

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen
Literatur im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Aus dem Nichts ins Nichts Zu Fatih Akins *Aus dem Nichts* und Feridun Zaimoglus *German Amok*

Nikolaos-Ioannis Koskinas

University of Athens, Greece

Abstract As a critical reflection to the discourse surrounding the 'Berlin Republic' and the demand for a redefinition of the German national identity, the last two decades have seen the emergence of various works by artists labeled as 'migration background' that deal with German historical and memory culture. Fatih Akin's political thriller *Aus dem Nichts* and Feridun Zaimoglu's novel *German Amok* examine migration from a genuinely postmigrant perspective. This broadening of the perspectival focus generates a different understanding of history and society, which through its disillusioning and irritating effect allows a critical examination of social power relations and deficits in norms and values.

Keywords Berlin Republic. Identity. Memory culture. Normalisation. Postmigrant. Multiculturalism.

Inhaltsangabe 1 Theoretische Vorüberlegungen. – 2 „Sie war eine Deutsche, so eine Deutsche wie ich“. Fatih Akins *Aus dem Nichts*. – 3 „Spotte nicht über einen tätigen Bürgerrächer im Hinterland der Kunst!“ Feridun Zaimoglu *German Amok*.

1 Theoretische Vorüberlegungen

Der äußerst kontroverse Diskurs um die ‚Berliner Republik‘ in den frühen 1990er Jahren zielte auf das Neudenken deutscher Erinnerungskultur und auf die eng damit verbundene Neudefinition nationaler Identität im vereinten Deutschland bzw. auf die – von Jürgen Habermas scharf kritisierte (vgl. 1995) – Renaissance eines bundesdeutschen Nationalismus. Die neue Hauptstadt avancierte zum Sym-



Diaspore 20

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 978-88-6969-734-0

Peer review | Open access

Submitted 2023-03-06 | Accepted 2023-04-24 | Published 2023-06-16

© 2023 Koskinas |

DOI 10.30687/978-88-6969-734-0/006

bol für ein neues deutsches Selbstverständnis (vgl. Lutz 2002). Hinter dem Wunsch nach ‚Normalisierung‘ und ‚gesundem‘ Selbstbewusstsein durch die ‚Rückkehr in die Geschichte‘ und den gleichzeitigen ‚Aufbruch in die Zukunft‘ verbarg sich die Absicht, Schlussstrich zu ziehen und eine erzwungene Stunde-Null-Stimmung zu erzeugen.

Der neue Nationaldiskurs in der ‚Berliner Republik‘, mitgeprägt von der so genannten „Neuen Rechten“ (vgl. Schmidt 2001), war eng verknüpft mit der Befreiung von der spätestens durch Auschwitz aufgelegten ‚Last‘ der Erinnerung an die Vergangenheit, mit der Degradierung des nationalsozialistischen Rassenstaates zu einer atypischen Ausnahme (vgl. El-Tayeb 2015, 17). Wie ahistorisch dieser Gebrauch der Geschichte als Element des tagespolitischen Handelns, diese strategische Instrumentalisierung von Vergangenheit und Erinnerung war, würde der Aufstieg von Rechtspopulismus und Rechtsextremismus in den nachfolgenden Jahren bestätigen.

Die neu-rechte Ideologieproduktion, deren Wurzeln im antidemokratischen deutsch-nationalen Konservatismus liegen, dessen Programmatik seit dem Kaiserreich weitgehend unverändert geblieben ist (Schmidt 2001, 336-7), aber trotzdem nach der ‚Wende‘ von weiten Teilen des politischen Spektrums übernommen wurde, hat auch breite Teile von Mehrheitsgesellschaft und Dominanzkultur erfasst, so dass sich das Land momentan in „akutem Identitätsstress“ (Foroutan 2019, 12) befindet. Als Erklärung werden in Meinungsumfragen u.a. Austeritätspolitik, Globalisierungsängste, Europamüdigkeit sowie ‚Überfremdung‘ genannt, also die vermeintliche Bedrohung durch Migration und Zuwanderung. Es ist eine unbestrittene Tatsache, dass das Thema Migration momentan in der deutschen Öffentlichkeit omnipräsent ist.

Der ‚Normalisierungsdiskurs‘ kreuzte mit einer großen Debatte in der Medienlandschaft in Bezug auf die Rolle von Kunst und Künstler in der ‚Berliner Republik‘. Unter Berufung auf Termini wie ‚Gesinnungsästhetik‘, ‚Neue Lesbarkeit‘ und ‚Unterhaltsamkeit‘ wurde der Versuch unternommen, die Rolle des operierenden Schriftstellers (Walter Benjamin), des sich in die gesellschaftlichen Fragen der Gegenwart einmischenden Intellektuellen, zu diskreditieren. Kurzum: Es ging um die Entpolitisierung von Literatur und Kunst (vgl. Taberner 2005, 15).

Als kritischer Reflex auf all diese Entwicklungen entstanden in den letzten zwei Jahrzehnten zahlreiche Werke in Literatur, Film und Theater, die sich mit der deutschen Geschichts- und Erinnerungskultur und deren mehrfacher Gebrochenheit auseinandersetzen. Diverse zeitgenössische Werke von mit dem Label ‚Migrationshintergrund‘ versehenen Künstlern verschaffen tiefe Einblicke in den Mikrokosmos der deutschen Identität in der ‚Berliner Republik‘ sowie in den Makrokosmos der Staatsmaschinerie, indem sie sich mit aktuell zentralen Themen wie Ausschluss und Abgrenzung, Marginalisierung des Andersartigen, Integration und Inklusion, Rassismus und Diskriminierung befassen.

In der vorliegenden Studie werden zwei solche Werke untersucht, Fatih Akins Politthriller *Aus dem Nichts* (2017) und Feridun Zaimoglus gesellschaftskritischer und satirischer Roman *German Amok* (2002). Die zentrale Frage dabei ist, ob und inwiefern beide Werke Migration und Gesellschaft aus einer genuin postmigrantischen Perspektive neu und anders betrachten. Die Frage verdient gestellt zu werden, denn es scheint, dass die deutsche Literaturwissenschaft in gewissem Maße Distanz zum herrschaftskritischen bzw. politischen Aspekt der Literatur währt.

Der Begriff ‚postmigrantisch‘ stammt ursprünglich aus dem Theaterbetrieb und wurde im Jahr 2008 von der Berliner Theaterintendantin Shermin Langhoff eingeführt, die von 2008 bis 2013 das Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg unter der Schirmherrschaft von Fatih Akin und mit der aktiven Mitwirkung Zaimoglus leitete. Ihr Ziel war es, durch die Auseinandersetzung mit Geschichten der Migration „neue Narrative von Deutschsein bzw. deutscher Kultur“ (Foroutan 2019, 46) hervorzubringen. Das postmigrantische Theater brachte Geschichten von ‚Postmigranten‘, von Vertretern der zweiten und dritten Generation von MigrantInnen auf die Bühne, die selbst in Deutschland geboren wurden, deren familiäre Zuwanderungsgeschichte als soziale Erfahrung und kulturelles Erbe sie aber als Personen mitdefiniert. Indem das postmigrantische Theater Geschichten erzählte, die bis zu diesem Zeitpunkt nahezu komplett ignoriert worden waren, hinterfragte es nicht nur den deutschen Theaterbetrieb, sondern auch die deutsche Geschichts- und Erinnerungskultur, ja die deutsche Gesellschaft im Allgemeinen:

Die Narrative des postmigrantischen Theaters reichen so über den bis dato bestehenden westlichen Theaterkanon hinaus. Sie leisten eine kulturelle Erinnerungsarbeit, die das Theater zu einem Raum des Lernens, Erfahrens und der Verhandlung von Geschichte/n macht. Zugleich erweitern sie die offizielle Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur. (Ballhaus Naunynstraße 2016)

Inzwischen hat sich der Begriff auch in den Sozialwissenschaften etabliert. Im Gegensatz zur konventionellen Migrationsforschung wird Migration dabei radikal neu gedacht und als eine gesellschaftsbewegende und gesellschaftsbildende Kraft begriffen (Yildiz 2015, 21). In einer Welt, in der laut dem World Migration Report 2022 ca. 281 Millionen Menschen in einem anderen Land leben, als dem, in welchem sie geboren wurden (vgl. International Organization for Migration 2022) bzw. in einem Land, wo nach Angaben des Statistischen Bundesamtes knapp ein Viertel der Bevölkerung (22.3 Millionen) eine Migrationsgeschichte hat (vgl. Statistisches Bundesamt 2022), sollte Migrationsforschung nicht bloß die Forschung *über* Migration sein, sondern eine von Migration ausgehende Perspektive erschlie-

ßen, mit der sich neue Einblicke in die Problemfelder Gesellschaft, Kultur und Demokratie gewinnen lassen (vgl. Römhild 2015, 39). Foroutan (2019, 13) ist zuzustimmen, wenn sie feststellt:

Es geht in Wahrheit also gar nicht primär um Migration – die große Gereiztheit liegt vielmehr daran, am eigenen Anspruch einer weltoffenen, aufgeklärten Demokratie zu scheitern. Die Migration ist dabei der Spiegel, in dem wir diese Gewissheit erkennen: Wir sind hässlich geworden und wir schieben die Wut auf den Boden, der uns das übermittelt.

Hier stoßen wir zweifelsohne auf das eigentliche Wesen des ‚Postmigrantischen‘. In vielen Kunstwerken der Gegenwart, die man als postmigrantisch bezeichnen kann, wird der Umgang mit Migration zum Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit grundlegenden sozialstrukturellen und kulturellen Problemen, die nicht von außen, vom Rande, sondern aus der Mitte der Gesellschaft kommen (vgl. El-Tayeb 2016, 10; Yildiz 2015, 22), für den Umgang mit Differenz, Hybridität und Ambiguität in modernen Demokratien, die sich – angeblich – auf Pluralität und Parität als Grundsatz berufen (vgl. Foroutan 2019, 62-3).

Dem ist ein gesellschaftskritisches Moment inhärent. Das ‚Postmigrantische‘ fungiert als eine Analysekategorie für die kritische Reflexion und Problematisierung gegebener sozialer Normen und Machtstrukturen (vgl. Yildiz 2015, 22; Foroutan 2019, 53). Binäre polarisierende Fremdbilder werden dekonstruiert, die binäre Logik von Identitätskonstruktionen wie Schwarz/Weiß, Inländer/Ausländer, Selbst/Andere, Minderheit/Mehrheit, Etablierte/Außenseiter wird grundlegend in Zweifel gezogen (vgl. Yildiz 2015, 21; Römhild 2015, 46; Foroutan 2019, 18). Ziel einer genuin postmigrantischen Gesellschaft wäre demnach

zu einem alternativen Modell deutscher Identität zu gelangen, das nicht über Ausschluss und Abgrenzung funktioniert, sondern aus der Perspektive der Ausgeschlossenen und Ausgegrenzten ein kritisches Erinnern praktiziert, das neue Zukunftsmöglichkeiten öffnet. (El Tayeb 2015, 27)

Im Folgenden wird versucht zu zeigen, wie beide Werke, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht wurden, hinter die Migrationsfrage schauen, wie Migration dabei zum Auslöser gesellschaftspolitischer Auseinandersetzung mit dem vorherrschenden Wissen der dominanten Erinnerungskultur wird in der Absicht, dieses zu dekonstruieren. Diese Erweiterung des perspektivischen Fokus generiert ein anderes Geschichts- und Gesellschaftsverständnis, welches durch seine desillusionierende und irritierende Wirkung eine kriti-

sche Auseinandersetzung mit Normen, Werten und sozialen Machtverhältnissen erlaubt. Beide Werke stellen den Mythos der pluralen Demokratie, der toleranten postfaschistischen, postsozialistischen und postkolonialen deutschen Gesellschaft radikal in Frage. Beide Werke entwerfen ein pessimistisches Bild der ‚Berliner Republik‘, in der Werte wie Gleichheit, Toleranz, Menschenwürde, Moral zu bloßen Leerformeln degradiert worden sind.

2 „Sie war eine Deutsche, so eine Deutsche wie ich“. Fatih Akins *Aus dem Nichts*

„Der Ansatz für Multikulti ist gescheitert, absolut gescheitert!“. Mit diesem Satz erklärte Kanzlerin Merkel im Oktober 2010 auf dem Deutschlandtag der Jungen Union in Potsdam den Multikulturalismus offiziell für misslungen. Der britische und der französische Regierungschef folgten schnell mit ähnlichen Aussagen. Das Ende des Multikulturalismus übersetzte sich schnell in das Ende der Einwanderungsgesellschaft. Obwohl Deutschland heute *de facto* ein Einwanderungsland ist, wurde ab diesem Moment die Integration von MigrantInnen mit der Übernahme von deutschen Normen, Werten und Sitten gleichgesetzt, sprich Christentum, Humanismus und Aufklärung. Das machte der 7-Punkte-Integrationsplan der CSU deutlich. Demnach sei Deutschland kein Zuwanderungsland. Integration bedeute

nicht nebeneinander, sondern miteinander leben auf dem gemeinsamen Fundament der Werteordnung unseres Grundgesetzes und unserer deutschen Leitkultur, die von den christlich-jüdischen Wurzeln und von Christentum, Humanismus und Aufklärung geprägt ist. (Horst Seehofer, in Spiegel 2010)

Ein Jahr später wird von den Sicherheitsbehörden die rechtsextreme Terrorgruppe Nationalsozialistischer Untergrund (NSU) aufgedeckt, die zwischen 2000 und 2007 neun Menschen aus rassistischen Motiven und eine Polizistin ermordete. Der Politthriller *Aus dem Nichts* (2017) des preisgekrönten deutschen Regisseurs Fatih Akin basiert auf der grausamen NSU-Mordserie sowie auf dem NSU-Prozess, einem der wichtigsten Strafverfahren der deutschen Nachkriegsgeschichte. Seit der Entlarvung der terroristischen Vereinigung haben sich über ein Dutzend Fernsehdokumentationen, ein Kinodokumentarfilm (*Der Kuaför aus der Keupstraße*, 2015) ein Dokudrama im ZDF (*Letzte Ausfahrt Gera*, 2016) sowie die fünfstündige Doku-Drama-Trilogie *Mitten in Deutschland* (2016) in der ARD ebenfalls mit dem Thema befasst. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wo noch Platz für Akins Film bleibt bzw. worin sich dieser etwa von dem erfolgreichen ARD-Dreiteiler unterscheidet.

Mitten in Deutschland erzählt die Ereignisse um den NSU aus drei unterschiedlichen Perspektiven: aus der Sicht der Täter, der Opfer und der Ermittler. Obwohl die drei sorgfältig recherchierten Doku-Spielfilme auch fiktive Elemente umfassen, halten sie sich zu nah an die Realität. Auch nach eigenen Angaben setzte sich Programmdirektor Volker Herres als Ziel, der Wahrheit auf die Spur zu kommen, „zur Aufklärung beizutragen“ (Friedrichsen 2016). Besteht aber die Aufgabe der Kunst, die Rolle der Ermittler bzw. des Gerichts zu übernehmen?

Im Gegensatz zu diesem „Prozess mit den Mitteln der Kunst“ (Führ 2016) geht es Akin in *Aus dem Nichts* nicht um eine detailgetreue Rekonstruktion der NSU-Geschichte, sondern um das Aufzeigen von Strukturen. Ihn interessiert nicht der Einzelfall, sondern soziale Normen, Denkmuster und Machtstrukturen, die den Aufstieg von Terrorismus in Deutschland, aber auch weltweit erlaubten. Mit Hilfe des Abstands, den ihm sein Medium verleiht, gelingt ihm durch einen anderen Blickwinkel, „die Realität eher so zu verzerren, um sie besser darstellen zu können. Um sie besser verstehen zu können. Um sie besser strukturieren zu können“ (Akin in Tegeler 2017). Im Folgenden ist nun zu untersuchen, inwiefern diese ‚andere Sicht‘ als genuin postmigrantisch bezeichnet werden kann.

Akin hat sich in seinen Filmen nie außerhalb der Politik gestellt, aber mit *Aus dem Nichts* gibt er sein stärkstes politisches Statement ab, obwohl das in der Medienlandschaft komplett ignoriert oder auch missverstanden wurde. Der Film des in Hamburg aufgewachsenen Sohnes türkisch-muslimischer Eltern wurde in Cannes prämiert und erhielt sogar den Golden Globe, doch das deutsche Feuilleton degradierte ihn zu einem Rachethriller (Knoben 2017), der uninspiriert wie ein TV-Krimi, „wie ein mittelprächtiger Tatort“ (Pilarczyk 2017) sei.

Wie Akins berühmtester Film *Gegen die Wand* ist der Film in drei Kapitel unterteilt. Katja, eine deutsche Germanistik- und Kunststudentin, heiratet im Gefängnis ihren agnostischen kurdischstämmigen Ex-Dealer Nuri. Das erste Kapitel „Familie“ schildert ihr Leben ein paar Jahre später. Katja und Nuri sind glücklich verheiratet und wohnen mit dem gemeinsamen Sohn, dem sechsjährigen Rocco, in einem Einfamilienhaus im Grünen. Nuri gilt als Vorbild der Resozialisierung und betreibt ein Übersetzungsbüro in einem türkischen Viertel in Hamburg.

Ein erstes postmigrantisches Moment im Film besteht darin, dass er das Zerrbild der MigrantInnen als isolierter sozialer und kultureller Problemgruppe dekonstruiert. Nuri übt einen anständigen bürgerlichen Beruf, er ist mit einer Frau verheiratet, die allen Klischees des ‚Deutschseins‘ entspricht (groß, blond, blauäugig, gebildet) und die Familie lebt in privilegierten Verhältnissen. Akin erinnert seine Zuschauer daran, dass die große Mehrheit der Leute ‚mit Migrationshintergrund‘ völlig integriert in der deutschen Gesellschaft lebt. Die Nachfolgegenerationen der ‚Gastarbeiter‘, die nicht über die gleichen Migrationserfahrungen verfügen wie die Eltern- oder die Großelterngeneration, kom-

men aus den unterschiedlichsten sozialen Verhältnissen und sind quasi in allen Sektoren der Wirtschaft beschäftigt (vgl. Römhild 2015, 42).

Doch wenig später kommen Nuri und Rocco bei einem Nagelbombenattentat in Nuri's Geschäft ums Leben, und zwar aus dem Nichts, wie es sich im Laufe der Handlung zeigen wird, bloß, weil sie nicht deutscher Herkunft sind. Ist es aber wirklich so? Wird die Geschichte sehr früh politisch entschärft, wie es oft in der Presse zu lesen war? Das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Von den ersten Minuten des Filmes an stellt sich heraus, dass der Titel ironisch ist, dass die dargestellten Entwicklungen nicht unvorhersehbar waren oder plötzlich und aus dem Nichts kommen, sondern in der Tiefenstruktur der deutschen Gesellschaft verankert sind.

Genau darin besteht das Wesen einer Kunst, die man als postmigrantisch charakterisieren kann. Es geht nicht in erster Linie um Migration, Migration ist nicht das eigentliche Thema des Filmes, sondern der Ausgangspunkt für eine kritische Gesellschaftsanalyse, die die heutige deutsche Gesellschaft als Ganzes wahrnimmt (vgl. Foroutan 2019, 47). In diesem Sinne ist das Postmigrantische implizit herrschaftskritisch: „Es wirkt politisch provokativ und irritierend auf nationale Erzählungen und Deutungsmuster“ (Yildiz 2015, 31).

Während Akin den Alltag seiner Protagonistin nach dem Verlust ihres Mannes und ihres Sohnes schildert, konstatiert er etwas, was freilich gefährlicher als Bomben ist: die Normalisierung von Fremdenfeindlichkeit und Rassismus in einer angeblich toleranten, multikulturellen Gesellschaft. Katja ist sofort klar: „Es waren Nazis!“. In der Tat bestehen deutliche Indizien, die auf einen rechtsterroristischen Hintergrund deuten, aber trotzdem ermittelt die Polizei zunächst in eine andere Richtung und versucht, aus dem Opfer einen Verdächtigen zu machen. Der ermittelnde Kommissar fragt Katja zuallererst, ob ihr verstorbener Mann Moslem gewesen sei und meint zunächst, der Hintergrund der Morde hänge mit organisierter Kriminalität zusammen.

Nicht nur die Polizei, sondern auch die Massenmedien, sogar Katjas eigene Familie tragen zur Stigmatisierung der Opfer bei, indem sie ständig Vorurteile über ihren ethnischen Hintergrund reproduzieren. Deutschlands unbewältigte Vergangenheit sowie seine unbewältigte Gegenwart scheinen einen Teufelskreis zu bilden. Ein Ziel des Filmes ist es, diese Fehlentwicklung sichtbar und damit angreifbar zu machen. Die zentrale Frage könnte dabei folgende sein: Wenn die Faschisten immer ‚die Anderen‘ sind, aber auch die Migranten und deren Nachkommen stets als ‚die Anderen‘ behandelt werden, wer sind dann wir? Worin besteht heute das ‚Deutschsein‘?

Der Film fungiert wie eine postmigrantische Analyse und zeigt, dass Fremdenhass keineswegs nur in instabilen sozialen Verhältnissen vorhanden ist, sondern dass auch Teile der unentschiedenen Mitte und soziale Eliten sich zunehmend nicht vom normativen weißchristlichen deutschen Identitätsbild zu trennen vermögen. Davon

abweichende Denk- und Verhaltensmuster werden diskreditiert, denn sie gefährden das ‚Deutschsein‘, die gemeinsame Identität. Oft werden sogar Menschen allein anhand phänotypischer Merkmale im kollektiven Bewusstsein von vornherein als Repräsentanten ihrer angeblichen Herkunftskultur, als mit Deutschland ‚kulturell inkompatibel‘ wahrgenommen und können sich nie wirklich assimilieren, egal wie ‚deutsch‘ sie sind oder denken (vgl. Foroutan 2019, 67).

Aus dem Nichts liefert eine irritierende, aber ehrliche Erklärung des von Angela Merkel angekündigten Scheiterns des Multikulturalismus (vgl. Yildiz 2015, 28; Foroutan 2019, 67). Ausgehend von der Migration stellt Akin durch seine Protagonistin fest, dass Xenophobie und rassistisch motivierte Gewalt kein Exzess randständiger Außenseiter ist, sondern die gesamte Mehrheitsgesellschaft durchzieht (vgl. El-Tayeb 2016, 14).

Bei der Verhandlung im zweiten Akt „Gerechtigkeit“ wird dies sogar deutlicher. Die Hauptverdächtigen im Fall des Attentats, ein rechtsradikales Ehepaar, werden festgenommen und vor Gericht geladen. In der deutschen Gesellschaft gibt es jedoch ‚blinde Flecken‘, Grauzonen zwischen Konservatismus, Wohlstandschauvinismus und Rechtsextremismus, aber auch zwischen kollektiver moralischer Verantwortung und demokratischer Praxis. Das Neonazi-Paar, unterstützt von einem internationalen rechtsextremen Netzwerk, wird auf absurde Weise und aus Mangel an Beweisen freigesprochen, obwohl Katja die Angeklagte am Tatort gesehen hat und obwohl der Vater des Angeklagten, der im Film als Symbol einer hypnotisierten Gesellschaft fungiert,¹ den eigenen Sohn mit seiner Aussage belastet.

Der letzte Teil trägt den Titel „Das Meer“ und spielt in Griechenland, wo das freigesprochene Nazi-Paar auf Kosten des Staates und mit voller Unterstützung der dortigen rechtsradikalen Partei Urlaub am Meer macht. Katja folgt ihnen nach Griechenland, baut eine Nagelbombe und sprengt sich zusammen mit dem Paar in seinem Wohnwagen in die Luft. Interessanterweise dreht sich alles im Film um Katja, nicht um die Täter, nicht um die unmittelbaren Opfer. Mit der Wahl der blonden, blauäugigen Protagonistin unterwandert Akin tradierte Opfer- und Täterstereotypen. Katja, die Akin nicht zufällig in einem Interview mit Matthew Vasiliauskas (vgl. 2017) als sein Alter Ego bezeichnete, befindet sich in einem Zwischenzustand, sie lebt seit dem Attentat zwischen den Welten. „Sie war eine Deutsche, so eine Deutsche wie ich“, sagt sie über die Angeklagte. Dadurch impliziert

1 Der Vater des Hauptangeklagten hat z.B. einen begründeten, fast sicheren Verdacht nicht nur darauf, was die ideologischen Entscheidungen seines Sohnes angeht, sondern auch darauf, dass dieser eine Bombe in seiner Garage baut. Doch er bleibt untätig und eher apathisch, bis die tödlichen Pläne seines Sohnes in die Tat umgesetzt werden. Erst in seiner Zeugenaussage gesteht er: „Mein Sohn verehrt Adolf Hitler“, entschuldigt sich und lädt Katja später vor dem Gerichtsgebäude zu Kaffee und Kuchen ein (!).

sie einerseits eine gemeinsame Identität mit den Hassverbrechern. Andererseits wird sie angesichts der Erkenntnis ihrer Ohnmacht gegenüber dem gescheiterten Rechtssystem, den globalen faschistischen Netzwerken sowie der Rassismusamnesie ihrer Landsleute dazu gezwungen, ihre persönliche politische Verantwortung als Weltbürgerin zu überdenken (vgl. Kivrak 2019, 832).

In dieser sehr interessanten Anspielung auf die antike Tragödie aus postmigrantischer Sicht führt Akin seine Heldin in die Katastrophe, anstatt sie in eine Gesellschaftsordnung zu reintegrieren, die defekt ist. Akin übernimmt eines der wichtigsten Spezifika des tragischen Genres, die Paradoxie des unschuldig schuldigen tragischen Helden. Das μιάσμα, die Befleckung liegt zwar seit langem mitten in der deutschen Gesellschaft, doch Katja anerkennt ihre ἀμαρτία, ihren möglichen Anteil an persönlicher Schuld und Mitverantwortung – auch für unfreiwillig und unwissentlich begangene Taten oder für nicht Begangenes – und wählt bewusst das tragische Ende. Und das Meer, als Heterotopie im Sinne Foucaults, als ein uralter Ort der Grenzauflösung, ein ‚anderer‘ Ort mit einer besonderen transformativen Kraft, erfüllt dabei eine dynamisch reinigende, eine kathartische Funktion.

Gewiss gelingt es im Film nicht, „eine Erzählung zu generieren, die eine neue, plurale und migrationsoffene nationale Identität imaginiert, die sich dann mittelfristig in ein kollektives Gedächtnis einspeist und über ein politisches Bekenntnis hinauswirkt“ (Foroutan 2019, 219), wie es in einer postmigrantischen Gesellschaft verlangt wird. Allerdings leistet Regisseur Akin einen wichtigen Beitrag zur hochaktuellen politischen Debatte in Deutschland. Das düstere Ende des Filmes mag ambivalent sein, aber es stellt einen aussagekräftigen Kommentar über eine Gesellschaft dar, die wegschaut, die Augen vor der Gefahr des Rechtsextremismus verschließt, aber auch ausgrenzt, Verbrechen zu deckt und mordet. *Aus dem Nichts* richtet eine wichtige postmigrantische Handlungsaufforderung an den Zuschauer, einen beunruhigenden Appell zum Erwecken aus seiner Lethargie und zur Auseinandersetzung mit dem neuen, dem wahren Deutschland. Mely Kiyak (s.d.) hätte es nicht besser ausdrücken können. In ihrer Kolumne auf der Webseite des Maxim-Gorki-Theaters schrieb sie: „Die Hauptdarsteller des Films sind Deutsche. Der Filmemacher ist deutsch. Deutscher als beim NSU und bei *Aus dem Nichts* geht es kaum“.

3 „Spotte nicht über einen tätigen Bürgerrächer im Hinterland der Kunst!“ Feridun Zaimoglu *German Amok*

Im satirischen Roman des *enfant terrible* der deutschen Literatur der Gegenwart Feridun Zaimoglu *German Amok* (2002) geht es nicht um Migration bzw. es geht nicht primär um Migration. Die Handlung ist eher lose, sie spielt eine Nebenrolle. Zaimoglu schildert die absurden Abenteuer sowie die immer wiederkehrenden (verbalen) Amokläufe eines ambivalenten Mitglieds einer zunehmend multikulturellen Gesellschaft, eines erfolglosen und finanziell ruinierten Malers in Berlin in den ersten Jahren der letzten Jahrhundertwende. Der namenlose Ich-Erzähler zeigt sich als der „Misanthrop“ (Zaimoglu 2002, 12) *par excellence*, der stets für Konflikte und Intrigen sorgt.

Der zynische „Nullkünstler“ (80) pflegt eine erotische Beziehung mit einer Ikone der alternativen Berliner Kunstszene, der sogenannten ‚Kunstfotze‘, die auf Instrumentalisierung und materieller Ausbeutung beruht. Überhaupt alle seine sozialen Beziehungen nützt er für seine egoistischen Zwecke aus (vgl. Schmidt 2018, 62). Obwohl er sich selbst als einen stolzen, ‚aufrechten‘ Deutschen definiert, gibt es im Text mehrere implizite Hinweise auf seinen moslemischen Migrationshintergrund, aber ohne, dass eine Selbstreflexion oder explizite Identitätsfindung des Protagonisten stattfindet (Schmidt 2018, 62).

Identität ist nicht angeboren, sondern ein Entwurf (Straub 200, 167), der sozial gesteuert ist. Der Prozess, welcher im *Consensus omnium* der interdisziplinären Identitätsforschung Identität als Einheit der Person konstituiert, ist Erinnerung. Situiert in der deutschen Hauptstadt nur etwa zehn Jahre nach dem Mauerfall und der gezwungenen Schlussstrich-Atmosphäre der Wiedervereinigung kritisiert der Roman den ahistorischen ‚Normalitätsdiskurs‘ und bringt Defizite der Erinnerungs- und Geschichtspolitik der ‚Berliner Republik‘ ans Licht.

Es ist der „Zeitgeist“, der „Zeitgeister“ (Zaimoglu 2002, 7) produziert. Ein erstes Zeichen, dass in diesem Land „sich die Aufklärung ausgependelt hat“ (124), ist die Unbekümmertheit, mit der sich die Romanfiguren über die nationalsozialistische Vergangenheit ausdrücken. „Nach Auschwitz ist das Gas als Metapher tabu!“ (206), beklagt sich ein Künstler, der die Judenvernichtung zu einer billigen Metapher verkitschen möchte.

Zugleich und vielmehr legt der Roman Zeugnis ab vom moralischen Vakuum, das die ‚Wende‘ produziert hat. Eine Folge davon war ohnehin die nivellierende Politik der ‚Berliner Republik‘, bei der im Windschatten der Migrationsabwehr auch andere liberale Pluralitätswürfe zurückgedrängt wurden (Foroutan 2019, 14). Zwar thematisiert der Roman *ethnic monitoring*, die individuelle und strukturelle Benachteiligung von ethnischen Minderheiten, doch mangelnde Chancengleichheit, Marginalisierung des Andersartigen und Diskri-

minierung der sozial Schwächeren scheinen viel mehr Personen und soziale Gruppen zu betreffen als nur MigrantInnen bzw. Menschen mit Migrationshintergrund:

Zaimoğlu's German Amok presents an impression of a Germany ‚free‘ of the ‚unproductive‘ obligations imposed upon it by the legacy of Nazism, specifically the obligation to protect the weak and the marginalized. [...] The political liberalism which shaped the ‚old‘ West Germany, as much as the utopian socialism of the former GDR, appears to be giving way to an ethical and moral vacuum. (Taberner 2005, 98)

Auf solche gesellschaftlichen Fehlentwicklungen aufmerksam zu machen ist ein zentrales Anliegen der postmigrantischen Gesellschaftstheorie. Denn, wie Römhild herausstreicht, ein postmigrantisches Werk sei nicht bloß ein Werk über MigrantInnen; es mache Migration zum Ausgangspunkt, nicht aber zum Gegenstand der Untersuchung (Römhild 2015, 45). Zaimoğlu stellt die hegemoniale Normalisierungspraxis radikal in Frage und entwirft ein kulturpessimistisches, ja dystopisches Bild der ‚Berliner Republik‘, einer verwirrten Gesellschaft, in der Identität, das ‚Deutschsein‘, ein diffuser Begriff ist. Dieser gesellschaftskritische Aspekt des Werkes wurde im Feuilleton, aber auch in der Forschungssituation – abgesehen von wenigen Ausnahmen² – komplett ignoriert.

Genau wie Akins Protagonistin, wenn auch auf eine völlig andere Art und Weise, bewegt sich sein namenloser Erzähler zwischen den Welten und dem Autor selbst gelingt es, einen Zwischenraum zu schaffen, der es ihm ermöglicht, sein Schreiben auf Themen jenseits der binären Opposition ‚Deutsch/Migrant‘ zu konzentrieren (vgl. Matthes 2015, 178). Und genau wie Akins Film untersucht der Roman die wahren Gründe des Scheiterns des Multikulturalismus in Deutschland.

Zaimoğlu konstatiert eine Verflechtung des Multikulturalismus mit der ausbeuterischen und homogenisierenden Ideologie des globalen Kapitalismus. Hier zeigen sich Anschläge nicht nur an die postmigrantische Forschung, sondern auch an die Theorien des Philosophen Slavoj Žižek. Der Multikulturalismus habe sein primäres Ziel verfehlt, d.h. er habe Fremdenfeindlichkeit nicht beseitigen können. Ganz im Gegenteil sei er eine „verleugnete, verkehrte, selbstreferentielle Form des Rassismus, ein ‚Rassismus, der Abstand hält‘“ (Žižek 1998, 73). Mit anderen Worten: Der Multikulturalismus sei ein neoliberaler staatlich verordneter Mechanismus zur Unterdrückung alternativer Weltansichten und pluraler Lebensentwürfe und zur Bewältigung kultureller Vielfalt durch Eindämmung und Kommerzialisierung.

² Vgl. vor allem Matthes 2015; Schmidt 2018; Taberner 2005.

Zaimoglus Protagonist ist kein stolzer Patriot, kein Rassist im engsten Sinne (vgl. Hermes 2014, 239). Er bedient sich ‚im Supermarkt der Identitäten‘, um einen vielzitierten Satz aus seinem für Furore sorgenden *Kanak Sprak* zu paraphrasieren, nach Belieben. Sein Migrationshintergrund ist ihm nur dann wichtig, wenn er daraus einen Nutzen ziehen kann. Auf der anderen Seite adaptiert er den vermeintlichen Blick der Mehrheitsgesellschaft und richtet seinen Hass vornehmlich gegen MigrantInnen und andere Figuren mit Migrationshintergrund, um das ‚Fremde‘ von sich auf diese weiter zu projizieren (Schmidt 2018, 70). Er klagt stets über die vermeintliche ‚Überfremdung‘ und ist besorgt um den drohenden Umsturz der Mehrheitsgesellschaft durch die ‚Barbaren‘.

Der Begriff ‚Barbar‘ und seine Derivate sind ein Topos im Roman und werden vom Ich-Erzähler nicht nur für MigrantInnen verwendet, sondern auch zur Bezeichnung diverser sozialer Gruppen. Der hasserfüllte „Apokalyptiker“ (Zaimoglu 2002, 7) formuliert in seinen sich wiederholenden Wutausbrüchen immer drastischere Worte nicht nur gegen Türken und Muslime, Afrikaner, Asiaten, US-Amerikaner und übergewichtige Russenkinder, sondern auch gegen alternative Westdeutsche, Ostdeutsche, Frauen, Homosexuelle, Transvestiten, großbürgerliche Spießler, Sofa-Linke, sogar gegen Tiere. An diversen Stellen äußert er sich überdies sehr abwertend gegen den „Parasitenpatriotismus“ (82) und „den plebejische[n] Rattenfaschismus“ (85) der billigen „Neudeutschen“ (139). Berlin beschreibt er als ein „Paradies der Parasiten“ (37), als „die verfluchte und vergammeln-de Metropole“ (46), eine stinkende „Drecksstadt“ (228), die „einem offenen Verwesungsfeld“ (144) gleicht.

Der fanatische Universalhass, der das Reden und Auftreten des Protagonisten kennzeichnet und Ausdruck seines Entzugs jeglicher Zugehörigkeit ist, gibt die Gewalt der vorherrschenden Dichotomien des öffentlichen Diskurses (Selbst/Andere, Minderheit/Mehrheit, Etablierte/Außenseiter) wieder und konfrontiert den Leser mit Problemen, die derzeit die Gesellschaft polarisieren. Zaimoglus Diagnose ist noch viel folgenreicher. Allen Figuren des Romans sind das multikulturelle Ideal sowie das Gemeinwohl gleichgültig. Ihre Maxime lautet: „Wer seinen Nächsten liebt, zieht den Abschaum an“ (16).

Von Hodscha Seyfeddin, der zwar die Abwendung des Ich-Erzählers vom muslimischen Glauben beklagt, ihn indes als seinen „Kontaktbereichsbeamte[n] zur Außenwelt“, seinen „sprechende[n] Duden“ (32) nutzt, über die angebliche Neo-Avantgarde, die das nicht-westliche Andere mit plötzlichem vorgetäuschem Enthusiasmus entdeckt und in etwas Konsumierbares verwandelt, bis hin zu den arroganten kulturellen Kolonisatoren, die die „Ostbrut“ (162), die „Horden und Haufen der Untertanen“ (112) „durchkapitalisieren“ und in die „Zivilisation“ (102) einführen wollen, wird eines überdeutlich: Das Einzige, was wirklich zählt, sind das eigene Vorankommen, der

Profit und der bittere Kampf des Einzelnen ums Überleben (vgl. Taberner 2005, 97-9). Der Ich-Erzähler stellt selbst fest: „In der Westwehrenklave ist ein jeder allein und muß selber darüber entscheiden, wen er ausbeuten oder von wem er sich mißbrauchen lassen will“ (Zaimoglu 2002, 228).

Die einzige Figur, die sich von den anderen durch ihre wahre Andersartigkeit unterscheidet und im namenlosen Erzähler Beschützerinstinkt und Empathiefähigkeit weckt, ist eine „kranke Kreatur“ (34), seine junge autistische Nachbarin Clarissa, von ihm „Mongomaniac“ (26) genannt, die im Roman als Symbol für das Fremde par excellence fungiert und in einem symbolischen Akt am Ende den tragischen Tod findet: „Sie ist eine Fremde, sie ist wesenhaft fremdartig, wie jene, die in dieses Land hineinströmen, wird ihre Fremdheit nicht vergehen“ (220).

Ziehen wir an dieser Stelle abschließend ein Fazit: Genau wie der Film *Aus dem Nichts* führt Zaimoglus schwer verdaulicher Text die ahistorische ‚Normalisierungspraxis‘ der ‚Berliner Republik‘ und den Mythos der toleranten und egalitären deutschen Nachwendegesellschaft ad absurdum. Von Migration ausgehend, aber hinter die Migrationsfrage schauend untersuchen beide Werke die Frage nach der deutschen Identität nach der ‚Wende‘ und erzählen Geschichten, die die deutsche Geschichts- und Erinnerungskultur radikal in Zweifel ziehen. Regisseur Akin konzentriert sich in erster Linie auf rassistisch motivierte Gewalt als Folge der Rassismusamnesie und der Akzeptanz von Xenophobie in einer angeblich multikulturellen Gesellschaft und dekonstruiert eingeübte hegemoniale Denkmuster bezogen auf Migration, binäre Identitätsbilder sowie Opfer- und Täterstereotype. In *German Amok* mag zwar die Gewalt hauptsächlich verbaler Natur sein, doch Zaimoglu gelangt zu einem ähnlichen Schluss wie Akin: Fremdenhass und Intoleranz seien Verfallssymptome einer in vielerlei Hinsicht gespaltenen Gesellschaft, die aus gespaltenen Subjekten besteht und in der alle Werte zu bloßen Leerformeln geworden sind. Alle Romanfiguren – Vertreter der Kunstszene, Migranten und Ausländer, Kolonisierende und Kolonisierte, ‚Wessis‘ und ‚Ossis‘ – verhalten sich diskriminierend, vermarkten Identität, manipulieren die Geschichte und grenzen das – in ihren Augen – ‚Andersartige‘ aus. Um es in einem Satz zu sagen: Sich jeglicher ‚political correctness‘ entziehend führt Zaimoglu den Leser durch eine apokalyptische Welt von Phantasmen, hinter denen sich nicht ein Ich, sondern ein Nichts birgt – ein Nichts, aus dem der Schrecken der nachfolgenden Jahre hervorgehen wird, wie dieser in Akins Film geschildert wird.

Literaturverzeichnis

- Ballhaus Naunynstraße (2016). „10 Jahre postmigrantisches Theater. Narrative des Postmigrantisches Theaters: Repräsentation, Erinnerungsarbeit und Geschichtsschreibung“. https://ballhausnaunynstrasse.de/play/10_jahre_postmigrantisches_theater_24-05-2016/.
- El-Tayeb, F. (2016). *Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Friedrichsen, G. (2016). „Ein Bild sagt mehr als tausend Akten“. *Spiegel*. <https://www.spiegel.de/kultur/tv/nsu-film-mitten-in-deutschland-die-taeter-opfer-ermittler-a-1085358.html>.
- Foroutan, N. (2019). *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript.
- Fuhr, E. (2016). „Dieser Neonazi-Trip ist schwer zu ertragen“. *WELT*. <https://www.welt.de/kultur/article153788616/Dieser-Neonazi-Trip-ist-schwer-zu-ertragen.html>.
- Habermas, J. (1995). „1989 im Schatten von 1945. Zur Normalität einer künftigen Berliner Republik“. *Die Normalität der Berliner Republik. Kleine Politische Schriften*, 8. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 167-88.
- Hermes, S. (2014). „Apokalypse in Schwarz-Rot-Gold. Der Untergang des Heimatlandes in Feridun Zaimoglus Roman *German Amok* (2002)“. Brückner, L.; Meid, C.; Rühling, C. (Hrsgg), *Literarische Deutschlandreisen nach 1989*. Berlin; Boston: de Gruyter, 226-41.
- IOM. International Organization for Migration (2022). *World Migration Report 2022*. <https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2022-interactive/>.
- Kivrak, P. (2019). „Unburdening the past: transhistorical representations of complicity in contemporary Turkish-German fiction and film“. *Comparative Literature Studies*, 56(4), 827-46.
- Kiyak, M. (s.d.). „Deutschland sorgt sich. Bekommt Fatih Akin den Oscar?“. *Kiyaks Theater Kolumne*. <https://kolumne.gorki.de/kolumne-82/>.
- Knoben, M. (2017). „Ein Film, der vor seiner eigenen Gewalt kapituliert“. *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/aus-dem-nichts-im-kino-ein-film-der-vor-seiner-eigenen-gewalt-kapituliert-1.3760411>.
- Lutz, C. (2002). *Berlin als Hauptstadt des wiedervereinigten Deutschlands: Symbol für ein neues deutsches Selbstverständnis?* Berlin: Logos.
- Matthes, F. (2015). „„Ich bin ein Humanistenkopf“: Feridun Zaimoglu, German literature and worldness“. *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 51(2), 173-90.
- Pilarczyk, H. (2017). „Wie ein mittelprächtiger *Tatort*“. *Spiegel*. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/cannes-2017-fatih-akins-aus-dem-nichts-mit-diane-krueger-a-1149409.html>.
- Römhild, R. (2015). „Jenseits ethnischer Grenzen. Für eine postmigrantische Kultur- und Gesellschaftsforschung“. Yildiz, E.; Hill, M. (Hrsgg), *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 37-48.
- Schmidt, J. (2018). „Ich, der ‚Barbar‘? Zur pikaresken Erzählmassage in Feridun Zaimoglus *German Amok* (2002)“. Ozil, S.; Hofmann, M.; Laut, J.P.; Dayioglu-Yücel, Y.; Zierau, C. (Hrsgg), *Tradition und Moderne in Bewegung*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 61-82. Türkisch-deutsche Studien 2017.

- Schmidt, F. (2001). *Die Neue Rechte und die Berliner Republik. Parallel laufende Wege im Normalisierungsdiskurs*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Spiegel (2010). „Merkel erklärt Multikulti für gescheitert“. <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/integration-merkel-erklart-multikulti-fuer-gescheitert-a-723532.html>.
- Statistisches Bundesamt (2022). *Migration und Integration*. https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/_inhalt.html.
- Straub, J. (2000). „Identitätstheorie, empirische Identitätsforschung und die ‚postmoderne‘ *armchair psychology*“. *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung*, 1(1), 167-94.
- Taberner, S. (2005). *German Literature of the 1990s and Beyond. Normalization and the Berlin Republic*. Rochester: Camden House.
- Tegeler, H. (2017). „Die NSU-Morde betreffen mich persönlich“. *Deutschlandfunk*. <https://www.deutschlandfunk.de/fatih-akin-die-nsu-morde-betreffen-mich-persoendlich-100.html>.
- Vasiliauskas, M. (2017). „An interview with Diane Kruger and Fatih Akin“. *Film Monthly*. <http://www.filmmonthly.com/exclusives/interviews/an-interview-with-diane-kruger-and-fatih-akin>.
- Yildiz, E. (2015). „Postmigrantisches Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit“. Yildiz, E.; Hill, M. (Hrsgg), *Nach der Migration. Postmigrantisches Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 19-36.
- Zaimoglu, F. (2002). *German Amok*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Žižek, S. (1998). *Ein Plädoyer für die Intoleranz*. Wien: Passagen.

