über ihren Schatten sprangen oder in tänzerischen Figuren erstarrten (so wie in der Fotoserie *Freeze*, die Posen von Breakdancern im öffentlichen Stadtraum zeigen). Körper wird hier, ähnlich wie in Turs Sprayaktion, zum Ausdrucksmittel, um Raum durch den Tanz zu erfahren. Im übertragenen Sinne ließe sich von einer tänzerisch entwickelten Heimat sprechen, die keinen festen geografischen Ort meint, sondern durch die besondere Körpersprache des Hip Hops entwickelt wird. Es ist ein imaginativer Ort, der durch gemeinsame Zeichen und Rituale ausgebildet wird. In ihren Arbeiten setzt sich Aladağ häufig mit Stadt- und Innenräumen auseinander und arbeitet in situ. In ihrer Arbeit *Hochparterre Altona* von 2010 (Abb. 5) sammelte Aladağ gleich mehrere Erinnerungsfragmente. So hat sie die Erzählungen von Bewohnern des Hamburger Stadtteils Altona aufgezeichnet, der einen hohen Anteil an Ausländern und be-



5 Nevin Aladağ, *Hochparterre Altona*, Kunstparcours *Aussicht auf Veränderungen*, Hamburg 2010

sonders Türken hat. Aus diesen Statements, Verbesserungsvorschlägen, Beschwerden über Verrohung und Verschmutzung, Nachbarschaftsanekdoten, die, sowohl von «Bio-Deutschen» als auch Ausländern stammen, entstand ein virtueller Lebensraum. Altona wurde beschrieben, gezeichnet und personifiziert, wobei Aladağ den Stimmen einen Körper gab. Stündlich ließ sie die Schauspielerin Joana Praml an das Fenster einer Wohnung in der Großen Bergstraße in Altona treten, die ihre Lippen synchron zu den Aufzeichnungen bewegte. Praml war, wenn sie ihre Posen veränderte, mal der joviale, vermutlich beleibte Alt-Hamburger, dann wieder die zurückhaltende ältere Türkin.

Themen wie die städtische Identität und kulturelle Geographie haben als *Movens* für Aladağs Performance eine wichtige Bedeutung, zudem wird deutlich, dass der Stadtteil Altona eine Projektionsfläche für multiple Vorstellungen von Heimat bietet. Aladağs Arbeit bringt auf den Punkt, was Philosophen und Soziologen, die mit Migration befasst sind, immer wieder anmahnen: Die modernen Migrationsgesellschaften sind hybride Gebilde, in denen es kein «schlechthin Fremdes»³⁵ mehr gibt. Das Fremde existiert nur in Abgrenzung zum Eigenen, das kaum auf einen größeren gemeinsamen Nenner zu bringen ist. Altona kann in vielerlei Hinsicht Heimat bedeuten, also eine Beziehung zwischen Mensch und Raum versinnbildlichen, wobei des einen Gedanken, die der anderen nicht unweigerlich ausschließt. Identitätsbildungen und -konstruktionen werden von Aladağ reflektiert, ohne dass sie von ihrer eigenen Migrationsgeschichte ausgeht, vielmehr haben wir es hier mit einer Verfahrensweise zu tun, für die Migration ein *Movens* ist. Aladağ schaut in vielen ihrer Arbeiten mit sensiblem Blick auf die Bedingtheiten unserer modernen Gesellschaft.

Kunst und Migration

Die hier vorgestellten künstlerischen Positionen bilden nur einen kleinen Ausschnitt einer produktiven Künstlerschaft, die unmittelbar aus der Migration hervorgegangen ist. Ohne die massive Einwanderung von MigrantInnen seit den 1960er Jahren würde es diese Künstler und auch ihre Arbeiten in dieser Art und Weise nicht geben. Im Umkehrschluss lässt sich postulieren, dass ein migrantischer Hintergrund zu besonderen künstlerischen Themen motivieren kann: Identität, Heimat, Vergangenheit, Kindheit, Erinnerungen und Traditionen scheinen eine besondere Bedeutung im *Œuvre* der untersuchten deutsch-türkischen KünstlerInnen einzunehmen. Zudem beschäftigt sie besonders intensiv die Konstruktion und Dekonstruktion von Stereotypen und Vorurteilen.

An dieser Stelle sollte abschließend der Grundgedanke, der zur Konzeption dieses Heftes über Kunst und Migration führte, formuliert werden. Angesichts rassistisch gefärbter und bisweilen diffamierender Auseinandersetzung über MigrantInnen in der deutschen Öffentlichkeit, von Büchern, die mit Polarisierungen und apokalyptischen Szenarien arbeiten und Politikern, die Bilder des Niedergang der Kultur und Zivilisation beschwören³⁶, sollen (produktive) Folgen von Migration aufgezeigt werden. Grundlegend erscheint dabei die Perspektive, die Mark Terkessidis in seinem Buch *Interkultur* vorgeschlagen hat: Er plädiert für die schlichte Akzeptanz der Vielfalt von Gesellschaft und der Komplexität eines performativen Kulturbegriffs.³⁷ Die Positionen, die in diesem Beitrag vorgestellt wurden, zeigen, dass deutsche Kultur eine höchst dehnbare wie individuell deutbare Bezeichnung

ist, die genauso wenig homogen ist wie eine türkische oder gar orientalische Kultur. Die Dekonstruktion eines vermeintlich normativen Kulturbegriffs wird höchst treffend von den Künstlerinnen Anny und Sibel Öztürk formuliert:

Unser Orient, so zwischen Eberbach, Offenbach und Istanbul bietet viel Raum für ausgehende Wanderungen zwischen den kulturellen Welten, und insofern haben wir einiges dazu zu sagen, so glauben und so zeigen wir es. Wir sind deutsch genug, um uns auf der richtigen Seite zu wöhnen und türkisch genug, um darüber lachen zu können.³⁸

Anmerkungen

1 Zu Gülsün Karamustafa vgl. *Echolot oder 9 Fragen an die Peripherie*, Teil 5: Gülsün Karamustafa, Ausst.-Kat., Kassel, Museum Fridericianum, 1998; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, 15 Fallstudien*, Bd. 1: Texte, Marburg 2010, S. 231–237. Speziell zu der hier besprochenen Arbeit vgl. Barbara Heinrich, *Gülsün Karamustafa. Güllerim Tahayyüllerim. My Roses My Reveries*, Istanbul 2007, S. 56.

2 Shermin Langhoff, in: Alfred Toepfer Stiftung F. V. S. (Hg.), *Wie Ideen entstehen. Informationsbroschüre*, Hamburg o. D. [2011], S. 7.

3 Petrus Han, *Soziologie der Migration. Erklärungsmodelle, Fakten, politische Konsequenzen, Perspektiven*, Stuttgart 2000, S. 7.

4 Vgl. u. a. das französische Migrationsmuseum Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration in Paris oder das Ellis Island Immigration Museum in New York. Für Deutschland ist das 2005 eröffnete Deutsche Auswandererhaus in Bremerhaven zu nennen, das allerdings die stringente Geschichte der speziellen Deutsch-Amerikanischen Auswanderung erzählt und deshalb kein genuines Migrationsmuseum ist.

5 Vgl. u. a. Kobena Mercer (Hg.), *Exiles, Diasporas & Strangers*, London 2008.

6 1977 erklärte die Bundesregierung auf Grundlage eines Kommissionsberichtes, dass Deutschland kein Einwanderungsland sei, eine Position, die über Jahre beibehalten wurde und im Widerspruch zu den gleichzeitigen Maßnahmen zur Integration von Immigranten stand. Vgl. Gianni D'Amato: «Die politisch-rechtlichen Bedingungen», in: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 18–35, hier S. 22.

7 Vgl. Hendrik Blumentrath, Julia Bodenbug u. a., *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Münster 2007, S. 7.

8 Ein Beispiel unter vielen ist die Präsentation der Sammlung der Alten Pinakothek in München, die durch verschiedene Säle führt, die z. B. der «Altniederländischen Malerei», der «Altdeutschen Malerei», der «Französischen Malerei» und der «Spanischen Malerei» gewidmet sind.

9 Vgl. u. a. *Inklusion, Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, hg. v. Peter Weibel, Ausst.-Kat., Graz, Künstlerhaus Graz 1996, Köln 1997; *Projekt Migration*, Ausst.-Kat., Köln, Kölnischer Kunstverein, 2005; Natalie Bayer, Sabine Hess u. a. (Hg.), *crossing munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus*, München 2009; Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner, Julia Reuter (Hg.), *Topologien des Reisens. Tourismus – Immigration – Migration*, Hannover 2010; Christian Kravagna, *Routes. Imaging travel and imagination*, Ausst.-Kat., Graz, Grazer Kunstverein 2002, Frankfurt am Main 2006.

10 In den Literatur- und Filmwissenschaften sind in den vergangenen Jahren zahlreiche Veröffentlichungen nicht nur zum Feld der Migration, sondern speziell auch zu deutsch-türkischen Literaten und Filmemachern erschienen. Vgl. u. a. Deniz Göktürk, Anton Kaes u. a. (Hg.): *Transit Deutschland. Debatten zu Nation und Migration, eine Dokumentation*, Paderborn 2011; Ortrud Gutjahr, «Unter Selbstbehauptungsdruck. Asylsuche und Neuorientierung in Ayse Polats Adoleszenzfilm *En Garde*», in: Seyda Ozil (Hg.), *Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer, Kontroversen und Lernprozesse*, Göttingen 2011, S. 85–95.

11 *türkisch delight 2007* in der Städtischen Galerie Nordhorn, *Alman Mali 2007* im Kunstverein München.

12 Eine wichtige Grundlage für die Ausführungen bot ein am Institut für Kunstgeschichte an

der Ludwig-Maximilians-Universität im Sommersemester 2011 angebotenes Seminar zu deutsch-türkischen KünstlerInnen. Die Studierenden suchten ausgewählte KunstproduzentInnen auf, um sie zu interviewen. Ich danke den TeilnehmerInnen des Seminars für die produktiven Diskussionen sowie für die Interviews, aus denen teilweise unter Nachweis der jeweiligen Beteiligten zitiert wurde. Drei der Interviews sind in diesem Heft der *kritischen berichte* publiziert.

13 Das Statistische Bundesamt zählt etwa 1,6 Millionen Menschen mit türkischer Staatsbürgerschaft in Deutschland (Stand 31.12.2010). Vgl. <http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Content/Statistiken/Bevoelkerung/MigrationIntegration/AuslaendischeBevoelkerung/Tabellen/Content75/Geschlecht,templateId=renderPrint.psml>, Zugriff am 14. August 2011.

14 Zur Frühphase der deutsch-türkischen Anwerbepolitik vgl. Karin Hunn, «Asymmetrische Beziehungen: Türkische ‹Gastarbeiter› zwischen Heimat und Fremde. Vom deutsch-türkischen Anwerbeabkommen bis zum Anwerbestopp (1961–1973)», in: *Archiv für Sozialgeschichte*, 42, 2002, S. 145–172.

15 Vgl. Hisashi Yano: «Migrationsgeschichte», in: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 1–17, hier vor allem S. 6–7.

16 Barbara Heinrich: Einleitung, in: *türkisch delight*, hg. v. Roland Nachtigäller und Martin Schick, Ausst.-Kat., Nordhorn, Städtische Galerie Nordhorn, 2007, S. 10.

17 Nezaket Ekici im Gespräch mit Marina Abramovi , in: *GASAG-Kunstpreis 2004. Nezaket Ekici*, hg. v. Kunstfabrik am Flutgraben e. V., Berlin 2004, S. 32.

18 Neben Homi K. Bhabha (*Verortung der Kultur*, Tübingen 2000) ist hier vor allem auch Stuart Hall (*Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften*: 2, hg. v. Ulrich Mehlem u. a., Hamburg 1994) zu nennen. Auch Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius greifen in ihrem Buch *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen 1997, die Trias ‹Heimat-Identität-Nation› auf.

19 Wolfgang Welsch: ‹Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen›, in: Irmela Schneider und Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Köln 1997, S. 67–90, hier S. 68–69.

20 Vgl. Han 2000 (wie Anm. 3), S. 331–333. Gerade die Vorstellung eines offenen, dynamischen Kulturbegriffs würde, so z. B. Wolfgang Welsch, auch dem Konzept der Multikulturalität entgegenstehen, das von einem Nebeneinander geschlossener Kulturen ausgeht. Vgl. Welsch 1997 (wie Anm. 19), S. 70.

21 Vgl. Blumentrath/Bodenburg 2007 (wie Anm. 7), S. 10.

22 Vgl. Alev Tekinay, *G naydin, Einführung in die moderne türkische Sprache*, Teil 1, Wiesbaden 2002, S. XXXIV–XXXV.

23 Zu Erkmens Arbeit *Am Haus* vgl. Britta Schmitz u. Bettina Schaschke (Hg.), *Ay e Erkmens. Weggefährten*, Ausst.-Kat., Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Köln 2008, S. 44–46 u. 191–196.

24 Ausstellungsansicht in *türkisch delight* (wie Anm. 1), S. 16.

25 Heinrich 2007 (wie Anm. 16), S. 11.

26 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, Bd. V.1: Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1991, S. 596.

27 Reinhart Koselleck, *Zeitschichten, Studien zur Historik*, Frankfurt am Main 2000.

28 Interview Maximilian Heiser und Carolin Faulhaber mit  ehnaz  eker, Juni 2011, im Rahmen des Seminars ‹K lt r für Deutschland›, Institut für Kunstgeschichte der LMU München, Sommersemester 2011.

29 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2009 (4. Aufl.), S. 29.

30 Vgl. Interview Dana Weschke und Darija Davidovic mit Nezaket Ekici in diesem Heft.

31 Abb. dieser frühen Performance in *Nezaket Ekici. Personal Map – to be continued...*, Ausst.-Kat., Marta Herford, 2011, S. 261.

32 Vgl. Claudia Wahjudi, ‹Ohne Konflikt keine Diskussion›, in: *GASAG-Kunstpreis 2004* (wie Anm. 17), S. 11.

33 Wie stark eigene kulturelle Praktiken in diese Performance hineinspielen, zeigt sich an Performances, bei denen Ekici mit Fleischstücken hantierte. Lange Zeit legte sie besonderen Wert darauf, mit Rind- statt mit Schweinefleisch zu hantieren. Benutzt sie Schweinefleisch, so legt sie Handschuhe an. Vgl. Interview Dana Weschke und Darija Davidovic mit Nezaket Ekici in diesem Heft.

34 Vgl. Dirk Snauwaert, ‹Die Verräumlichung kultureller Identitäten›, in: *Nevin Aladag Heft No. 01*, Ausst.-Kat. Rathausgalerie München, München 2002, o. S.

35 Welsch 1997 (wie Anm. 19), S. 72.

36 Neben der von dem CDU-Politiker Friedrich Merz im Jahr 2000 angestoßene Debatte um eine ‹deutsche Leitkultur› sei an dieser Stelle auch auf Thilo Sarrazins umstrittenes Buch *Deutschland schafft sich ab* von 2010 verwiesen, das ein reges Medienecho und Reaktionen der Politik auslöste. Sarrazin repetierte Vorurteile gegenüber Ausländern und feuerte  berfremdungss ngste an.

37 Vgl. Mark Terkessidis, *Interkultur*, Berlin 2010.

38 Interview Lothar Frangenberg/Kunstaspekte mit Anny und Sibel  zt rk, November/Dezember 2005, Zugriff am 3. September 2011.