ZiG | Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

## Aus dem Inhalt

Anne Fleig/Matthias Lüthjohann/Sara Maatz Berliner Topographien ■ Anne Fleig Berlin im Plural ■ Jutta Müller-Tamm/Lukas Nils Regeler Bewegung und Raum im geteilten Berlin ■ Ela Gezen (West-)Berliner Zeitlichkeiten und das Archiv der Migration ■ Jule Thiemann Bebek in Berlin ■ Hansjörg Bay Topographie als Arbeit am kollektiven Gedächtnis in Emine Sevgi Özdamars *Die Brücke vom Goldenen Horn* ■ Friederike Oberkrome Parcours und Karte ■ Andrew J. Webber Casting Post-migrant Identities in Berlin Films ■ Sara Maatz Vorläufige Orte in Jenny Erpenbecks *Geben, ging, gegangen* ■ Withold Bonner *Schermanns Augen* von Steffen Mensching

Herausgegeben von Amelie Bendheim, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg

Organ der GiG – Gesellschaft für interkulturelle Germanistik

ISSN 1869-3660

[transcript] ZiG 13|2022|H2

ZiG | Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

**13. Jahrgang, 2022, Heft 2**

**Die Zeitschrift wird herausgegeben von**
Amelie Bendheim, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

**Wissenschaftlicher Beirat**
Andrea Bogner (Georg-August-Universität Göttingen), Peter Colliander (Ludwig-Maximilians-Universität München/Copenhagen Business School), Dmitrij Dobrovol'skij (Russische Akademie der Wissenschaften), Ludwig Eichinger (Universität Mannheim), Anke Gilleir (Katholische Universität Leuven), Deniz Göktürk (University of California, Berkeley), Ortrud Gutjahr (Universität Hamburg), Michaela Holdenried (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Alexander Honold (Universität Basel), Oliver Lubrich (Universität Bern), Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis), Claudine Moulin (Universität Trier), Eva Neuland (Bergische Universität Wuppertal), Rolf Parr (Universität Duisburg-Essen), Martina Rost-Roth (Universität Augsburg), Wolfgang Steinig (Universität Siegen), Herbert Uerlings (Universität Trier), Manfred Weinberg (Karls-Universität Prag)

*Die Herausgeber danken dem Deutschen akademischen Austauschdienst (DAAD) für die freundliche Unterstützung.*

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld
**© Amelie Bendheim, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg**

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat: Jan Wenke, Leipzig
Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISSN: 1869-3660
eISSN: 2198-0330
Print-ISBN 978-3-8376-5902-3
PDF-ISBN 978-3-8394-5902-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
*info@transcript-verlag.de*

# Inhalt

**Editorial** ..... 5

## AUFSÄTZE

**Berliner Topographien**
Literatur, Affekt und Stadtraum im Horizont gesellschaftlicher Pluralität
Anne Fleig/Matthias Lüthjohann/Sara Maatz ..... 9

**Berlin im Plural**
Affektive Topographien bei Emine Sevgi Özdamar Aras Ören, Tomer Gardi
Anne Fleig ..... 23

***Fahrt mit der S-Bahn***
Bewegung und Raum im geteilten Berlin
Jutta Müller-Tamm/Lukas Nils Regeler ..... 37

**(West-)Berliner Zeitlichkeiten und das Archiv der Migration**
Aras Ören und Deniz Utlu
Ela Gezen ..... 55

**Bebek in Berlin**
Melancholische Perspektiven in Aras Örens Berlin-Istanbul-Kartierungen
Jule Thiemann ..... 67

**»(Anhalter Bahnhof)«**
Topographie als Arbeit am kollektiven Gedächtnis in Emine Sevgi Özdamars *Die Brücke vom Goldenen Horn*
Hansjörg Bay ..... 81

**Parcours und Karte**
Postmigrantische Erkundungen am Ballhaus Naunynstraße, ausgehend vom Theaterparcours *Kahvehane. Turkish Delight, German Fright?* (2008)
Friederike Oberkrome ..... 99

**Casting Post-migrant Identities in Berlin Films**
Andrew J. Webber ..... 113

**»Eine Landschaft aus Zelten«**
Vorläufige Orte in Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen*
Sara Maatz ..... 129

## AUS LITERATUR UND THEORIE

**Guten Tag, Riesin!**
Robert Walser ..... 145

## FORUM

**»Die Schrift lügt nicht«**
Transkulturalität de- und rekonstruiert: *Schermanns Augen* von Steffen Mensching
Withold Bonner ..... 149

## REZENSIONEN

**Sabine Egger/Stefan Hajduk/Britta C. Jung (Hg.): Sarmatien – Germania Slavica – Mitteleuropa: vom Grenzland im Osten über Johannes Bobrowskis Utopie zur Ästhetik des Grenzraums**
Anna-Lena Eick ..... 169

## GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK

**GiG im Gespräch 2022/2** ..... 177

**Autorinnen und Autoren** ..... 181

**Hinweise für Autorinnen und Autoren** ..... 183

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130202

# Editorial

Die vorliegende Ausgabe der ZiG ist wieder als Themenheft konzipiert – und zugleich ein Novum in der Geschichte der Zeitschrift. Mit den *Berliner Topographien* wird nämlich zum ersten Mal eine Stadt, Berlin, in das Zentrum gerückt, um diese ›im Horizont gesellschaftlicher Pluralität‹ zu beleuchten. Besorgt und betreut wird das Schwerpunktthema von Anne Fleig, Matthias Lüthjohann und Sara Maatz, die im Vorwort unterstreichen, dass es ihnen darum gehe, »Zugänge zur Literatur- und Migrationsgeschichte der Stadt [zu] eröffnen, die an der Verbindung von Affekt und Raum ansetzen.« Eingelöst wird diese Zielstellung durch neun Beiträge, welche unterschiedlichste Facetten des migrantisch-dynamischen Stadtraumes Berlin in den Blick nehmen. Neben der literarischen Analyse ist dabei auch die Auseinandersetzung mit den Genres Theater und Film wesentlich.

Dazu passt der in der Rubrik *Aus Literatur und Theorie* wiederabgedruckte kurze Text *Guten Tag, Riesin!* von Robert Walser, der »das Wunder der Stadt« in geradezu beunruhigender Intensität vor Augen führt. Im Kontrast dazu steht das *Forum*, in welchem Withold Bonner sich den bedrückenden deutsch-sowjetischen Verhältnissen und Einzelschicksalen der Stalinära und insbesondere deren literarischer Verarbeitung in Steffen Menschings Roman *Schermanns Augen* widmet. Der Rezensionsteil und die Rubrik *GiG im Gespräch* beschließen das vorliegende Heft wie üblich.

Und es gibt Neuigkeiten in eigener Sache. Aus Altersgründen ist Wilhelm Amann aus dem Herausgeberteam ausgeschieden. Wilhelm Amann hat über etliche Jahre entscheidend zum Erfolg der ZiG beigetragen. Wir sind ihm deshalb zu bleibendem Dank verpflichtet und hoffen, dass er uns und der Zeitschrift auch weiterhin mit Rat und Tat unterstützen möge. Erfreulich ist, dass mit Amelie Bendheim eine Kollegin ins Herausgebergremium nachgerückt ist, die die entstandene, nicht eben kleine Lücke sicherlich füllen wird. Amelie Bendheim ist Mediävistin und bereits seit einigen Jahren als Mitarbeiterin für die Zeitschrift tätig gewesen.

Amelie Bendheim, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

Bayreuth und Esch-sur-Alzette im November 2022

# SCHWERPUNKTTHEMA: BERLINER TOPOGRAPHIEN

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130203

# Berliner Topographien
## Literatur, Affekt und Stadtraum im Horizont gesellschaftlicher Pluralität

*Anne Fleig/Matthias Lüthjohann/Sara Maatz*

**Title**
*Berlin Topographies – Literature, Affect, and Urban Space in the horizon of social plurality*

**Keywords**
*topographies; Berlin literature; affect studies; postmigrant society; urbanism*

Berliner Topographien wurden bereits in den Anfängen der Stadtgeschichte durch Migration, Flucht und Einwanderung geprägt. Auch die Entwicklung Berlins zur Großstadt seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ist ohne Migrationsbewegungen gar nicht vorstellbar.[1] Ein- und Auswanderung charakterisieren in vielfacher Hinsicht die räumliche Entwicklung und Geschichte der Stadt im 20. Jahrhundert und reichen bis in aktuelle Diskussionen über Berlin als urbanes Zentrum der postmigrantischen Gesellschaft und das gesellschaftliche Zusammenleben hinein.

Die folgenden Überlegungen gehen von der Annahme aus, dass Migrationsbewegungen den Berliner Stadtraum kulturell, sozial und ökonomisch prägen und damit affektiv in der Struktur der Stadt verankert sind. Diese Annahme öffnet den Blick dafür, dass Erfahrungen von Migration und Flucht, von sozialer Mobilität und Diversität nicht die Ausnahme, sondern den Berliner Normalfall bilden (vgl. Yildiz 2018: 23). In diesem Sinne sind Migrationsprozesse für Berliner Topographien konstitutiv; ihre

1 Für einen knappen historischen Überblick vgl. Allers 2017, zu Berlin als *migratory setting* in der Literatur vgl. Yildiz 2017.

Corresponding authors: Anne Fleig (Freie Universität Berlin);
anne.fleig@fu-berlin.de;
http://orcid.org/0000-0001-8372-0430;
Matthias Lüthjohann (Freie Universität Berlin);
m.luethjohann@fu-berlin.de;
http://orcid.org/0000-0002-5855-8563;
Sara Maatz (Freie Universität Berlin);
sara.maatz@fu-berlin.de;
http://orcid.org/0000-0001-7220-2718;
Open Access. © Anne Fleig/Matthias Lüthjohann/Sara Maatz 2022, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

affektiven Dynamiken tragen wesentlich zur Herstellung eines pluralen Stadtraums und der Berliner ›Eigenlogik‹ bei (vgl. Löw 2018: 65-115), die sich als solche von derjenigen anderer Städte unterscheidet, zugleich aber als Gefüge multipler Markierungen und Texturen (ebd.: 84), mithin als räumlich verdichtete Form zu begreifen ist.

Mit dieser Perspektive auf Berliner Topographien möchten wir Zugänge zur Literatur- und Migrationsgeschichte der Stadt eröffnen, die an der Verbindung von Affekt und Raum ansetzen. So lässt sich der Wandel der Stadt anhand ihrer Topographien – Topographien verschiedener Sprachen und Zugehörigkeiten – erzählen und nachzeichnen, während sich gleichzeitig immer wieder die Bedingungen des Schreibens in und von Berlin verändern. Affektive Beziehungen bringen nicht nur gesellschaftliche Räume hervor, sie tragen auch zur Aneignung konkreter Orte bei (vgl. Gammel/Herrn 2015a: 7). Affekte und Emotionen sind dergestalt »grundlegender Bestandteil der Prozesse und Machtverhältnisse, die das Städtische strukturieren« (Hutta 2022: 79), und keineswegs nur subjektive Empfindungen.

Prozesse des Affizierens und Affiziertwerdens umfassen Akteurinnen und Akteure in der Stadt, die gebaute und gestaltete Umwelt ebenso wie Geschichten, Erfindungen und Projektionen – sie sind stets wandelbar und verschränken sich im Stadtgeschehen mit einer geteilten Gegenwart. Gleichzeitig sind Körper in der Stadt von Macht- und Herrschaftsstrukturen unterschiedlich affiziert und in ihrem Affizierungspotential unterschiedlich bedingt; in einem geschmeidigen, sicheren, nichtanstößigen Stadtraum zu flanieren, ist nicht allen in selber Weise vorbehalten (vgl. Dündar u.a. 2019); Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Teilhabe an Öffentlichkeit, auch literarische Vernehmbarkeit sind ungleich verteilt, entlang der dynamischen ›Kerbungen‹ der Geschlechterverhältnisse, der sozialen Herkunft, von Prozessen der Rassifizierung und anderen Dimensionen der Ungleichmachung (vgl. Ahmed 2014).[2]

Das relationale Gefüge der Einwanderungsstadt Berlin bildet den Schwerpunkt unseres Heftes, das affektive Topographien mit Blick auf das geteilte Berlin und Entwürfe des ›neuen‹ Berlins seit dem Mauerfall untersucht. Erkenntnisleitend soll sein, dass konkrete Orte, Straßen oder Plätze im städtischen Gefüge die Darstellung, Wahrnehmung und Verhandlung Berlins affizieren und dadurch an der vielstimmigen Berliner Literaturgeschichte mitschreiben. Dabei wird deutlich, dass sich Topographien und ihre Wahrnehmung überlappen oder verdrängen und sich Funktionen, Bedeutungen und Wertzuschreibungen teilweise rapide verändern.

Wir fragen danach, wie städtische Orte und ihre literarische Darstellung wechselseitig aufeinander bezogen sind, welche Auskunft die Literatur, aber auch Film und Theater über den Wandel Berliner Topographien geben und an wen sie sich richten. Wie wirken Literatur, Film oder Theater auf die Wahrnehmung der Stadt zurück, inwiefern tragen sie zur Vielstimmigkeit und zur Sichtbarkeit verschiedener Akteurinnen und Akteure bei? Wie reflektieren Berliner Topographien in der Literatur gesellschaftliche Teilhabe, wie affizieren sie Autorschaftspraktiken und literarische Formen? Und inwiefern kann ihre Analyse zu postmigrantischen Perspektiven in der Literaturwissenschaft beitragen?

2 Diese Überlegungen speisen sich aus der interdisziplinären Diskussion des von der DFG geförderten Sonderforschungsbereichs *Affective Societies: Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten* an der Freien Universität Berlin. Im Rahmen des Teilprojekts *Geteilte Gefühle: Entwürfe von Zugehörigkeit in der transkulturellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* entstand auch das vorliegende Themenheft.

Die germanistische Forschung zur Berlin-Literatur der Gegenwart vollzieht den Perspektivwechsel zur pluralen Gesellschaft bisher nur langsam. In ihrer umfangreichen Studie über die *Hauptstadtphantasien* (2009) hat Susanne Ledanff als Erste den Versuch unternommen, migrantische Berlin-Perspektiven an verschiedenen Stellen thematisch einzubeziehen, fasst sie am Ende aber doch unter der Überschrift »Der fremde Blick« zusammen (vgl. Ledanff 2009: 589-606). Dabei bestimmen topographische Annäherungen an die Stadt, die Wahrnehmung von öffentlichen Orten, Straßen oder Plätzen und die daran geknüpfte Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Vielfalt literarische Berlin-Darstellungen schon seit der Aufklärung – seien es Friedrich Nicolais genaue Beschreibungen der königlichen Residenzstadt, der Gendarmenmarkt in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Des Vetters Eckfenster* oder der Boulevard Unter den Linden in Heinrich Heines *Briefen aus Berlin*.

Im Zuge der rezenten Debatten um die postmigrantische Gesellschaft mehren sich allerdings die Stimmen derer, die auch in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Berlin-Literatur der gesellschaftlichen Realität der Einwanderungsgesellschaft erkenntnistheoretisch Rechnung zu tragen versuchen.[3] An diese Herangehensweise schließen wir an, um mit dem Schwerpunkt *Berliner Topographien* zu einer Berliner Literaturgeschichte im Horizont der Einwanderungsgesellschaft und gesellschaftlicher Pluralität seit den 1960er-Jahren beizutragen.

Im Folgenden möchten wir einige konzeptuelle Überlegungen zum Titel *Berliner Topographien* zur Diskussion stellen. In einem ersten Schritt werden wir unterschiedliche Dimensionen von *Pluralität* im Kontext des Berliner Stadtlebens und der postmigrantischen Gesellschaft darlegen; vor dem Hintergrund dieser grundlegend im Plural stehenden Perspektive auf Berliner Topographien nähern wir uns im zweiten Schritt dem Begriff der Topographie, wie er insbesondere von Sigrid Weigel (vgl. 2002) in die Literaturwissenschaften eingeführt wurde, und ergänzen ihn um affekttheoretische Perspektiven auf die soziale Aneignung und Hervorbringung von Raum. Anknüpfend an die damit verbundenen gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse stellen wir in einem dritten Schritt die einzelnen Beiträge des Schwerpunkts vor, die sich mit verschiedenen Berliner Topographien von den 1960er-Jahren bis heute befassen.

## Berlin im Plural, Berlin als Plural

»Berlin ist viele Dörfer« – dieses Sprichwort rekurriert auf die zuweilen dörflich anmutende Kiezstruktur des Stadtlebens in Berlin, manchmal auch selbstironisch auf das Selbstverständnis als Großstadt, Metropole oder »Weltfabrik Berlin« (Hader/Hille 2006). Historisch bezieht es sich auf die polyzentrische Topographie der Stadt, die in der Entstehung der Doppelstadt Berlin-Kölln im 12. und 13. Jahrhundert begründet liegt und seit der Neugründung der Stadt als Groß-Berlin 1920 bis heute wirkt (vgl. Hönig 2015). Die Teilung der Stadt nach 1945 hat einige Zentralisierungsprozesse des modernen Berlins abgebrochen, wie den Potsdamer Platz als Inbegriff der Berliner Moderne, und neu gestaltet, wieder in Form einer Art Doppelstadt, wovon etwa die Museumsinsel im ›Osten‹ und das Kulturforum im ›Westen‹ zeugen. Diese Prozes-

3 Vgl. aus dem Kontext der interkulturellen Germanistik Hille 2008, Peters 2012, Thiemann 2019, zuletzt Steltz 2020 mit der Forderung nach einem Perspektivenwechsel.

se haben die Topographie der Stadt und ihr relationales Gefüge ebenfalls nachhaltig transformiert: Stadtteile wie Kreuzberg befanden sich am Rand Westberlins, wo sie vielfach zum neuen Zuhause der Protagonistinnen und Protagonisten der türkisch-deutschen Arbeitsmigration wurden, während andererseits neue Zentren in der Peripherie entstanden, wie die Planstädte Marzahn oder das Märkische Viertel.

Besonders nach der politischen Wiedervereinigung der Stadt, seit 1999 auch als Sitz von Parlament und Regierung der Bundesrepublik, wurde deutlich, wie sehr die Geschichte der Stadt der Bestimmung eines Zentrums zuwiderläuft. Mit Bezug auf Michail Bachtin (vgl. 2008) sprechen die Architekten und Stadtforscher Arno Brandlhuber, Florian Hertweck und Thomas Mayfried (2015) von Berlin als einer »Dialogic City«. Sie unterstreichen damit Heterogenität und Relationalität als bestimmende Dimensionen Berlins und verbinden sie mit städtebaulichen Konzeptionen wie der ›Berliner Mischung‹. Besonders für das ›Neue Berlin‹ nach 1990 schlagen sie Dialogizität als Leitgedanken für ein offenes, prozessuales (Selbst-)Verständnis der Stadt vor, durchaus im Widerspruch zu Tendenzen der Musealisierung und kommerziellen Ästhetisierung der Stadtlandschaft sowie der ›Neuen Mitte‹, die machtvolle »Mauern nach der Mauer« (Ngo/Gordowy 2020) hervorgebracht hat.

Geschichten der Migration sind in einem solchen Verständnis untrennbar mit den Topographien der Stadt verbunden. In der im Vergleich zu vielen anderen europäischen Städten kurzen Geschichte Berlins als einer »großen Stadt« (Bisky 2019) sind hier verschiedene Intensitätsphasen beziehungsweise Transformationsphasen erkennbar – von der Prägung Berlins als Preußische Residenzstadt über ihr enormes Wachstum im Zuge der Industrialisierung bis hin zur modernen Großstadt in der Weimarer Republik, deren Vielstimmigkeit und Pluralität im zeitgenössischen Roman, besonders prominent in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), zum Ausdruck kommt.

Die durchaus ambivalenten Topographien einer solchen Vielfalt werden im Nationalsozialismus zerschlagen; durch Zwangsmigration, Deportation und Terror wird das jüdische Leben zum Verschwinden gebracht. Davon zeugen heute die seit den 1980er-Jahren wieder sichtbar gemachten »voids of Berlin« (Huyssen 1997), während die nationalsozialistischen Bau- und Industrialisierungsvorhaben die Stadtlandschaft bis in die Gegenwart prägen. Der Film-Essay *Das Gelände* (2014) von Martin Gressmann macht diese Gleichzeitigkeit deutlich, indem er die Entstehung des Dokumentationszentrums *Topographie des Terrors* auf dem verschütteten Gelände des ehemaligen Reichssicherheitshauptamtes in der Prinz-Albrecht-Straße und heutigen Niederkirchnerstraße begleitet. Hier wurde geplant und vorangetrieben, wie nicht nur Berliner Jüdinnen und Juden sowie Roma und Sinti durch die nationalsozialistische Vernichtungspolitik nur einige hundert Kilometer östlich von Berlin in Konzentrations- und Vernichtungslagern im besetzten Polen ermordet wurden (vgl. Wildt 2002).

Nach dem Mauerfall wird die *Topographie des Terrors* eines der bekanntesten Projekte, die von einer Stadtgeschichte ›von unten‹ angestoßen worden sind. Sie wurde nach einer langen Zeit des politischen Ringens, provisorischer Ausstellungen und sogar dem Abriss eines bereits begonnenen Gebäudes schließlich 2010 als öffentliches Dokumentationszentrum der nationalsozialistischen Institutionen eröffnet, knapp 20 Jahre nachdem Aktivistinnen und Aktivisten mit den Ausgrabungen auf dem Gelände begonnen hatten (vgl. Rürup 2014). Kontrastiert wird die Geschichte der kritischen Wiedereinschreibung des ehemaligen Sitzes des Gestapo- und SS-Hauptquartiers in die Topographie des gegenwärtigen Berlins in Gressmanns Film mit den Geschichten

der nur wenige Meter weiter stehenden Gebäude: dem ehemaligen Preußischen Landtag und heutigen Abgeordnetenhaus des Landes Berlin sowie dem 1936 bis 1937 gebauten Reichsluftfahrtministerium, das in der DDR als Wirtschaftsministerium genutzt wurde und nach der Wende die Treuhand-Gesellschaft beherbergte, bevor es zum Sitz des Finanzministeriums der wiedervereinigten Bundesrepublik wurde.

Ausgehend von einem konkreten Ort wird in Gressmanns Film-Essay exemplarisch deutlich, wie sich auf engstem Raum unterschiedliche politische Topographien überlappen und sich gegenseitig affizieren. Diese Überlagerungen und Transformationen charakterisieren auch andere prominente Berliner Institutionen, wie das Jüdische Museum oder zuletzt das Humboldt-Forum. Vielfältigkeit und Mehrschichtigkeit dieser Orte, das machen die Projekte der Dokumentation deutlich, bleiben anstößig und lassen sich nur bedingt als Ressource für die Aufwertung der Stadtgeschichte vereinnahmen (vgl. Löw 2018; Boltanski/Esquerre 2018). Gleichzeitig sind die Ablagerungs- und Überlagerungsprozesse, denen hier nachgegangen wird, keine passiven, sich schlicht ereignenden Abläufe, sondern vielmehr selbst in die Entwürfe, Konstruktionen und Produktionen historischer Topographien Berlins eingebunden. Dieses Beispiel kann schon ein erstes Licht auf unsere Verwendung des Plurals von *Berliner Topographien* werfen. Der Plural unterstreicht die Heterogenität, die sich überlappenden historischen Spuren, Schichten und Strukturen, aus denen der Berliner Stadtraum besteht, ebenso wie die verschiedenen Praktiken, mit der Akteurinnen und Akteure diesen Raum gestalten.

Vor diesem Hintergrund verstehen wir auch Migrationsprozesse und postmigrantische Teilhabe als grundlegend für die historische Genese Berliner Pluralität; nicht als Hinzufügung, die sich in ein vermeintlich geschlossenes Stadtleben ›integriert‹, sondern als Öffnung, Dynamisierung und Transformation des städtischen Geschehens, das seit den 1960er und 70er-Jahren vermehrt selbst zum Gegenstand literarischer und theoretischer Reflexion geworden ist. Insbesondere der Mauerfall hat zur weiteren Öffnung der Stadt beigetragen, zugleich aber auch unterschiedliche Bewegungen der Schließung und Abschottung hervorgerufen, welche die Berlin-Literatur seit den 1990er-Jahren prägen. Steckt die deutsch-deutsche Beziehungs- und Verflechtungsgeschichte auch noch in ihren Anfängen (vgl. Weber 2020; Müller-Tamm 2021), so ist doch offensichtlich, dass nicht zuletzt unter diesem Vorzeichen von Berlin im Plural gesprochen werden muss, der das affektive Gefüge der städtischen Topographien prägt.

Zum Plural der Berliner Topographien gehören neben Ost- und Westberlin schließlich auch die vielfachen Beziehungen zu anderen Städten,[4] die durch die verschiedenen Einwanderungs- und Migrationsbewegungen etabliert wurden und charakteristisch für die Wahrnehmung Berlins in der postmigrantischen Gegenwartsliteratur geworden sind (vgl. Webber 2008: 20). Insbesondere Istanbul ist durch die türkisch-deutsche Arbeitsmigration eng mit Berlin verknüpft, wie etwa in der *Istanbul-Berlin-Trilogie* von Emine Sevgi Özdamar, in Yadé Karas *Selam Berlin* oder den Romanen von Fatma Aydemir deutlich herausgestellt wird.

Migration und Mauerfall treffen topographisch betrachtet auch in den Diskussionen um das Konzept des postmigrantischen Theaters zusammen, das Shermin Lang-

4 Diese Beziehungen sind ein wichtiger Teil der Eigenlogik der Städte, die Löw als »Konnex der Städte« gefasst hat (Löw 2018: 96-102).

hoff als Intendantin des Ballhauses Naunynstraße und später des Gorki Theaters entwickelt hat (vgl. Langhoff 2018). Es bezeichnet die spezifische, in sich vielfältige Ästhetik, die diese Theater gestalten, und stellt gleichzeitig eine gesellschaftspolitische Forderung: ein Theater für das breite Publikum einer postmigrantischen Einwanderungsgesellschaft. In Anlehnung an diese Diskussion spricht die Soziologin Naika Foroutan von Deutschland als einer »postmigrantische[n] Gesellschaft« (Foroutan 2019), ein Entwurf, der von der Literatur- und Theaterszene zwischen dem Kreuzberger Ballhaus Naunynstraße und dem Gorki Theater Unter den Linden inspiriert wurde und damit die Möglichkeit vielfacher Berliner Grenzüberschreitungen einschließt.

Dieser Anspruch auf Teilhabe und Aneignung des Stadtraums ist eine Errungenschaft und Folge gesellschaftlicher Auseinandersetzungen, mit denen verschiedenste Protagonistinnen und Protagonisten der Migration Sichtbarkeit, Hörbarkeit und Lesbarkeit erkämpft, erstritten und erschrieben haben. Von Berliner Topographien im Plural zu sprechen, versucht, diesem Anspruch und der vielstimmigen Geschichte, aus der er hervorgeht, wie den damit verbundenen ›AufBrüchen‹ (vgl. Gelbin/Konuk/Piesche 1999) und ›Störungen‹ (vgl. Lierke/Perinelli 2020) erkenntnistheoretisch Rechnung zu tragen. Berliner Topographien meinen vor diesem Hintergrund die Stadt als offene Gesamtheit, nicht ausschließlich einzelne Aspekte, Bewohnerinnen, Gruppen oder Orte, Straßen und Stadtteile: Konkrete Topographien, wie sie für die Beiträge im Heft den Ausgangspunkt bilden, stehen in diesem Sinne nicht für sich, wie die Sehenswürdigkeiten in einem Reiseführer, sondern immer in Beziehung zum Geflecht der Stadt und ihren multiplen Geschichten von Erinnerung und Gegenwart. Die postmigrantische Perspektive unseres Schwerpunkts setzt an diesen vielfältigen, affektiven Beziehungen an, welche die Stadt als offenen Raum der Vielheit hervorbringen: Berlin als Plural.

## Zum Begriff der Topographie in der Literaturwissenschaft

Die Verwendung des Topographie-Begriffs in der Literaturwissenschaft hängt unmittelbar mit dem *spatial turn* zusammen, den Edward Soja in die geographische Debatte eingeführt hat (vgl. Soja 1989).[5] Zwar hatten Raumgeschichten – nicht zuletzt aufgrund der sich herausbildenden modernen Großstädte – schon um 1900 Konjunktur, doch orientierten sie sich nicht an »geopolitischen Dimensionen« (Simons 2007: 19). Ende des 20. Jahrhunderts schien der *spatial turn* die Konzentration der Forschung auf Geschichte und Zeitlichkeit abzulösen und lenkte sie auf den Raum (vgl. Döring 2008: 596). Bereits 1967 hatte Michel Foucault das 19. Jahrhundert eine Epoche der Geschichte, die Gegenwart hingegen das Zeitalter des Raumes genannt (vgl. Foucault 2006: 317).

Diese Fokussierung auf den Raum hat bis heute Konjunktur, und das nicht nur in der Literaturwissenschaft, sondern gleichermaßen in den Kultur- und Sozialwissenschaften, sodass inzwischen von der »Transdisziplinarität des Phänomens Raum« ge-

5 Das Konzept und die Rede vom *spatial turn* waren von Anfang an umstritten. Gleichzeitig bestand schnell Einigkeit, dass insbesondere im Zuge der Globalisierung empirische, lebensweltliche Veränderungen zu verzeichnen sind »und Raum somit zu einer wichtigen Analysekategorie im wissenschaftlichen Diskurs wird« (Austen 2014: 8). Vgl. zu dieser Diskussion auch Bachmann-Medick 2006, Döring 2008 und grundlegend Dünne/Mahler 2015.

sprochen wird (Winkler/Seifert/Detering 2012: 253). Angestoßen wurde diese breite Auseinandersetzung mit dem Raum vor allem durch Henri Lefebvres Studie *La production de l'espace* (1974), die wesentlich dazu beigetragen hat, Raum als »Produkt menschlichen Handelns« (Winkler/Seifert/Detering 2012: 255) zu verstehen und statische Raumvorstellungen zu verabschieden. Die Relationalität der sozialen Konstruktion von Raum hebt auch Sighard Neckel hervor, der aus soziologischer Perspektive Räume »als relationale Ordnungen« versteht, »die durch die Beziehungen zwischen Objekten und Körpern gebildet werden«, ein Prozess, der den Raum, so Neckel, als »wandelbare Größe« (Neckel 2015: 47) in den Blick nimmt.

Diesem prozesshaften Verständnis können wir folgen, liegt doch im Raum als ›wandelbare Größe‹ zugleich der Ansatzpunkt für das Wechselverhältnis von Affekt und Raum, das als Affizieren und Affiziertwerden zu denken ist.[6] Ausgehend von den modernen Großstädten wurde dieses Wechselverhältnis auch von der situationistischen Theorie der Psychogeographie in den Blick genommen, die im urbanen Gehen buchstäblich die Wirkung von stadträumlichen Kartierungen auf das eigene Erleben verfolgt hat (vgl. Lubkowitz 2020: 13).

Diese Relationalität charakterisiert nach unserem Dafürhalten auch den Topographie-Begriff, den Sigrid Weigel (2002) mit ihrem Aufsatz *Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften* wesentlich geprägt hat. Neben einem Vergleich der Raumkonzepte der angloamerikanischen *cultural studies* mit denjenigen der europäischen Kulturwissenschaft arbeitet sie darin die Bedeutung des Topographie-Begriffes für die Literaturwissenschaft heraus und spricht explizit von »literarischen Topographien« (ebd.: 157). Weigel argumentiert, dass die Literaturtheorie nicht selten den »Schnittpunkt von Narration und topographischen Figuren« (ebd.) fruchtbar macht, und versteht unter Rekurs auf Hillis Millers Studie *Topographies* einen Roman auch als »figurative mapping« (Miller 1995: 19). Weigel zufolge sind Topographien nicht bloße Beschreibungen eines Ortes, sondern vielmehr »als Schrift eines Ortes/Raumes, als räumliche Metaphorik, als kartographisches Diagramm oder als Bezeichnung für eine räumliche bzw. kartographische Ordnung der Dinge« (Weigel 2002: 157) zu verstehen. Obwohl Weigel nicht scharf zwischen literarischen und außerliterarischen Orten trennt (vgl. auch Winkler/Seifert/Detering 2012: 258), hat sie deutlich die Bedeutung von konkreten, identifizierbaren »Orte[n] und Landschaften als Voraussetzung« (Weigel 2002: 158) für die Literatur herausgestellt, die auch unserem Begriff der Topographie zugrunde liegt.

Mit der »Aufwertung« (Bachmann-Medick 2006: 310) der konkreten, geographischen Orte möchten wir schließlich auch die verallgemeinernde Vorstellung der Lesbarkeit der Stadt oder der Stadt als Text hinterfragen. Nicht nur erweist sich das lesende Subjekt, das das Zentrum dieser Vorstellung bildet, als eines, dessen theoretische Universalisierung zumindest fragwürdig erscheint. Auch das Primat des Sehens und Lesens – und die dazu komplementäre vergeschlechtlichte Vorstellung der Stadt als offenliegender Text – erweist sich dann sogar als Sichtblende. Im Umkehrschluss muss daher gelten: Dimensionen der Unvernehmbarkeit, der Unleserlichkeit oder Opazität können nicht allein dem sozialen Leben von Protagonistinnen und Protagonisten der

6 Für weiterführende Beiträge zum Verhältnis von Affekt und Raum auch mit Blick auf eine materialistische Kritik am Paradigma der Konstruktion von Raum vgl. das Schwerpunktheft *Gefühlsräume – Raumgefühle* der Zeitschrift *sub\urban* (vgl. Gammerl/Herrn 2015b).

Migration zugeschrieben werden, sondern sind immer schon Teil der Topographien einer Stadt, die nicht um *ein* Zentrum organisiert ist: Nicht alles verstehen, nicht alles lesen können, nicht immer den Überblick behalten – das alles gehört nicht nur zum Modus Vivendi Berlins, sondern bildet in unseren Augen auch eine erkenntnistheoretische Prämisse, um mit Blick auf Sprachwandel und Migration der Vielstimmigkeit und Mehrsprachigkeit der Stadt gerecht zu werden. Daher fokussieren wir die affektive Relationalität des Stadtraums und begreifen den Raum als soziale Praxis; gleichzeitig folgen wir Weigels Annahme einer sozialen Markierung der Räume durch die »kulturellen Praktiken ihrer Bewohner« (Weigel 2002: 155).[7]

Vor diesem Hintergrund verstehen wir Topographien als affektiv, dynamisch und wandelbar. Sie entstehen durch die wechselseitige Affizierung der Körper; entsprechend lässt sich ein produktiver Austausch zwischen Stadt und literarischen Darstellungen denken. Auch Urte Helduser und Jörg Schuster haben darauf hingewiesen, dass Metropolen der Literatur Stoff und Inspiration bieten, literarische Texte aber auch umgekehrt die Wahrnehmung von Städten beeinflussen (vgl. Helduser/Schuster 2014). Löw bezeichnet diesen Vorgang als »Branding«, als »die Durchsetzung einiger dominanter Lesarten einer Stadt« (Löw 2018: 84). Sie betont, dass »es vor allem Städte wie Berlin« seien, die »über die Erzählungen in Filmen und Büchern erfahren werden« (ebd.: 84f.). Dies vollzieht sich an der Schnittstelle von realem, geographischem und literarischem Raum, welche die Stadt Berlin und ihre literarischen Texte hervorrufen. So konstatiert Andreas Huyssen: »[W]e know how real and imaginary spaces commingle in the mind to shape our notions of specific cities« (Huyssen 1997: 57). Berlin-Literatur ist auf doppelte Weise in dieses Affizierungsgeschehen involviert: Einerseits wird sie durch die Berliner Topographien affiziert, und zwar sowohl in Bezug auf ihr Sujet als auch mit Blick auf ihre Form und die soziale Bedingtheit von Autorschaft, andererseits affiziert sie auch selbst das Gefüge der Stadt und schreibt dadurch mit an pluralen und umstrittenen affektiven Topographien.

## Zu den Beiträgen

Dieser doppelten Bewegung der Affizierung gehen die Beiträge in unserem Schwerpunkt auf unterschiedlichen Wegen nach; sie befassen sich mit konkreten Berliner Topographien wie dem Anhalter Bahnhof oder dem Oranienplatz, sie bewegen sich durch verschiedene Orte und ihre Zeitlichkeiten hindurch und beziehen dabei verschiedene literarische Genres, aber auch Filme oder eine an den Berliner Stadtraum gebundene Theaterarbeit ein. Den Auftakt macht Anne Fleig mit ihrem Aufsatz *Berlin im Plural. Affektive Topographien bei Emine Sevgi Özdamar, Aras Ören und Tomer Gardi*, der erste Sondierungen des Schwerpunktthemas bietet. Beginnend mit Emine Sevgi Özdamars jüngst erschienenem *opus magnum*, *Ein von Schatten begrenzter Raum*, verfolgt sie Entwürfe affektiver Topographien in Aras Örens *Berlin Savignyplatz* (1995) und Tomer Gardis *broken german* (2016). Damit ist auch die zeitliche Spanne der folgenden Beiträge des Hefts abgesteckt, die von der deutsch-deutschen Teilung über die Auseinandersetzung mit der türkisch-deutschen Arbeitsmigration bis in die Berliner Gegenwart reichen, deren Topographien von den Bauten eines ›neuen‹ Berlins eben-

7 Zur Relationalität des Berliner Stadtraums vgl. auch Webber 2008: 47.

so geprägt sind wie von den temporären Unterkünften Geflüchteter. Mit Blick auf die zeiträumliche Verwobenheit dieser vielfältigen Geschichten mit der Gegenwart entwickelt der Beitrag ein literaturtheoretisches Verständnis von affektiven Topographien.

An die Geschichte vielfacher Grenzüberschreitungen und eine spezifisch deutsche Migrationsbewegung innerhalb des geteilten Berlins erinnert die Auseinandersetzung von Jutta Müller-Tamm und Lukas Nils Regeler mit der Berliner S-Bahn, einer lebenspraktisch bedeutsamen und zugleich hochumstrittenen, beweglichen Topographie, die nicht nur die Wahrnehmung des Stadtraums strukturiert hat, sondern gerade Ostberliner Autorinnen und Autoren immer wieder Anlass bot, sich selbst über die buchstäblich erfahrenen Grenzen poetisch Rechenschaft abzulegen. Ihr Beitrag *»Fahrt mit der S-Bahn«. Bewegung und Raum im geteilten Berlin* arbeitet anhand verschiedener Prosatexte und Lyrik von Uwe Johnson, Günter Kunert, Fritz Rudolf Fries, Elke Erb, Johannes Jansen und Annett Gröschner heraus, wie die Bewegung der S-Bahn das schreibende Ich vielfach herausfordert.

Westberliner Perspektiven wendet sich wiederum Ela Gezen in ihrem Aufsatz über die frühen Texte Aras Örens zu, der seine Arbeit als Chronist und Archivar Westberlins nachzeichnet. Unter der Überschrift *(West-)Berliner Zeitlichkeiten und das Archiv der Migration: Aras Ören und Deniz Utlu* wird Örens Aufmerksamkeit für verschiedene, sich überlappende und überschneidende Zeitlichkeiten der Migration und Postmigration als zentrales Moment seiner Poetik herausgestellt. Ören kartographiert die Wünsche und Hoffnungen der türkischen Arbeitsmigrantinnen und -migranten ebenso wie ihre Enttäuschungen als ›Teilnehmer‹ und ›Zeuge‹: Seine literarische Topographie Westberlins dokumentiert das affektive Leben der Berliner Migrationsgeschichte, die Gezen mit Deniz Utlus Begriff des Archivs der Migration verbindet, um aus vielfältigen Archiven und ungeraden Genealogien ›Traditionen von morgen‹ zu schaffen.

Aras Ören steht auch im Mittelpunkt des Beitrags von Jule Thiemann, die sich mit seinen zwischen Istanbul und Berlin changierenden Topographien befasst und die wechselseitige Bewegung der Affizierung zwischen Stadt und Melancholie des schreibenden Ichs untersucht. Ihr Aufsatz *Bebek in Berlin. Melancholische Perspektiven in Aras Örens Berlin-Istanbul-Kartierungen* zeigt, wie Erinnerungen an den Istanbuler Stadtteil Bebek in die Wahrnehmung von Berlin-Kreuzberg eingehen und sich zu einer Stadtlandschaft verbinden, die jenseits interkultureller Klischees eine postmigrantische Perspektive eröffnet, die zum einen die Arbeits- und Lebenswelt der türkischen Arbeiterinnen und Arbeiter im Westberlin der 1970er und 80er-Jahre dokumentiert und zum anderen mit Martina Löw als eigenlogische Deutung Berlins gelesen wird, die einen Beitrag zur kollektiven Stadtbiographie leistet.

Hansjörg Bay widmet sich mit seinem Aufsatz *»(Anhalter Bahnhof)«. Topographie als Arbeit am kollektiven Gedächtnis in Emine Sevgi Özdamars »Die Brücke vom Goldenen Horn«* einem konkreten Berliner Ort und analysiert ausgehend von der sprachlichen Geste der Parenthese die wechselseitige Affizierung von realem und fiktivem Raum. Der Ortsname weist über den Roman hinaus und verankert den Bahnhof in der Geschichte Berlins; in die Vorstellung und den Namen des Ortes geht das Wissen um ein historisches Geschehen ein, das durch die Erzählung einer Migrationsgeschichte Korrespondenzen zwischen der Geschichte der Türkei in den 1970er-Jahren und derjenigen des Nationalsozialismus und der Shoah herstellt und Özdamars Topographie des Anhalter Bahnhofs zur Arbeit am kulturellen Gedächtnis macht.

Die teilweise verborgenen Verbindungen zwischen deutscher und türkischer Geschichte, zwischen Berlin und Istanbul stehen auch im Zentrum des Beitrags von Friederike Oberkrome. Unter der Überschrift *Parcours und Karte. Postmigrantische Erkundungen am Ballhaus Naunynstraße, ausgehend vom Theaterparcours* Kahvehane. Turkish Delight, German Fright? *(2008)* analysiert sie eine Arbeit, die anatolische Kaffeehäuser in Kreuzberg und Neukölln für das Theaterpublikum öffnet und diese durch affektive Karten in Verbindung zu Istanbuler Orten setzt. Der Parcours ermöglicht Entdeckungen an (un-)bekannten Orten und verhandelt Konflikte der deutschen Migrationsgesellschaft mit performativen Mitteln. Durch die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Stadtraum werden bis dato verborgene Migrationsgeschichten erfahrbar, die auf die topographische Komplexität des postmigrantischen Berlins verweisen.

Auch Andrew Webber befasst sich mit dem postmigrantischen Berlin am Beginn des 21. Jahrhunderts. Sein Aufsatz *Casting Post-migrant Identities in Berlin Films* befragt Irene von Albertis, Miriam Dehnes und Esther Gronenborns *Stadt als Beute* (2005), Thomas Arslans *Der schöne Tag* (2001) und Christian Petzolds *Gespenster* (2006) auf die Praxis des Castings, die er als eine doppelte begreift: So stehen in ihr einerseits Kategorien der Identifikation im Mittelpunkt, in denen gerade Migration und Postmigration die Gussformen *(cast)* der filmischen Identität herausfordern. Gleichzeitig zeigt Webber, wie die Reflexion dieser Praktiken und Szenen auch das Entwerfen *(to cast)* von postmigrantischen Berliner Topographien bedingt und ermöglicht. Damit rücken auch unerwartete Ton- und Affektlagen in den Mittelpunkt wie das unverbindliche Streifen der Protagonistin durch den nächtlichen Tiergarten in Arslans Film *Der schöne Tag*, die Webber als Dimensionen des postmigrantischen Berliner Horizonts verstehbar macht.

Bewegungen durch den Stadtraum folgt schließlich auch Sara Maatz in ihrem Beitrag *»Eine Landschaft aus Zelten«. Vorläufige Orte in Jenny Erpenbecks »Gehen, ging, gegangen«*. Anhand verschiedener Berliner Orte – wie dem Kreuzberger Oranienplatz – arbeitet sie die Spannung zwischen Vorläufigkeit und Permanenz als zentrales Motiv der topographischen Annäherung zwischen dem Protagonisten Richard, den Geflüchteten und dem Berliner Stadtraum heraus, der selbst dem permanenten Wandel unterliegt. Ihre Analyse kann zeigen, wie unterschiedliche Vorläufigkeiten die Wahrnehmung der als fremd erlebten Stadt bestimmen: Dabei kreuzen sich Wege und Erinnerungen der verschiedenen Figuren, die eine Vielzahl affektiver Beziehungen sichtbar machen und gleichzeitig sehr verschiedene Migrationsbewegungen vollziehen.

Zum Schluss möchten wir allen Beiträgerinnen und Beiträgern für die mit Engagement und Offenheit geleistete Arbeit an ihren Aufsätzen und die kollegiale Zusammenarbeit unter teilweise schwierigen pandemischen Umständen sehr herzlich danken. Großer Dank gebührt auch den Herausgebern der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* für die Aufnahme dieses Schwerpunkts und die gute Zusammenarbeit. Ein besonders herzliches Dankeschön geht an unseren studentischen Mitarbeiter Chris Verfuß, der in einem heißen Berliner Sommer schnell und zugleich äußerst umsichtig die Manuskripte eingerichtet hat.

## Literatur


Ahmed, Sara ([2]2014): The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh.

Allers, Tobias (2017): Neuberliner. Migrationsgeschichte Berlins vom Mittelalter bis heute. Berlin.

Austen, Merlin (2014): Dritte Räume als Gesellschaftsmodell. Eine epistemologische Untersuchung des Thirdspace. München; online unter: https://epub.ub.uni-muenchen.de/21024/1/austen_merlin_21024.pdf [Stand: 1.9.2022].

Bachmann-Medick, Doris (2006): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek b. Hamburg.

Bachtin, Michail (2008): Chronotopos. Aus dem Russ. v. Michael Dewey. Mit einem Nachwort v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke. Frankfurt a.M.

Bisky, Jens (2019): Berlin. Biographie einer großen Stadt. Berlin.

Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud (2018): Bereicherung. Eine Kritik der Ware. Aus dem Franz. v. Christine Pries. Berlin.

Brandlhuber, Arno/Hertweck, Florian/Mayfried, Thomas (Hg.; 2015): The Dialogic City – Berlin wird Berlin. Berlin.

Döring, Jörg (2008): Distant Reading. Zur Geographie der Toponyme in Berlin-Prosa seit 1989. In: Zeitschrift für Germanistik 18, H. 3, S. 596-620.

Dündar, Özlem Özgul/Görhring, Mia/Othmann, Ronya/Sauer, Lea (Hg.; 2019): Flexen. Flâneusen* schreiben Städte. Berlin.

Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.; 2015): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston.

Foroutan, Naika (2019): Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie. Bielefeld.

Foucault, Michel (2006): Von anderen Räumen [1967]. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 317-329.

Gammerl, Benno/Herrn, Rainer (2015a): Einführung: Gefühlsräume – Raumgefühle. In: sub\urban 3, H. 2, S. 7-21.

Dies. (Hg.; 2015b): Gefühlsräume – Raumgefühle. In: sub\urban 3, H. 2.

Gelbin, Cathy S./Konuk, Kader/Piesche, Peggy (Hg.; 1999): AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland. Königstein i.Ts.

Harder, Matthias/Hille, Almut (Hg.; 2006): Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur. Stuttgart.

Helduser, Urte/Schuster, Jörg (2014): Wien – eine literarische Topografie. Vorwort zum Themenschwerpunkt. In: literaturkritik.de v. 4. August 2014, zuletzt geändert am 21. November 2016; online unter: https://literaturkritik.de/id/19591 [Stand: 1.9.2022].

Hille, Almut (2008): U-Bahn, Mond und Sterne. Berlin von unten und oben in neueren Texten der ›Migrationsliteratur‹. In: Lili 38, H. 149 (= Im Dickicht der Städte II: Literatur, Kunst und Film), S. 105-117.

Hönig, Tobias (2015): Wir sind viele und wir sind zu zweit. In: Arno Brandlhuber/Florian Hertweck/Thomas Mayfried (Hg.): The Dialogic City – Berlin wird Berlin. Köln, S. 19-47.

Huyssen, Andreas (1997): The Voids of Berlin. In: Critical Inquiry 24, H. 1, S. 57-81.

Hutta, Jan S. (⁵2022): Affekte und Emotionen. In: Bernd Belina/Matthias Naumann/Anke Strüver (Hg.): Handbuch kritische Stadtgeographie. Münster, S. 79-84.

Langhoff, Shermin (2018): Nachwort. In: Naika Foroutan/Juliane Karakayalı/Riem Spielhaus (Hg.): Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik. Frankfurt a.M., S. 301-310.

Ledanff, Susanne (2009): Hauptstadtphantasien: Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008. Bielefeld.

Lierke, Lydia/Perinelli, Massimo (Hg.; 2020): Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive. Berlin.

Löw, Martina (³2018): Soziologie der Städte. Frankfurt a.M.

Lubkowitz, Anette (2020): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Psychogeografie. Berlin, S. 7-17.

Miller, Hillis (1995): Topographies. Stanford.

Müller-Tamm, Jutta (Hg.; 2021): Berliner Weltliteraturen. Internationale literarische Beziehungen in Ost und West nach dem Mauerbau. Berlin/Boston.

Neckel, Sighard (2015): Felder, Relationen, Ortseffekte: Sozialer und physischer Raum. In: Moritz Csáky/Christoph Leitgeb (Hg.): Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem »spatial turn«. Bielefeld, S. 45-55.

Ngo, Anh-Linh/Gordowy, Ola (2020): Editorial. Mauern nach der Mauer. Politik des Raums im Neuen Berlin. In: Arch+ Zeitschrift für Architektur und Urbanismus 53, H. 241 (= Berlin Theorie), S. 1-5.

Peters, Laura (2012): Stadttext und Selbstbild. Berliner Autoren der Postmigration nach 1989. Heidelberg.

Rürup, Reinhard (2014): Der lange Schatten des Nationalsozialismus. Geschichte, Geschichtspolitik und Erinnerungskultur. Mit einem Vorwort von Stefanie Schüler-Springorum und einem Nachwort von Andreas Nachama. Göttingen.

Simons, Oliver (2007): Raumgeschichten. In: Ders. (Hg.): Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur. München, S. 9-23.

Soja, Edward W. (1989): Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London/New York.

Steltz, Christian (2020): »Arm dran ist, wer nur sein eigenes Land hat«. Zu den Perspektiven auf und aus der türkisch-deutschen Literatur. In: Matthias Aumüller/Weertje Willms (Hg.): Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum. Paderborn, S. 25-45.

Thiemann, Jule (2019): (Post-)migrantische Flanerie. Transareale Kartierung in Berlin-Romanen der Jahrtausendwende. Würzburg.

Webber, Andrew J. (2008): Introduction: Capital of the 21th Century? In: Ders.: Berlin in the Twentieth Century. A Cultural Topography. Cambridge, S. 11-60.

Weber, Petra (2020): Getrennt und doch vereint. Deutsch-deutsche Geschichte 1945-1989/90. Berlin.

Weigel, Sigrid (2002): Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik 2, H. 2, S. 151-165.

Wildt, Michael (2002): Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes. Hamburg.

Winkler, Kathrin/Seifert, Kim/Detering, Heinrich (2012): Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn. Versuch einer Positionsbestimmung. In: Journal of Literary Theory 6, H. 1, S. 253-269.

Yildiz, Erol (2018): Ideen zum Postmigrantischen. In: Naika Foroutan/Juliane Karakayalı/Riem Spielhaus (Hg.): Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik. Frankfurt a.M., S. 19-34.

Yildiz, Yasemin (2017): Berlin as a Migratory Setting. In: Andrew J. Webber (Hg.): The Cambridge Companion to the Literature of Berlin. Cambridge, S. 206-226.

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130204

# Berlin im Plural

## Affektive Topographien bei Emine Sevgi Özdamar, Aras Ören und Tomer Gardi

*Anne Fleig*

**Abstract**

*This article traces different literary ways of engaging with Berlin's historical topographies in works by Emine Sevgi Özdamar, Aras Ören and Tomer Gardi. It regards their texts as being an integral part of the city in an on-going dialogic process. This process is deeply interwoven with the poetics of each of the authors. The concept of affective topographies proposes to think of this relation as a dynamic of affecting and being-affected. In this view, affective topographies are explicitly including historical layers, temporalities as well as ›memory gaps‹. Reading Özdamar, Ören and Gardi alongside each other, the article lines out how the texts are linked and overlap, especially with regard to Berlin time-spaces. This dialogical reading is underscoring that Berlin's topographies as well as Berlin's literature are social phenomena constitutively shaped and formed by processes of (post-)migration. It sets out to provide a first sketch of what could be a literary history of Berlin within the horizon of postmigrant society.*

**Title**

*Berlin in Plural. Affective Topographies in Emine Sevgi Özdamar, Aras Ören and Tomer Gardi*

**Keywords**

*affective topography; Berlin-Literature; Emine Sevgi Özdamar (* 1946); Aras Ören (* 1939); Tomer Gardi (* 1974)*

Corresponding author: Anne Fleig (Freie Universität Berlin);
anne.fleig@fu-berlin.de;
http://orcid.org/0000-0001-8372-0430;
Open Access. © Anne Fleig 2022, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Ein Knäuel von Trauer und Schmerz ist diese Stadt
seit eh und je
mit einer Leidenschaft für utopischen
Enthusiasmus
*Ören 1995: 127*

In *Ein von Schatten begrenzter Raum*, ihrem 2021 erschienenen *opus magnum*, setzt sich Emine Sevgi Özdamar rückblickend mit ihrem Werdegang als Künstlerin und Schriftstellerin auseinander. Ihre Annäherung erfolgt topographisch, denn die Autorin verbindet ihr Schreiben immer wieder mit der Geschichte und Gegenwart Berlins. So reflektiert sie mehrfach historische Zusammenhänge, die die geteilte Stadt, aber auch andere wichtige Stationen wie Paris oder Istanbul charakterisieren und miteinander in Beziehung setzen. Bei ihrer ersten Begegnung im Jahr 1966 wirkt Berlin »müde« auf sie, »ein zahnloser Mund«, es hatte »Gedächtnislücken« (Özdamar 2021: 53); in den stummen Straßen nimmt die Ich-Erzählerin vor allem die Spuren der Kriegszerstörungen deutlich wahr. Sie folgt dem Hinweis »Sie verlassen den amerikanischen Sektor« (ebd.), und auf ihrem Weg Richtung Friedrichstraße rücken Checkpoint Charlie, der geschlossene jüdische Friedhof und ein Bahnhof, an dem die Westberliner U-Bahn nicht hält, unmittelbar zusammen.

Die von Schuld getränkten Straßen drängen und verdichten sich zu affektiven Raumgebilden, zu Topographien, die in Özdamars literarischer Darstellung zwischen Realität und Fiktion changieren und sich wechselseitig spiegeln. Ihr Vorgehen kann als Affizierung oder Intensivierung der vielfältigen Beziehungen zwischen Orten und Zeiten beschrieben werden; mit Bachtin lässt es sich auch als Verdichtung und literarische Sichtbarmachung der Zeit im Raum verstehen.[1] Dieses Verfahren der Verdichtung ermöglicht einen ersten Zugang zu der Frage, wie affektive Topographien im Schreiben mit der Stadt entstehen und wie Berlin literarisches Schreiben bedingt.

In *Ein von Schatten begrenzter Raum* tritt Özdamar in einen intensiven und vielfältigen Dialog mit Menschen, Häusern, Städten, Sprachen, Friedhöfen, Literatur-, Film- und Theatertraditionen und sogar mit sprechenden Krähen. In der Form von Erinnerungen und Rückblicken, stets aber bezogen auf die Berliner Gegenwart der Autorin, entsteht ein vielschichtiger Text, in dem sich immer wieder verschiedene Orte und Zeitebenen überlagern. In dialogischem Austausch entwirft der Text, der auch als Fahrtenbuch charakterisiert werden könnte, affektive Topographien von Freundschaften, Arbeits- und Liebesbeziehungen, welche die Erinnerung an die Toten einschließen. Schon der Titel hebt die affektive Dimension des Raumes hervor, der stets abhängig von verschiedenen Blickwinkeln und Perspektiven ist und auf vielfache Weise als begrenzt wahrgenommen wird. Gleichzeitig überschreitet *Ein von Schatten be-*

1 Michail Bachtin hat in seinen Studien zum Chronotopos verschiedene Zeit-Raum-Konfigurationen in der Literatur untersucht. Bestimmt wird der Chronotopos ihm zufolge dadurch, dass er Zeit und Gefühle verdichtet und dadurch dem Raum Intensität verleiht (vgl. Bachtin 2008: 7). Zur Bedeutung Bachtins für die literaturwissenschaftliche Affekttheorie vgl. den Überblick von Acker/Fleig/Lüthjohann 2019: 13, sowie eingehend Acker 2022. Dieser Aufsatz ist im Rahmen des Forschungsprojekts »Geteilte Gefühle« entstanden, das durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des Sonderforschungsbereiches 1171 *Affective Societies* gefördert wird.

*grenzter Raum* diese Grenzen durch die eigene künstlerische Arbeit und insbesondere die teils phantastischen Züge des eigenen Schreibens, die zwischen Realität und Fiktion sprachlich vermitteln.

Özdamars autobiographischer Text steht hier aus verschiedenen Gründen am Anfang: Er umfasst von den 1960er-Jahren bis in die aktuelle Gegenwart hinein den historischen Zeitraum unseres Schwerpunktheftes und perspektiviert Berliner Topographien immer wieder in Wechselwirkung mit anderen Städten. Kehrt die Autorin in ihre Wohnung in Kreuzberg zurück, schaut sie beinah wie E.T.A. Hoffmanns Vetter durchs Fenster auf einen Platz, auf dem die Zelte von Geflüchteten stehen, die sie wie Jenny Erpenbeck in *Gehen, ging, gegangen* als Teil des städtischen Geschehens begreift.[2] Özdamar nimmt die Berliner Straßen als öffentliche Orte gesellschaftlicher Auseinandersetzungen wahr und knüpft damit an die Positionen von Aras Ören und dessen Ansätzen einer engagierten Berliner Literaturgeschichte an.[3] Vor allem aber setzt sich Özdamar mit der deutschen Vergangenheit im Horizont der transnationalen Geschichte von Krieg, Gewalt und Flucht im 20. Jahrhundert und beginnenden 21. Jahrhundert auseinander. *Ein von Schatten begrenzter Raum* kann damit nicht nur als Summe des Lebens einer Autorin gelesen werden, die mit ihrer *Istanbul-Berlin-Trilogie* seit den 1990er-Jahren selbst zur Reflexion dieser zeiträumlichen Verflechtungen in der deutschsprachigen Literatur beigetragen hat,[4] sondern auch als vielschichtiges und vielstimmiges Werk der Gegenwartsliteratur, das postmigrantische Perspektiven bündelt und transnationale Berliner Möglichkeitsräume eröffnet.

Vor dem Hintergrund von Özdamars jüngstem, weit ausholendem Werk möchte ich im Anschluss an Moritz Schramm (vgl. 2018) zunächst kurz das literaturwissenschaftliche Konzept der postmigrantischen Perspektive vorstellen und mit der literarischen Darstellung von Berliner Topographien im Plural verknüpfen. Anhand der Romane *Berlin Savignyplatz* (1995) von Aras Ören und *broken german* (2016) von Tomer Gardi skizziere ich dann im Folgenden, wie seit den 1990er-Jahren topographische Schreibverfahren postmigrantische Perspektiven auf das Berlin der Gegenwartsliteratur hervorgebracht haben, die die Annäherung an die Stadt und ihre Geschichten zeiträumlich verbinden, sodass affektive Topographien diskontinuierlicher Aneignung sichtbar werden. Diese Topographien sind durch vielfach geteilte Gefühle charakterisiert, die den von Özdamar bemerkten ›Gedächtnislücken‹ korrespondieren: Sie sind zwischen realen Orten und Zeiten sowie der literarischen Berlin-Wahrnehmung aufgespannt und versuchen, postmigrantischen Perspektiven eine Geschichte zu geben. Topographisch verfahren die Texte der beiden Autoren – Özdamar vergleichbar – im Wortsinn, weil sie die Auseinandersetzung mit Geschichte und Gegenwart Berlins mit der Reflexion des eigenen Schreibens verbinden.

So unterschiedlich die Texte sind, weisen sie doch interessante Gemeinsamkeiten auf: Beide schauen wie Özdamar in vielen ihrer Texte retrospektiv auf Berlin und wahren dadurch einen zeitlichen Abstand, der der Reflexion historischer Entwicklungen

2 Zum Oranienplatz und Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* vgl. den Beitrag von Sara Maatz in diesem Heft.

3 Zu den frühen Texten von Aras Ören und dem Westberliner Kontext vgl. die Beiträge von Ela Gezen und Jule Thiemann in diesem Heft.

4 Zur Auseinandersetzung mit der Geschichte des Anhalter Bahnhofs und der Erinnerung an die Shoah im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* vgl. den Beitrag von Hansjörg Bay in diesem Heft.

zugutekommt. So ist ihr teilweise verworrenes Geschehen auch nicht linear erzählt, sondern episodisch und formal vielfach gebrochen. Durch ihre Vielstimmigkeit setzen sie sich nicht nur mit Geschichte, sondern auch mit der literarischen Tradition der kulturellen Moderne auseinander. Beide Romane nehmen beispielsweise auf Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* Bezug, der vom Leben auf den Straßen rund um den Alexanderplatz affiziert und selbst Teil der Berlin-Wahrnehmung geworden ist; beide beziehen mediale Bilder aus Werbung oder Film ein, die Berliner Topographien affizieren[5] und ihrerseits schon Döblins modernistisches Schreibverfahren auszeichnen. Solche wechselseitigen Verdichtungen zwischen Geschichte, Literatur und Film bringen affektive Topographien hervor, die verschiedene Berlin-Wahrnehmungen überblenden, spiegeln und darin zugleich die eigene literarische Arbeit reflektieren. Dabei thematisieren sie explizit den Status des eigenen Schreibens, das auf gesellschaftliche Teilhabe zielt und traditionelle Deutungshoheiten in Frage stellt.

## Berliner Topographien der Gegenwart
### Postmigrantische Perspektiven

Nicht nur bei Özdamar lässt sich seit den 1990er-Jahren eine Intensivierung der literarischen Stadtdarstellung festhalten, die aus der Vielstimmigkeit formaler, historischer und sprachlicher Zugangsweisen resultiert. Viele Berlin-Texte der Gegenwart erkunden Raum und Geschichte der Stadt und beziehen dabei auch ihre literarischen Vorgängerinnen ein. Sie entwerfen affektive Topographien der Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit, die Geschichte und Wandel der brüchigen und widersprüchlichen Teilhabe vieler Menschen an der Stadtgesellschaft reflektieren, und setzen sich aus verschiedenen Blickwinkeln mit der Gefühlsstruktur der geteilten Stadt auseinander.

Diese Verdichtung gilt nicht nur verschiedenen Räumen, sondern auch verschiedenen Zeitlichkeiten innerhalb der Stadt. So markiert das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts den Beginn einer breiteren Auseinandersetzung mit der Erinnerung an die deutschen Verbrechen des Zweiten Weltkriegs und der Shoah, die auch in türkisch-deutschen Zusammenhängen auf große Resonanz trifft (vgl. Konuk 2017) und für die Özdamar ein Beispiel ist. Viele Texte entwickeln topographische Schreibverfahren, die als Aneignungen des Stadtraums charakterisiert werden können und zentral aus affektiven Beziehungen erwachsen. Durch verschiedene Formen des Rückblicks, der Erinnerung und der Diskontinuität heben sie die Verbindungen zwischen der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts und der Geschichte verschiedener Migrationsbewegungen hervor (vgl. Adelson 2000), die Berliner Orte affizieren und Aushandlungsprozesse voranbringen, die die gesamte Gesellschaft betreffen.

Die Betonung dieser Aushandlungsprozesse, in denen der Literatur eine wichtige Vermittlungsposition zukommt, möchte ich in Anlehnung an Moritz Schramm als »postmigrantische Perspektive« (Schramm 2018: 89) bezeichnen, um nach den langen Diskussionen über Migration und Literatur nicht erneut Texte gemäß der Herkunft ihrer Autorinnen und Autoren zu klassifizieren, wie es auch im Zeichen des Postmig-

5 Vgl. dazu am Beispiel des Potsdamer Platzes auch Huyssen 1997: 66; zur Bedeutung des Films für die Entwicklung postmigrantischer Berlin-Perspektiven vgl. auch den Beitrag von Andrew Webber in diesem Heft.

rantischen leicht geschieht. Das Konzept der postmigrantischen Perspektive zielt zunächst auf einen literaturwissenschaftlichen Perspektivwechsel, der die Aushandlung verschiedener Zugehörigkeiten und Nichtzugehörigkeiten als Normalfall der Einwanderungsgesellschaft begreift (vgl. ebd.). Es lässt sich aber auf die Berlin-Literatur der Gegenwart übertragen, die die Selbstverständlichkeit der skizzierten zeiträumlichen Verflechtungen akzentuiert: Auf dieser Grundlage beansprucht sie Teilhabe an einer pluralen, städtischen Gesellschaft, deren Geschichte(n) sie teilt.

Nach dem Mauerfall schließt die topographische Annäherung an das geteilte Berlin eine Historisierung der verschiedenen Perspektiven auf die Stadt ein. Die Diskussionen um das ›neue‹ Berlin in den 1990er-Jahren führen zur Frage nach der Berliner Vergangenheit, die teils entsorgt, teils museal hergerichtet und kommerzialisiert wird. Seitdem wird nicht nur immer wieder die Frage gestellt, wem die Stadt gehört, sondern auch, wer überhaupt dazugehört, wer das Berlin-Gefühl verkörpert oder schlicht, wer Berlin ist.[6]

Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, dass dem Versuch des Stadtmarketings, gerade das Leid und die Schrecken der Vergangenheit, der nationalsozialistischen Verbrechen und der Teilung vergessen zu machen, eine verstärkte öffentliche Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte – auch durch die Wahl Berlins als Hauptstadt – gegenübersteht. Dass Özdamars rückblickende Befragung Berlins ihren Ausgang an der Sektorengrenze am Checkpoint Charlie nimmt, ist vor diesem Hintergrund doppelt hervorzuheben, steht dieser Ort doch wie kaum ein anderer für die historische Aufteilung der Stadt am Ende des Zweiten Weltkriegs und für den Wandel von der ›Frontstadt‹ zum Tourismusmagneten seit dem Mauerfall (vgl. Huyssen 1997: 60).[7]

Die Auseinandersetzung mit Berlin in der Gegenwartsliteratur bringt immer wieder neue Entwürfe von Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit an unterschiedlichen Orten und Schauplätzen hervor, die auch dazu auffordern, an gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen teilzuhaben. Der Begriff der Topographie reflektiert diese vielfachen Beziehungen zwischen konkretem Ort und Schreiben; er stiftet ein relationales Verhältnis, das räumliche und affektive Dimensionen verbindet, die dem Schreiben ebenso inhärent sind wie dem dialogischen Verständnis der Großstadt. Denn nicht nur die Sprachen der Stadt, auch der Stadtraum wird durch soziale Beziehungen hervorgebracht, die es ohne Affekte schlicht nicht gibt; Affekte und Stadtraum bedingen und beeinflussen einander, sie bringen sich wechselseitig hervor und lassen sich nur schwer voneinander trennen.

Dies gilt umso mehr für die literarische Darstellung konkreter Orte in ihren zeiträumlichen Konfigurationen. Durch ihre Verankerung im städtischen Geschehen kann die Wahrnehmung der Stadt in der Literatur miteinander geteilt werden, gleichzeitig trägt aber literarische Vermittlung auch zur Stadtwahrnehmung bei. Diesen Mitteilungen ist eine zeitliche Dimension eigen, die zwischen Wahrnehmung und

6 Vgl. zum Wandel des Stadtmarketings seit den 1990er-Jahren insbesondere Colomb 2012; vgl. auch Bauer/Hosek 2017; zum Stadtmarketing mit Blick auf die Eigenlogik der Städte vgl. Löw 2010: 188-213, zum »Berlinsein« vgl. Fleig 2023.

7 Zum Checkpoint Charlie als Ort amerikanischer Geschäftshäuser vgl. Huyssen 1997: 60. Zumindest am Rande sei erwähnt, dass globale Mobilität im Kontext von Stadtmarketing vor allem als New Economy oder Tourismus verhandelt wird, kaum aber als Migration.

Darstellung des Stadtraums trennt und damit auch dem Wandel der Stadt begegnet. Diesem Dialog zwischen Literatur und Stadt entspricht die Offenheit kommunikativer und räumlicher Prozesse, die Topographien im Plural denkt und auch die Pluralität verschiedener Zeitebenen einschließt. In diesem Sinne erscheint Berlin als affektive Zeit-Raum-Konfiguration, die durch Wechselwirkungen zwischen Stadt und Literatur, realen und fiktiven Topographien, die städtische Erfahrung verdichtet. So erhält die Rede vom ›geteilten‹ Berlin in postmigrantischer Perspektive einen doppelten Sinn: Denn erst durch die Sichtbarmachung verschiedener Perspektiven auf die Stadt erscheint das dergestalt vielfach geteilte Berlin als offener Plural.

## Aras Ören: *Berlin Savignyplatz* (1995)

In seinem (Nach-)Wenderoman *Berlin Savignyplatz* setzt sich Aras Ören in nächtlichen, geradezu traumwandlerischen Begegnungen, Bildern und Episoden mit den Veränderungen der Stadt durch den Mauerfall auseinander und nimmt dabei vor allem das intellektuelle Westberlin der 68er-Generation ins Visier, das über Nacht alt geworden zu sein scheint. Rückblickend bezieht der Erzähler A. Ö. auch seine eigenen Arbeiten ein, die ihn seit den 1970er-Jahren zum wahrscheinlich wichtigsten Chronisten der türkischen Arbeitsmigration in Kreuzberg gemacht haben und Teil des intellektuellen Westberlins sind, von dem er sich gleichwohl zu distanzieren scheint. Diese rückblickende Sicht markiert den Beginn einer postmigrantischen Perspektive in Örens Werk, die die Verabschiedung der Figur des türkischen Gastarbeiters (vgl. Mani 2002; Gramling 2020) ebenso einschließt wie die Historisierung der migrantischen Lebenswelten.[8] Dieser Wechsel der Perspektive schlägt sich in einer veränderten Topographie nieder, denn Schauplatz des Geschehens ist der titelgebende Savignyplatz samt seiner verschiedenen Bars und Buchläden, insbesondere der legendären Paris Bar in der Kantstraße,[9] die immer noch als eines der bekanntesten Künstlerlokale der Stadt gelten kann.

Die nächtlichen Begegnungen sind im Jahr 1989 angesiedelt, beziehen aber immer wieder Erinnerungen des Erzählers an die späten 1960er und 70er-Jahre ein. Sie schaffen geheimnisvolle, affektive Topographien des Berliner Nachtlebens, in denen sich Vergangenheit und Gegenwart überlagern. Hinzu kommt, dass der Text mit Örens erster Prosaarbeit *Bitte nix Polizei* (1981) verwoben ist, deren Hauptfigur Ali Itır für das Geschehen in *Berlin Savignyplatz* zentral ist und aus der auch wiederholt zitiert wird, sodass die Westberliner Topographien rund um den Savignyplatz in mehrfacher Hinsicht zwischen Realität und Fiktion changieren, da sie reale Orte und literarische Darstellung überblenden. Dies gilt auch für einige der Figuren, die teils real identifizierbar, teils fiktiv sind. Der Text gliedert sich in zwei Teile, nämlich »Die Legende von Ali

8 Diese Arbeit kann mit Deniz Utlu auch als ›Archiv der Migration‹ verstanden werden; vgl. dazu den Beitrag von Ela Gezen in diesem Heft.

9 Die Paris Bar existiert seit 1979 unter der Leitung von Michael Würthle in der Kantstraße; von 1972 bis 1978 hatte der Österreicher das ebenfalls prominent besuchte Restaurant Exil am Landwehrkanal (Paul-Lincke-Ufer) geführt. Dass die Leiche in *Bitte nix Polizei* im Landwehrkanal gefunden wird, gibt der Ermordung von Rosa Luxemburg und der Erinnerung an die Geschichte der internationalen Arbeiterbewegung eine besondere Pointe. Auch in Özdamars *Ein von Schatten begrenzter Raum* werden Luxemburg und der Landwehrkanal schon in der ersten Berlin-Sequenz genannt, »ein Grabmal aus dunklem Wasser« (Özdamar 2021: 53).

Itır« und den sehr viel kürzeren Teil »Nacht«, der die Nacht des 9. November 1989 umfasst.

In der Erzählung *Bitte nix Polizei* hat Ören ähnlich wie in seiner *Berlin-Trilogie* die Geschichte des türkischen Protagonisten mit dessen proletarischer Nachbarschaft verknüpft: Dabei geht es zum einen um die Probleme rund um seine fehlende Aufenthaltserlaubnis, während er bei Freunden Unterschlupf gefunden hat, zum anderen um das Leben der Hauswartsfamilie Gramke, Erinnerungen an den Bombenkrieg und die Rückkehr aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft. Besonderes Augenmerk gilt den weiblichen Lebensverhältnissen, namentlich Greta Gramke und ihre Tochter Brigitte,[10] die Friseurin lernt und nebenbei versucht, durch Prostitution Geld zu verdienen.

*Bitte nix Polizei* zeigt einen langen, kalten und dunklen Dezembertag im Leben verschiedener Hausbewohner in der Kreuzberger Pücklerstraße, in der sich ihre Geschichten, Hoffnungen und Enttäuschungen auf vielfache Weise überschneiden. Der Text thematisiert Ausländerfeindlichkeit und Rassismus ebenso deutlich wie sexuelle Gewalt gegen Frauen. Am Ende dieser ›Kriminalerzählung‹ wird die Leiche von Ali Itır aus dem Landwehrkanal gezogen – offen bleibt, ob er einem Verbrechen zum Opfer gefallen ist oder Suizid begangen hat. Während die Polizei nach Hinweisen auf die Zusammenhänge sucht, steht sie vor einer »Mauer« aus Schweigen seitens der türkischen Nachbarschaft (Ören 1981: 116), ein Schweigen, das Ören mit seinen türkischsprachigen Texten vernehmbar gemacht hat und auf das auch *Berlin Savignyplatz* rekurriert.

Der Roman schließt an das offene Ende von *Bitte nix Polizei* an, denn die Leiche aus dem Landwehrkanal scheint plötzlich leibhaftig in der Charlottenburger Paris Bar aufzutauchen. Der Untote oder Doppelgänger erhält sogar das erste Wort: »›Ich bin nicht er‹, wiederholte er, ›alle sehen in mir nur ihn, aber ich versichere dir, ich bin ganz bestimmt nicht er.‹« (Ören 1995: 11) Durch diesen Kunstgriff wird ein Spiel mit verschiedenen Identitätszuschreibungen eröffnet, die darum kreisen, wer Ali Itır ist, der sich selbst als »Person aus Gerüchten« (ebd.: 13) bezeichnet. Als eine mögliche Erklärung stellt sich heraus, dass das Geschehen am Landwehrkanal ein Filmdreh gewesen sein könnte und der Unbekannte in der Bar der Schauspieler des Toten ist; da aber mehrere Ali-Itır-Figuren vorkommen, bleibt die Frage offen, ob einer von ihnen der Tote ist, zumal der Erzähler selbst beginnt, sich mit Ali Itır zu identifizieren (vgl. Ackermann 1997: 16; İlkılıç 2018: 61).

Mit immer neuen Phantasien über den Film am Landwehrkanal wird einerseits die »neue kulturelle Situation« Berlins (Ledanff 2009: 591) nach dem Mauerfall reflektiert, die zahllose künstlerische Initiativen, Projekte und Institutionen hervorbringt, andererseits aber auch hervorgehoben, dass die soziale Realität der Stadt ebenso wie die Geschichte der Arbeitsmigration in den laufenden gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen zunehmend ausgeblendet werden. Ohne Illusionen stellt Ali Itır fest, dass sein Name in Büchern »verewigt« (Ören 1995: 13) sei,[11] an die sich aber nach siebzehn

10 Die Namen in *Bitte nix Polizei* sind in mehrfacher Hinsicht sprechend: Kann Ali als prototypischer, türkischer Männername arabischer Herkunft gelten, so Brigitte als deutscher Frauenname insbesondere der 1960er-Jahre; er verbreitete sich durch die bekannte, 1954 gegründete Frauenzeitschrift. Zu denken ist aber auch an die Protagonistin Brigitte in Elfriede Jelineks *Liebhaberinnen* (1975), einem Roman, der die Aufstiegsträume der proletarisch-kleinbürgerlichen Frauenfiguren ebenfalls mit dem Thema Prostitution verknüpft. Interessanterweise heißt auch eine der beiden deutschen WG-Bewohnerinnen in Gardis *broken german* Brigitte.

11 Der Protagonist bezieht sich hier auf sein Erscheinen in *Bitte nix Polizei.*

vergangenen Jahren schon niemand mehr erinnere (vgl. ebd.: 12).[12] Demgegenüber verweist der Filmdreh nicht nur auf die grundlegend veränderten Produktionsbedingungen, sondern auch auf die Rolle filmischer Bilder für die Wahrnehmung und Darstellung Berlins seit den 1990er-Jahren.[13]

Die Bewegung von Kreuzberg nach Charlottenburg führt zu Fragen nach der Bedeutung der Westberliner Intellektuellen und Bohemiens, die auf der »kleinen Insel Savignyplatz« (ebd.: 154) von den politischen Dynamiken der Wendezeit isoliert leben, wodurch neue ›Gedächtnislücken‹ entstehen. Ören ruft noch einmal den Mythos der Westberliner Insel auf (vgl. Ledanff 2009: 591), weist ihn aber der Vergangenheit zu, während sein Roman schon von der neuen Zeit kündet (vgl. Ören 1995: 154). Dass dabei auch Grenzen und Möglichkeiten der Literatur in der Nachwendezeit verhandelt werden, zeigt sich an Örens Titel, für den Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* implizit den Fluchtpunkt bildet. Mit dem Untertitel »Auf der Suche nach der Gegenwart V« nimmt Ören darüber hinaus auf den modernen Roman à la Proust Bezug, um die ›verlorene Zeit‹ zu erinnern und zu reflektieren. Auch diese intertextuellen Bezüge sind ›Kunstgriffe‹, die eine Veränderung des theoretischen und politischen Diskurses über Migration und Literatur anzeigen. Der Savignyplatz wird dabei zu einer affektiven Topographie widersprüchlicher Teilhabe, denn während der Erzähler A. Ö. offenkundig ebenso teil an den dortigen künstlerischen Zirkeln hat wie der mutmaßlich türkische Schauspieler, wird die Figur des türkischen Arbeiters zu einem Gerücht, einer Legende oder einem Gespenst, welches das wiedervereinte Berlin umzutreiben beginnt.

B. Venkat Mani hat in diesem Zusammenhang betont, das Verdienst von *Berlin Savignyplatz* sei, die Figur des Gastarbeiters und der Gastarbeiterliteratur in die literarischen Debatten der 1990er-Jahre überführt (vgl. Mani 2002: 125) und damit den grundlegenden historischen Veränderungen seit dem Mauerfall Rechnung getragen zu haben: »Gastarbeiterliteratur can exist no more« (ebd.: 126). Auch wenn ich dieser Schlussfolgerung zustimme, bleibt die nächtliche Szenerie des Textes aus meiner Sicht ambivalent: So hat die Betonung von Fragen der Identität sicher zur Diskussion um gesellschaftliche Vielfalt und Pluralität beigetragen, sie wird aber von Ören auch als Teil der Versprechen der Konsumkultur perspektiviert, wie das Spiel mit der Zigarettenwerbung am Ende deutlich macht, die ein unbeschwertes Paar in »neckischer Pose« zeigt: »Auf dem Plakat waren nebeneinander ein dunkler, südländischer Mann und eine blonde Frau abgebildet. […] Unter dem Bild war zu lesen: ›Come together‹« (Ören 1995: 146). Dagegen wird der Arbeiter zu einer Figur aus Gerüchten, die sich gegen Stereotype und falsche Zuschreibungen wehrt, während der strukturelle Wandel der Arbeitsverhältnisse schon in vollem Gange ist, ein Wandel, für den die linken Künstler, Schriftsteller und Intellektuellen im Florian, im Zwiebelfisch oder in der Paris Bar aber nach dem Mauerfall zu müde sind.

12 Das ist ein Schicksal, das er mit Peter Schneiders *Lenz* zu teilen scheint, der »mit der 68er Generation verschwunden« (Ören 1995: 109) ist und die Welt nicht zuletzt mittels Literatur verändern wollte.

13 In diesen Filmen kommt dann nicht selten auch ein Berliner Türke vor, den der Regisseur nach seinen Vorstellungen von einem Türken agieren lässt – so jedenfalls das parodistisch zugespitzte Setting in Yadé Karas Wenderoman *Selam Berlin* (2003); vgl. dazu auch Hille 2008. Zur Bedeutung filmischer Stadtbilder seit 1980 vgl. auch Jung/Stiglegger 2021.

## Tomer Gardi: *broken german* (2016)

Die Auseinandersetzung mit dem Berliner Stadtraum im Horizont gesellschaftlicher Pluralität und globaler Migrationsbewegungen wird in Tomer Gardis Roman *broken german* (2016) aus jüdisch-israelischer Perspektive geführt. Seine Protagonistinnen und Protagonisten sind junge Erwachsene, die aus verschiedenen Ländern kommen und verschiedene Sprachen sprechen.[14] Mehrsprachigkeit und Vielstimmigkeit realisiert der Autor durch eine Vielzahl unterschiedlicher Episoden und Formen bis hinein in die affektiven Raumkonstruktionen des Textes, die wechselseitig aufeinander bezogen sind. So stehen fiktiven Orten wie dem Call Shop, in dem sich die Figuren treffen, um miteinander und mit ihren weltweit verstreuten Freunden und Angehörigen zu kommunizieren, reale Orte wie das Jüdische Museum gegenüber (vgl. Vlasta 2019). Das Geschehen ist weitgehend in der unmittelbaren Gegenwart angesiedelt, wird aber nicht linear entwickelt, sondern setzt rückblickend Ende der 1990er-Jahre ein, als einige der Figuren noch Kinder in Berlin waren. Gardi knüpft damit – und zwar ebenfalls im Rückblick – an den Beginn der Entwicklung postmigrantischer Perspektiven an, für die sowohl Ören als auch Özdamar als Vorreiter gelten.

So nimmt der Text explizit auf die Berliner Geschichte der Arbeitsmigration Bezug, wenn der Ich-Erzähler und Autor sich als »Gastarbeiter« und »Arbeitsmigrant in der deutsche Sprache« (Gardi 2016: 101) bezeichnet. Er deutet dadurch nicht nur ironisch an, dass er als jüdischer, mehrsprachiger Autor im deutschen Literaturbetrieb keineswegs gleichberechtigt, sondern allenfalls zu Gast ist. Er reflektiert auch den ökonomischen Strukturwandel der globalisierten Stadt und dessen Auswirkungen auf die Arbeitsverhältnisse, wenn er davon erzählt, dass einer der Protagonisten im Borsig-Center in Tegel gerade seine Arbeit in einem Laden für »Orientalische Spezialitäten« (Gardi 2016: 30) verloren hat. Kann das Shopping-Center als Hinweis auf das ›neue‹ Berlin gelesen werden, so ist von den Borsig-Werken, in denen der alte Herr Kutzer aus der Naunynstraße geschuftet hat, nur noch der Turm stehen geblieben. Durch den Wandel dieser konkreten Orte werden rückblickend die Veränderungen in der Stadt seit den 1990er-Jahren erhellt, an deren Ende der Umzug von Regierung und Parlament 1999 sowie die Eröffnung des Jüdischen Museums 2001 stehen.

Wie der Titel deutlich macht, sind die zentralen Themen des Textes Mehrsprachigkeit und Vielstimmigkeit der Berliner Gegenwart auf der einen Seite sowie die Auseinandersetzung mit dem Bruch der Zivilisation – und ihrer Vielstimmigkeit – durch die Shoah und der Erinnerung daran auf der anderen Seite. Eines der wichtigsten Anliegen des Textes besteht darin, durch die topographische Auseinandersetzung mit der Stadt Deutungshoheiten in Frage zu stellen und auch auf der Ebene der Erinnerung ›Berlin im Plural‹[15] einzufordern. Dabei rückt bereits die Architektur des Jüdischen Museums, dem wichtigsten Schauplatz des Textes, Brüche und Kontinuitäten der deutschen Geschichte ins Zentrum, in ein leeres Zentrum zumal, das nachdrücklich die Frage nach dem deutschen Selbstverständnis und der Gegenwärtigkeit jüdischen Lebens im heutigen Berlin aufwirft. Der Entwurf von Daniel Libeskind *Between the lines* macht die Konflikte um das Konzept des Jüdischen Museums sichtbar und

14 Zur Mehrsprachigkeit und Vielstimmigkeit in *broken german* vgl. Fleig 2019, zur Sprache vgl. auch Kandwal 2018.

15 Zum Konzept von Berliner Topographien im Plural vgl. die Einleitung zu diesem Heft.

stellt sie offensiv in den Stadtraum hinein.[16] Gleichzeitig problematisiert die architektonische Form des Museums in ihrer räumlichen Verdichtung, wie und was erinnert werden kann, welche Beziehungen Erinnerung konstituieren und wer darüber bestimmt (vgl. Huyssen 1997: 75).

Diese Frage wirft schon die erste Episode des Romans auf, die davon handelt, dass einige der Protagonisten als Kinder an einer U-Bahn-Station von betrunkenen Skins bedroht werden. Während der Text damit an die Gewalt von Rechtsradikalen in der Nachwendezeit erinnert, heißt es nur wenig später, dass dies die »glückliche, freie, schönne Tagen von Pre-Nine-Eleven und Bush War on Terror« (Gardi 2016: 7) waren; Tage, die so schön vielleicht doch nicht waren oder aber schön im Vergleich zu dem, was noch kam, eine Frage also der Erinnerung *und* der Perspektive.[17]

Diese Kindheitserinnerung wird in einer späteren Episode aufgenommen, als Radili, eine der Figuren, in einer linken Künstlerwohngemeinschaft zu Gast ist und von dieser Situation erzählt – wobei er als guter Erzähler das Ende leicht verändert und angibt, seitdem ein Messer besessen zu haben, das er später in einem Park in der Nähe »begrabte« (ebd.: 9). Ironischerweise nimmt einer der Anwesenden gerade dieses Ende zum Anlass, ein antirassistisches Filmprojekt zu starten, das gar nicht danach fragt, wessen Geschichte hier buchstäblich ausgegraben werden soll. Die im Text mehrfach aufgenommene Filmidee der Ausgrabung wirft ein recht sarkastisches Licht auf die Vorstellung einer abgesunkenen Geschichte, die aus Gründen der »Nachbesserung. Fehlerbehebung. Wiedergutmachung« (ebd.) an den Tag gebracht werden muss, als gelte es, einen Schatz zu bergen. Sie weist damit aber auch auf die vielen Facetten im Umgang mit Erinnerung hin, der sich nicht zuletzt im Stadtraum manifestiert.[18]

Dies gilt schließlich zentral für die Stolpersteine, die in *broken german* die Shoah und mit ihr die Zerstörung multipler Zugehörigkeiten im Stadtraum adressieren und auf diese Weise als affektive Topographien en miniature – Topographien des Anstoßes, der Erinnerung und der Trauer – gelesen und wahrgenommen werden können. Dass der Erzähler den Stolpersteinen in Neukölln begegnet, einem Stadtteil, der heute wie vielleicht kein anderer mit Migration verbunden wird, unterstreicht das Anliegen, jüdische, deutsche und migrantische Geschichte(n) miteinander in Beziehung zu setzen und ihnen zwischen Sonnenallee, Weser- und Weichselstraße einen konkreten Ort zu geben (vgl. Gardi 2016: 31).

So reflektiert der Erzähler in ironischer Auseinandersetzung mit der Form des Libeskind-Baus, welchen Platz Migrantinnen und Migranten und damit auch heute in Berlin lebende Jüdinnen und Juden im Museum einnehmen; er überlegt, wie es wäre, sich als Jude im Museum zu verstecken und gewissermaßen Teil der Ausstellung zu werden: »Die Leere scheinte der Architekt hier sehr zu beschäftigen. Als Metaphor, also. Und seine passende architektonische Form. Und als Thema. Unter die Trep-

16 Es gibt zahlreiche Publikationen zur Architektur und zur Geschichte des Jüdischen Museums. Für einen ersten Überblick sei an dieser Stelle auf die Darstellung des Museums selbst verwiesen: Jüdisches Museum Berlin 2022.

17 Mit Blick auf das Jüdische Museum ist erwähnenswert, dass seine Eröffnung just für den 11. September 2001 geplant war, dann aber aufgrund der Anschläge in New York um zwei Tage verschoben wurde.

18 Eine weitere Episode thematisiert am Beispiel einer Öllampe archäologische Ausgrabungen in Israel, deren Deutung ebenfalls auf geradezu groteske Weise in Frage gestellt wird (vgl. Gardi 2016: 88; dazu Schirrmeister 2021: 124).

pe ist eine gute Stelle. Am Garten des Exils kann man sich auch verstecken. Auf eigene Gefahr, steht da am Eingang. Auf eigene Gefahr ist es ins Exilgarten rein zu tretten. Klar.« (Ebd.: 70)

Die Architektur des Jüdischen Museums wendet sich entschieden gegen das Ausblenden der deutschen Geschichte, wie sie teilweise die Diskussionen um das ›neue‹ Berlin bestimmt haben, und setzt ein Zeichen für die Komplexität der Erinnerungsarbeit, die verschiedenen Perspektiven Rechnung trägt.[19] Sowohl Libeskind als auch Gardi wenden sich dabei gegen eine Musealisierung des Stadtraums, die sich gegen Veränderungen – und sei es eben den Wandel der Erinnerung – verschließt. Der vielstimmige Text plädiert vielmehr für affektive Topographien multipler Zugehörigkeiten, die sich ähnlich wie bei Özdamar auch in den wechselseitigen Spiegelungen der verschiedenen Episoden und Formen niederschlagen.

Zu dieser Formenvielfalt gehört nicht zuletzt das Genre der Kriminalerzählung, die als Bezug auf Aras Ören gelesen werden kann, seine frühe Auseinandersetzung mit dem Stereotyp ›krimineller Ausländer‹ aber zugleich parodistisch steigert, indem eine Leiche im Keller des Jüdischen Museums gefunden wird. Schließlich stiftet das Filmthema einen weiteren Bezug zu Örens und Özdamars Werken, da *broken german* die Bedeutung des Films für die Westberliner Szene der 1970er und 80er-Jahre in die Gegenwart mehr oder weniger improvisierter Kunstprojekte überführt (vgl. Buchmann 2021), eine Bewegung, die schon in *Berlin Savignyplatz* einsetzt. Gleichzeitig fällt auf, dass Gardi die selbstgerechte, aktivistische Arbeit an einem antirassistischen Filmprojekt zur ›Wiedergutmachung‹ deutlich kritisiert, das Opfer von Gewalt vor der Kamera agieren lässt, um deutsche Schuld zu bewältigen. Demgegenüber öffnet die postmigrantische Perspektive von *broken german* den Blick für vielfach geteilte Geschichten und multiple Zugehörigkeiten im Horizont der Einwanderungsgesellschaft.

*

Die Auseinandersetzung mit affektiven Topographien zeiträumlicher Verflechtungen in der Berlin-Literatur seit den 1990er-Jahren steht noch am Anfang. Festgehalten werden kann, dass sich hier nationale, deutsch-deutsche und transnationale Geschichten vielfach verbinden und dadurch überkommene Deutungshoheiten in Frage gestellt werden. Wie die Texte so unterschiedlicher Autoren wie Ören und Gardi zeigen, zielt diese Auseinandersetzung zum einen auf die Reflexion künstlerischer Arbeit unter neuen gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen sowie den Status des eigenen Schreibens, ein Anliegen, das zentral auch Özdamars Epos *Ein von Schatten begrenzter Raum* bestimmt. Zum anderen geht es darum, die Vielstimmigkeit Berliner Geschichte und Gegenwart sprachlich wie formal zur Geltung zu bringen, um gesellschaftliche Pluralität und postmigrantische Perspektiven im Schreiben mit Berlin zu vermitteln.

19 Wie Andreas Huyssen überzeugend herausgearbeitet hat, zielt die architektonische Form des Museums auch darauf, die Vorstellung vom »Holocaust as the inevitable telos of german history« zurückzuweisen (Huyssen 1997: 80).

## Literatur

Acker, Marion (2022): Schreiben im Widerspruch. Nicht-/Zugehörigkeit bei Herta Müller und Ilma Rakusa. Tübingen.

Dies./Fleig, Anne/Lüthjohann, Matthias (2019): Affektivität *und* Mehrsprachigkeit – Umrisse einer neuen Theorie- und Forschungsperspektive. In: Dies. (Hg.): Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen, S. 7-31.

Ackermann, Irmgard (1997): Alı Itirs Wandlungen: Aras Örens Romanheld zwischen Wirklichkeit und Phantasie. In: Mary Howard (Hg.): Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzähllliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft. München, S. 17-30.

Adelson, Leslie A. (2000): Touching Tales of Turks, Germans, and Jews: Cultural Alterity, Historical Narrative, and Literary Riddles for the 1990s. In: New German Critique 80, Sonderausgabe: The Holocaust (Frühling/Sommer), S. 93-124.

Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos. Aus dem Russ. v. Michael Dewey. Mit einem Nachwort v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke. Frankfurt a.M.

Bauer, Karin/Hosek, Jennifer Ruth (Hg.; 2017): Cultural Topographies of the New Berlin. New York/Oxford.

Buchmann, Sabeth (2021): (Politische) Kunst oder (soziale) Praxis? Eine Versuchsanordnung über die 1990er. In: Birgit Eusterschulte/Christian Krüger/Judith Siegmund (Hg.): Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken. Stuttgart, S.147-164.

Colomb, Claire (2012): Staging the New Berlin. Place Marketing and The Politics of Urban Reinvention Post-1989. London/New York.

Fleig, Anne (2019): Berliner Polyphonie? Tomer Gardis Roman *broken german* im Dialog mit Döblins *Berlin Alexanderplatz*. In: Barbara Siller/Sandra Vlasta (Hg.): Literarische (Mehr)Sprachreflexionen. Wien, S. 222-242.

Dies. (2023): Einberlinsein. In: Doris Kolesch (Hg.): Affekte. Diagnosen der Gegenwart. Berlin (in Vorbereitung).

Gardi, Tomer (2016): broken german. Roman. Graz.

Gramling, David (2020): Back by Inscrutable Demand: Ali Itır's Multilingual Return in *Berlin Savignyplatz*. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 112, H. 4, S. 632-644.

Hille, Almut (2008): U-Bahn, Mond und Sterne. Berlin von oben und unten in neueren Texten der »Migrationsliteratur«. In: LiLi 38, H. 149 (= Im Dickicht der Städte II: Literatur, Kunst und Film), S. 105-117.

Huyssen, Andreas (1997): The Voids of Berlin. In: Critical Inquiry 24, H. 1, S. 57-81.

İlkılıç, Süreyya (2018): Identitätsproblematik in Aras Örens Roman *Berlin Savignyplatz* in Bezug auf seine Erzählung *Bitte nix Polizei*. In: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 42, H. 1, S. 55-68.

Jüdisches Museum Berlin (Hg.; 2022): Geschichte des Jüdischen Museums Berlin; online unter: https://www.jmberlin.de/geschichte-unseres-museums [Stand: 1.9.2022].

Jung, Stefan/Stiglegger, Marcus (Hg.; 2021): Berlin Visionen. Filmische Stadtbilder seit 1980. Berlin.

Kandwal, Megha (2018): Sprache, Zeit und Raum in dem Roman *Broken German* (2016) von Tomer Gardi. In: Carmen Ulrich (Hg.): (Un-)Gleichzeitigkeiten. München, S. 185-199.

Konuk, Kader (2017): Genozid als transnationales historisches Erbe? Literatur im Kontext türkischer und deutscher Geschichte. In: Corinna Caduff/Ulrike Vedder (Hg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015. Paderborn, S. 165-175.

Ledanff, Susanne (2009): Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008. Bielefeld.

Löw, Martina (2010): Soziologie der Städte. Frankfurt a.M.

Mani, B. Venkat (2002): Phantom of the ›Gastarbeiterliteratur‹: Aras Ören's *Berlin Savignyplatz*. In: Aglaia Bloumi (Hg.): Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten. München, S. 112-129.

Ören, Aras (1981): Bitte nix Polizei. Kriminalerzählung. Aus dem Türk. v. Cornelius Bischoff. Düsseldorf.

Ders. (1995): Berlin Savignyplatz. Auf der Suche nach der Gegenwart V. Roman. Aus dem Türk. v. Deniz Göktürk. Berlin.

Özdamar, Emine Sevgi (2021): Ein von Schatten begrenzter Raum. Roman. Berlin.

Schirrmeister, Sebastian (2021): Re-Claiming German Literature. Literarische Praktiken der Aneignung bei Deborah Feldman und Tomer Gardi. In: Jara Schmidt/Jule Thiemann (Hg.): Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung. Berlin, S. 111-130.

Schramm, Moritz (2018): Jenseits der binären Logik. Postmigrantische Perspektiven für die Literatur- und Kulturwissenschaft. In: Naika Foroutan/Juliane Karakayalı/Riem Spielhaus (Hg.): Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik. Frankfurt a.M., S. 83-96.

Vlasta, Sandra (2019): »Was ist ihre Arbeit hier, in Prosa der deutschsprachige Sprach?« Mehrsprachige Räume der Begegnung und Empathie in Tomer Gardis Roman *broken german*. In: Marion Acker/Anne Fleig/Matthias Lüthjohann (Hg.): Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen, S. 143-157.

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130205

# *Fahrt mit der S-Bahn*
## Bewegung und Raum im geteilten Berlin

*Jutta Müller-Tamm/Lukas Nils Regeler*

**Abstract**
*In the divided Berlin of the 1960s to 1980s, the S-Bahn held a specific position: it was object of controversial political debates, setting for numerous migration attempts, and often addressed as a metonymic representation of the (divided) urban architecture that was specific to Berlin. Thus it served as an important medium of reflection for a number of authors, especially from the eastern part of the city: this article primarily examines poetry, essay writing, and prose texts by the former GDR authors Uwe Johnson, Günter Kunert, Fritz Rudolf Fries, Elke Erb, Johannes Jansen, and Annett Gröschner. Special attention needs to be payed to the S-Bahn as a poetic instrument for identifying an own position within the multi-layered Berlin topography: between East and West, affiliation and rejection, collective urban identity and self-assertion, performed and hindered border crossings.*

**Title**
*Ride on the S-Bahn. Space and motion in divided Berlin*

**Keywords**
*urban networks; public transport; border crossings; inner german border; GDR poetry*

Die Berliner S-Bahn gehörte zu den Besonderheiten der geteilten Stadt: lebenspraktisch bedeutsam, affektiv hochgradig aufgeladen und literarisch virulent. Die S-Bahn kreuzte die Grenze – und war daher seit Kriegsende ein eminentes Politikum. Vor dem Mauerbau bildete sie das verbindende Verkehrsmittel der in Sektoren geteilten Stadt, insofern aber auch die Schleuse in den Westen: Zuletzt nutzten etwa tausend Menschen täglich die S-Bahn zum Verlassen der DDR, sie war der Schauplatz einer sehr spezifischen Migrationsdynamik. Nach dem Mauerbau wurde sie zum sinnfälligen Zeichen einer in feindliche Blöcke geteilten Welt: Niemand konnte sie benutzen, ohne gewahr zu werden, dass in Berlin »zwei gegensätzlich staatliche Organisationen, zwei wirtschaftliche Arrangements, zwei Kulturen so eng nebeneinander [leben], daß

Corresponding authors: Jutta Müller-Tamm (Freie Universität Berlin);
muellert@zedat.fu-berlin.de;
http://orcid.org/0000-0003-2258-6308;
Lukas Nils Regeler (Freie Universität Berlin);
lukas.regeler@fu-berlin.de;
http://orcid.org/0000-0003-3659-2055;
Open Access. © Jutta Müller-Tamm/Lukas Nils Regeler 2022, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

sie einander nicht aus dem Blick verlieren können und einander berühren müssen.« (Johnson 1975a: 18) In dieser Situation wurde die S-Bahn – so die These des vorliegenden Beitrags – zum zentralen Medium der Kartierung von Berliner Topographien. Die großstädtische Alltagspraxis des Bahnfahrens traf auf eine politische Spaltungslogik, die die gebahnte Mobilität drastisch einschränkte und paradox regulierte; sie erzeugte imaginative und utopische Raumordnungen, die Berlin in den 1960er bis 1980er-Jahren prägten. Mithilfe der S-Bahn wurde die eigene Position innerhalb der vielschichtigen Berliner Topographie literarisch entworfen und reflektiert: zwischen Ost und West, Zugehörigkeit und Ablehnung, kollektiver städtischer Identität und Selbstbehauptung, vollzogenen und verhinderten Grenzübertritten.[1]

Mit dem Mauerbau wurden im Berliner Nahverkehrssystem die Verbindungen in die westlichen Sektoren unterbrochen und die Bahnhöfe, bis auf den Grenzübergang am Bahnhof Friedrichstraße, zugemauert. Beide S-Bahn-Systeme, auch das abgeschnittene im Westteil der Stadt, wurden von der zur DDR gehörenden Deutschen Reichsbahn betrieben. Unmittelbar nach dem Mauerbau, noch im August 1961, riefen daher der Deutsche Gewerkschaftsbund und der Regierende Bürgermeister Willy Brandt die Westberliner zum Boykott der S-Bahn auf; Posten stellten sich mit Plakaten vor den Bahnhöfen auf: »Keinen Pfennig für Ulbricht!«, »Wer S-Bahn fährt, ist Kommunist!«, »Jeder West-Berliner S-Bahn-Fahrer bezahlt den Stacheldraht am Brandenburger Tor.« (Johnson 1975b: 28; o.A. 1981: 273)

In der Folge sanken die Fahrgastzahlen drastisch, die Deutsche Reichsbahn fuhr auf den Weststrecken hohe Verluste ein. Neue Buslinien, später dann auch neue U-Bahn-Linien sollten die S-Bahn überflüssig machen. »Im Westteil der Stadt«, so konnte man 1981 im *Spiegel* lesen, »klapperte die Stadtbahn während der letzten zwei Jahrzehnte ins Elend. […] Wer genauer hinsieht, kann häufig Züge ausmachen, in denen kein einziger Reisender sitzt.« (Ebd.: 273) Während sie vor dem Krieg noch über fünfhundert Millionen Fahrgäste jährlich befördert hatte, waren es in Westberlin zuletzt nur noch unter fünf Millionen (vgl. Gottwaldt/Kuom/Risch 1984: 14, 33). Im Osten blieb die S-Bahn weiterhin das bevorzugte Transportmittel, im Westen hingegen verrotteten die Gleise, Sabotage und Vandalismus herrschten, die Bahnhöfe wurden geschlossen und zu toten Zonen in städtischen Brachen.

Zu Beginn der 1980er-Jahre erreichte der politische Konflikt um die Westberliner S-Bahn eine neue Eskalationsstufe: Nachdem die Westberliner Fahrer, unter DDR-Konditionen (niedrigeres Gehalt, geringere Arbeitnehmerrechte) bei der Deutschen Reichsbahn angestellt, in einen umfassenden Streik gezogen waren, kam es zu Massenentlassungen und zur drastischen Ausdünnung des ohnehin schon reduzierten S-Bahn-Netzes. Somit fuhren nur noch »ein paar Geisterzüge zwischen Frohnau und Lichtenrade und – im Grenzverkehr – von der Ost-Berliner Friedrichstraße zum West-Berliner Bahnhof Zoo« (o.A. 1981: 271); vorübergehend drohte die totale Stilllegung der S-Bahn in Westberlin. Nach langjährigen Verhandlungen übernahm die BVG im Januar 1984 den S-Bahn-Betrieb im Westteil der Stadt – damit war nun auch bei der Stadtbahn die Teilung in Ost und West vollständig vollzogen (vgl. Nawrocki 1984; Bley 1989).

1 Der vorliegende Aufsatz entstammt den Arbeitszusammenhängen des Forschungsprojekts »Writing Berlin«, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

## Innerberlinische Migrationserfahrungen
Uwe Johnsons *Berliner Sachen*

1959 verließ Uwe Johnson die DDR mit der S-Bahn und übersiedelte nach Westberlin. Kurz vor dem Mauerbau schrieb er einen Text über die Schwierigkeit, den einfachen Vorgang des Aussteigens (eines Bürgers der DDR) an einer (West-)Berliner S-Bahn-Station angemessen zu beschreiben.[2] Was sich einerseits als innerstädtische Bewegung auf gebahnten Wegen, wie sie seit Jahrzehnten vorgesehen und möglich war, darstellte, bedeutete andererseits eine alle Kategorien sprengende politische und kulturelle Grenzüberschreitung:

> Eine Grenze an dieser Stelle wirkt wie eine literarische Kategorie. Sie verlangt die epische Technik und die Sprache zu verändern, bis sie der unerhörten Situation gerecht werden. Der konventionelle Ausdruck für den Fahrgast, der auf einem (sozusagen) ausländischen Bahnhof für eine längere Zeit aussteigt, beansprucht den ›Flüchtling‹ als einen propagandistischen Wert; indem er so genannt wird, soll er Vorzüge für die eine und Nachteile für die andere Seite beweisen. (Johnson 1975a: 10)

Dem S-Bahn-Fahrgast wird aus ideologischen Gründen, zum Beweis der Überlegenheit des Westens, Titel und Rolle des ›Flüchtlings‹ zugesprochen. Obwohl es sich dabei um eine einseitige und manipulative Sprachregelung handelt – wie überhaupt das in diesem Aufsatz exponierte Problem darin besteht, dass es eine nichtkorrumpierte, sich keiner Seite verpflichtende Beschreibung dieses Aktes nicht gibt –, so insistiert Johnson doch nachdrücklich darauf, dass zu dem Umzug über die deutsch-deutsche Grenze tatsächlich eine substantielle Migrationserfahrung gehört (vgl. Tate 2004: 83). Die Fahrt mit der S-Bahn von Ost nach West beschreibt er als Weltenwechsel, der dem »Ankömmling« (ebd.: 18) Sprache und Benennungsmöglichkeiten ebenso wie Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten raubt: »Echtes Ausland ist selten so fremd.« (Ebd.: 20) Der Umzug von einem Teil der Stadt in den anderen geht mit einem grundlegenden Orientierungsverlust einher: »Es wird ihn Mühe kosten, das Zeichensystem des fremden Landes zu erlernen, dies mit dem mitgebrachten zu vergleichen und endlich ein eigenes nach seinen persönlichen Erfahrungen anzustimmen.« (Ebd.)

Die nach dem Mauerbau verfassten S-Bahn-Texte aus Johnsons *Berliner Sachen – Boykott der Berliner Stadtbahn* (1964), *Das soll Berlin sein. Antwort auf Zuschriften* (1964), *Nachtrag zur S-Bahn* (1970) – thematisieren das Skandalon der Verwandlung zusammengehöriger, nahtlos miteinander verbundener Wegstrecken der *einen* Großstadt in zwei distinkte politische, soziale und kulturelle Räume. Denn es ist in Johnsons Darstellung die S-Bahn, die den Berliner Stadtraum überhaupt erzeugt:

> Schon für den Ortsfremden lag die Hauptstadt in der Stadtbahn. Sie zog ihn aus den Fernbahnhöfen in die Provinzen der Stadt, mit ausstrahlenden Radialen und einem

2 Johnsons Aufsatz entstand kurz vor dem Mauerbau und wurde 1961 im *Merkur* unter dem Titel *Berliner Stadtbahn* veröffentlicht; bei seiner Wiederveröffentlichung in den *Berliner Sachen* (1975) ergänzte Johnson den Titel zu: *Berliner Stadtbahn (veraltet)*. Zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte des Textes vgl. Elben 2002; zur Zusammenstellung der Aufsätze in den *Berliner Sachen* vgl. Gillett 2000.

> riesigen Ring brachte sie ihm einen räumlichen Begriff der Gegend bei, bevor sie ihn entließ in eins der Zentren oder der Stadtdörfer (Johnson 1975b: 22).

Die S-Bahn wird hier nicht als funktionaler Teil, sondern als definierende Größe Berlins beschrieben. In gewisser Weise verkehrt Johnson die Relation von Teil und Ganzem, wenn er Berlin als in der S-Bahn liegend beschreibt; S-Bahn und Stadt stehen metonymisch füreinander ein, sie kommen zur Deckung.

Um das Gewaltsame und Schmerzhafte dieses Schnitts, der »Unterbrechung der Stadtbahn« (ebd.: 33), zu verdeutlichen, verwendet Johnson mehrfach organische Bilder, etwa indem er das S-Bahn-System mit dem Adernetz des Blutkreislaufs vergleicht.[3] Auf den einseitigen Akt des Mauerbaus und die Kappung der Linien, die das vitale Gebilde der Stadt verwundet und die Kommunikation unterbindet, folgt die Gegenreaktion, der Boykott der vom Osten betriebenen S-Bahn. Johnson verurteilt ihn scharf als »leere Gebärde des Schädigens« (Johnson 1975c: 40), deren einziger Effekt darin bestehe, das innerberlinische Verhältnis zu belasten. Obendrein werde dieser S-Bahn-Krieg auf dem Rücken derer ausgetragen, die auf die S-Bahn als billiges Transportmittel zur Arbeit angewiesen seien: »Die Verwaltung Westberlins bestellt sich eine politische Demonstration und lässt sie von den Schwächsten bezahlen.« (Johnson 1975b: 32)

Die S-Bahn ist aber nicht nur Objekt und Medium politischer Auseinandersetzungen, ihr eignet eine historische, Geschichtlichkeit transportierende Qualität. Sie ist aus Johnsons Perspektive ein Gedächtnis der Stadt, ein Element, das die historische Tiefendimension Berlins wahrnehmbar macht und dadurch bewahrt. Die Bahn selbst und vor allem die Bahnhöfe erscheinen dabei nicht als gesichtslose Transiträume, sondern im Gegenteil als Orte des Erinnerns, die historische Identität verbürgen.[4] Sie bilden einen emotional besetzten Bestandteil des städtischen Lebensraums mit hohem Identifikationspotential. An der Reichweite der S-Bahn, so Johnson, bemisst sich die Zugehörigkeit zu Berlin, an der S-Bahn erkennen die Berliner ihre Stadt.[5] Ihre Wahrnehmung ist eingesenkt in die Leiblichkeit, sie spricht verschiedene Sinne an:

---

3 »Die Zusammenarbeit dieser Netze, der von Adern leicht vergleichbar, sagt gut für Gesundheit der Stadt. Ihr Blut bewegt sich darin, durchläuft die Glieder, hält sie belebt.« (Johnson 1975b: 22) Der Mauerbau hat die Ringbahn, »eine fast natürliche Bahn im Organismus des Verkehrs: zerbrochen. Die Vorortlinien […]: abgewürgt, zerschnitten, tot.« (Ebd.: 25) Zu Johnsons Berlin-Metaphoriken vgl. Greite 2019: 79-82.

4 Die S-Bahn, wie sie Johnson beschreibt, unterscheidet sich signifikant von dem, was Marc Augé »Nicht-Orte« genannt hat: funktionsbestimmte, durch Einsamkeit und Identitätslosigkeit charakterisierte Transitorte – wie Flughäfen, Bahnlinien, Autobahnen u.Ä. –, die für die Gegenwart der »Übermoderne« (Augé 2014: 97) bezeichnend sind. In seiner Studie *Ein Ethnologe in der Metro* (1986) hat Augé die urbane Mobilität gezielt ins Auge gefasst und die anonymen sozialen Beziehungen in diesem »überkodierten Raum-Zeit-Gefüge« (Augé 1988: 52), das von der historischen Urbanität des Stadtraums abgetrennt ist, dargestellt.

5 »Die Berliner S-Bahn habe ich gelernt an den Linien, die sie den Reisenden vor die Stadt entgegenschickte. Immer wieder, wenn die bulligen Wagen an den Fernzügen entlangrasselten, bei Hohen Neuendorf oder am Grünauer Kreuz, sah man den Berlinern im Abteil das Ende des Heimwehs an. Für sie war die S-Bahn die erste Begrüßung mit ihrer Stadt, jetzt waren sie wieder zu Hause, nun ging es los mit Berlin.« (Johnson 1975b: 22)

> Wir erkennen das Geräusch ohne Nachdenken, die klirrende Durchfahrt, nachts das atmende Bremsen und Anfahren, singende Beschleunigung. Die grünen Transparente an den Brücken und Bahnhöfen, das weiße S: Stadtbahn: es gehört uns, wir wissen wo wir sind. Die weiten Bahnsteige gehören zur Landschaft der Stadt, und da wird auf uns gewartet. […] Die Stadtbahn, ihre gußeisernen Pfosten, ihre Gewächshausaufgänge, ihr verjährtes Emaille, es hält uns die Vergangenheit der Stadt im Gedächtnis. Und wir sehen sie immer, und aus ihren Fenstern sehen wir die Stadt: hier ist ein Fensterplatz noch was wert. (Johnson 1975d: 43)

Die S-Bahn macht die Stadt in ihrer historischen Gewordenheit sichtbar. Der schleichende Niedergang der Westberliner Bahn kommt für Johnson daher einem radikalen Verlust von Geschichte und Identität gleich.

## »Zwischen zwei Bahnhöfen dann. Eines Abends.«
### Günter Kunerts Metaphysik der S-Bahn

Der Blick aus dem Fenster – und in ein Fenster hinein – ist auch das Momentum in Günter Kunerts *Fahrt mit der S-Bahn*. Der Text erschien 1965 in der Anthologie *Atlas*, in der 43 teils namhafte, teils aufstrebende Autor:innen aus Ost und West über *ihren* Ort schrieben.[6]

Die Anthologie bildete das ambitionierte Projekt, mit dem Klaus Wagenbach seinen neugegründeten Westberliner Verlag startete. Unter den DDR-Beiträger:innen – Arnold Zweig, Stephan Hermlin, Anna Seghers, Johannes Bobrowski, Peter Huchel – war Kunert, neben Wolf Biermann mit einem Gedicht über den Hugenottenfriedhof, der Einzige, der über die DDR, genauer über Berlin, schrieb.

Kunerts *Fahrt mit der S-Bahn* verläuft ins Phantastische, »in unbekannte Abgründe dieser Stadt« (Kunert 2004: 111). Das kurze Prosastück ist in elf nummerierte Abschnitte geteilt. Die ersten Passagen beschreiben das Alltägliche der wiederkehrenden S-Bahn-Fahrt: Gleichförmigkeit der Bahnhöfe, das Aussehen der heruntergekommenen Züge, die akustischen Begleiterscheinungen – Öffnen der Türen, Poltern des Wagens –, das Miteinander von Fremden im Abteil, der Effekt der Entindividualisierung, das Distanzverhalten. Das erzählende Ich erinnert an die Geschichtsträchtigkeit der vorbeiziehenden Orte – der von der Abendsonne beschienene Kanal, der rot ist von Rosa Luxemburgs Blut –, aber doch nur, um zu erwähnen, dass der Fahrende das gerade *nicht* sieht: »Wir betrachten hingegeben unsere Stiefelspitzen. Wir zählen die Tropfen an der Scheibe. Wir fahren und fahren« (ebd.: 110f.). Die S-Bahn erscheint, anders als bei Johnson, zunächst als Inbegriff eines Nicht-Ortes: anonym, ohne Identität, geschichtslos.

Durchgerüttelt, schaukelnd dahindämmernd, erwacht der Ich-Erzähler – »Vielleicht« (ebd.: 110) – oder vielleicht beginnt er doch zu träumen; jedenfalls eröffnet sich ihm plötzlich –»Zwischen zwei Bahnhöfen dann. Eines Abends« (ebd.: 111) – mitten auf der vertrauten Strecke der Blick in eine andere Realität: Der Fensterdurchbruch einer

6 Der Text gehört zu den bekanntesten Erzählungen Kunerts und wurde vielfach wiederabgedruckt (vgl. die Internationale Günter-Kunert-Bibliographie, Riedel 2012: 1007 [Nr. 9703 und 9704]). Auch die *Atlas*- Anthologie wurde wiederaufgelegt.

Brandmauer gewährt Einblick in ein erleuchtetes Zimmer, darin: er selbst, lachend einen Apfel essend, umgeben von Freunden, allerdings »viele von ihnen seit je verschollen oder verbrannt oder erschlagen oder weggewandert oder zu Greisen geworden« (ebd.: 113). Immer wieder fährt der Ich-Erzähler an der faszinierenden Erscheinung vorbei (bei der zweiten Passage bemerkt er, dass er den Apfel aufgegessen hat – in der anderen Welt des Zimmers verstreicht doch auch Zeit), er sucht das Haus, aber alle Bemühungen sind vergeblich: Zwischen S-Bahn und Brandmauer klafft ein unüberwindlicher Abgrund, er traut sich nicht, die Bahn anzuhalten, es gelingt ihm nicht, das Haus ausfindig zu machen, in die andere Wirklichkeit des Zimmers einzutreten, die beiden Realitäten zusammenzubringen.

Die S-Bahn erscheint nun einerseits als der Ort, der diese andere Erfahrung ermöglicht, der den Einblick in eine zweite Wirklichkeit erschließt, der zugleich ein Ausblick durch eine Folge geöffneter Türen im erleuchteten Zimmer ist. Der Transitraum der S-Bahn vermittelt dem durch die Stadt fahrenden Ich die flüchtige Wahrnehmung eines heiteren, mit sich selbst identischen Lebens:

> So kann ich nichts tun, als, so oft es mir möglich ist, mit der S-Bahn zu fahren. Einmal jede Woche bin ich unterwegs auf der Strecke, hin und her und hin, und jedesmal beim Vorbeihuschen nehme ich auf, was das Zimmer mir bietet, wo wir alle heiter und wahrhaft bei uns und beisammen sind, Lebende und Tote, und wo wir uns über lauter lautere Nichtigkeiten unterhalten. (Ebd.: 114)

Hier öffnet sich die Utopie eines unentfremdeten Daseins, im Zustand des Wissens (nach dem Genuss des Apfels), in heiterer Gemeinschaft mit den Toten. Dabei sind es gerade die räumlichen Ablagerungen der Geschichte, die gebauten Strukturen Berlins, die Spuren der Vergänglichkeit, die sich im Blick aus der S-Bahn imaginativ mit der eigenen, individuellen Geschichte kurzschließen und das Unerwartete auslösen.[7] Die S-Bahn ist aber nicht nur Ort dieser exzeptionellen Erfahrung, sondern andererseits auch das Transportmittel, das immer wieder davon wegführt.

> Wieder und wieder weiß ich, trägt mich der Zug vom Fenster fort: Könnte ich ein einziges Mal dort eintreten und mich vereinigen mit mir, der ich das apfelvolle Porzellankörbchen nie leer essen kann, so wäre alles ungeschehen, was die Wagenladungen von Worten niemals zudecken werden. / Einmal im richtigen Moment eintreten, und ich wäre erlöst. Und die Stadt dazu. (Ebd.)[8]

Es gelingt dem Reisenden nicht, den eigenen Wahrnehmungsraum zu verlassen, sich mit sich zusammenzuschließen, die gewaltvolle Geschichte und die gezwungene Gegenwart der Stadt aufzuheben.[9] Die S-Bahn erscheint als ein höchst ambivalenter

7 Auf den Bezug des Fenstermotivs in Kunerts Erzählung zum Abschnitt »Abreise und Rückkehr« aus Walter Benjamins *Berliner Kindheit* verweist Egyptien 1991: 14; Anm. 5.

8 Vgl. das Fazit, das Bernhard Greiner zieht: »›Fahrt mit der S-Bahn‹ steht für den Ansatz, das Verhältnis zwischen lebendigem Ich und Ich im Bild als ein Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Ideal zu begreifen, die ein Abgrund trennt, den Dichtung mit ihren ›Wagenladungen von Worten‹ nicht auffüllen, sondern nur manifest machen kann.« (Greiner 1985: 32)

9 Kunerts *Fahrt mit der S-Bahn* (und die Fahrt mit der S-Bahn) wurde offenbar als so emblematisch für die paradoxe Zusammenkunft von Nähe, Verflechtung und Unerreichbarkeit zwischen DDR und BRD

Schwellenort: Sie changiert zwischen Vertrautheit und Fremdheit, Wahrnehmungsentgrenzung und Perspektivgebundenheit, Bewegung und Stillstellung, Geschichte und Zeitenthobenheit, Wiederholung und Plötzlichkeit – oder, wie Kunert in einem Gedicht aus den 1980er-Jahren befindet: »Keiner ahnt / bei der Fahrt mit der S-Bahn / das metaphysische Ausmaß / der Reise.« (Kunert 1987: 39)

## »Wo sind wir?«
### Zentrum und Peripherie bei Fritz Rudolf Fries

Während bei Kunert die S-Bahn-Fahrt der Auslöser für die existentielle Identitätsfrage – Wer bin ich? – wird, stellt sich für Fritz Rudolf Fries in der S-Bahn vielmehr die Frage: »Wo sind wir?« (Fries 1980: 48), verstanden als Frage nach den sozialräumlichen Dimensionen und der topographischen Ordnung des Großraums Berlin. Die 1969 verfassten »Marginalien längs der S-Bahn« beginnen mit einer elementaren leiblichen Verortung des in der ersten Person Plural sprechenden Subjekts: »Wir stehen am Alex und schauen nach links und nach rechts, nach oben und unten.« In die eine Richtung geht es »bis zur Friedrichstraße und nicht weiter«, in die andere Richtung geht es »aufs Land« – und diesen Weg wählt der Erzähler. Die Fahrt führt ihn in die Randzone, in die allabendlich die arbeitende Bevölkerung zurückkehrt, in der Kartoffel- und Rübenfelder mit loser Bebauung wechseln, in der am Eigenheim gebastelt und das Gärtchen gepflegt wird. Dabei erscheint die S-Bahn – der »unangezweifelte Daueraufenthalt für Vorortbewohner« (ebd.: 50) – eher als Lebensform denn als Transportmittel: »Wer hier« – auf halber Strecke Richtung Straußberg – »nicht aussteigt, wird lange fahren« (ebd.: 49), heißt es im Rilke-Ton, der die S-Bahn gewissermaßen zur heimatlichen Behausung der Vorortbewohner erklärt. Die S-Bahn ist kein anonymer Ort, vielmehr sind ihre Nutzer eingebunden in eine Gemeinschaft, man redet miteinander: »Jeder kennt jeden in Berlin, vor allem kennen sich die, die weiter als Lichtenberg fahren« (ebd.), so die leicht ironische Auskunft. Ohne dass die Berliner Peripherie idealisiert oder idyllisiert würde – die Ortschaften erscheinen austauschbar, die Technik hat längst Einzug gehalten –, mündet der Text doch in eine bescheidene Apotheose, in der die Abendstimmung der sich ins Offene hinziehenden märkischen Landschaft beschworen wird:

> Der Verklärung zum Feierabend steht nichts im Wege, kein Hochhaus, das Schatten wirft, Stille überall, und die S-Bahn, die durch die beginnende Nacht fährt, gibt die Windrichtung an. Die Dächer halten ihre Fernsehantennen hoch, und das Land reproduziert sich noch einmal in die Weite der himmlischen Felder. (Ebd.: 52)

Fries entwirft auf diese Weise eine andere Berliner Topographie. Die S-Bahn verbindet das Zentrum mit der Peripherie; und es sind die solcherart integrierten Randzonen, die Berlin, das halbierte Berlin mit den S-Bahn-Sackgassen, zur realen Stadt machen: In Berlin-Mitte startet »ein Fernzug, aber ein städtischer, alle zwanzig Minuten aufs

---

und den unerlösten Zustand des Menschen in dieser Situation und angesichts der deutschen Vergangenheit genommen, dass sie als Titel für eine ganze Anthologie mit »Erzählern der DDR«, veröffentlicht 1971, ausgewählt wurde.

Land fahrender. Ein Zug, ohne den Berlin eine Mystifikation wäre«. Bei Fries ist die S-Bahn nicht Motor und Symbol gesteigerter Urbanität, vielmehr ist es gerade die Wahrnehmung der Außenbezirke in ihrer sozialräumlichen Situiertheit, die hier als bestimmendes Element für das städtische Großgebilde Berlin angesetzt wird.

## *Bewegung und Stillstand*
## Elke Erbs Fahrt mit der S-Bahn

»Wo sind wir?«, hatte das Fries'sche Erzählsubjekt auf halber Strecke gefragt und geantwortet: »Doch noch in Berlin, obschon, wer hier aussteigt, in Kaulsdorf, Biesdorf, Mahlsdorf, Hoppegarten wohnt.« (Fries 1980: 50) Dass man derselben Strecke – der heutigen S 5 Richtung Strausberg – gut zehn Jahre später auch andere Eindrücke abgewinnen konnte als den einer Reise in kleinbürgerliche Vorortbeschaulichkeit, macht Elke Erb deutlich mit einem Gedicht, das sich wie eine doppelte Antwort auf Kunert und Fries liest. Dabei variiert sie unter anderem das Motiv des wechselseitigen Fensterblicks und koppelt daran Reflexionen über das durchgeplante, isolierte Verkehrssystem der Ostberliner S-Bahn. Das Gedicht wurde 1983 in ihrem Lyrikband mit dem passenden Titel *Vexierbild* veröffentlicht (Erb 1983: 23):

> Bewegung und Stillstand
> Kommt man mit der S-Bahn von Mahlsdorf über Kaulsdorf und
> Biesdorf nach Friedrichsfelde-Ost, sieht man zwischen Biesdorf und Friedrichsfelde-Ost links immer diese Neubauten,
> aus deren hunderten Fenstern man die S-Bahn zwischen
> Biesdorf und Friedrichsfelde-Ost immer vor sich sieht.
> 1980

Wie viele Gedichte Erbs aus den 1980er-Jahren zeichnet auch dieser Text sich durch eine sehr konkrete, präzise Verortung aus – es findet sich nicht nur eine genaue Beschreibung der im Laufe des Gedichts zurückgelegten geographischen Distanz; auch eine zeitliche Situierung wird vorgenommen: Das Gensinger Viertel, ein östlich vom S-Bahnhof Friedrichsfelde-Ost errichtetes Plattenbau-Ensemble, war so erst Ende der 1970er-Jahre eröffnet worden. Neubaugebiet und eine eigens dafür eingerichtete S-Bahn-Strecke waren mit planerischer Akribie aufeinander abgestimmt.[10]

Obgleich Erbs Text nicht die neu erbaute S-Bahn-Strecke Richtung Marzahn, sondern die bereits existierende – und schon von Fries erwähnte – Strecke aus Richtung Mahlsdorf in den Blick nimmt, inszeniert der Text im Blickwechsel doch eine hermetisch abgeriegelte Kohärenz zwischen S-Bahn und Neubaugebiet: Trotz des skizzierten Positionswechsels verharrt das Gedicht durch seine parallele Struktur im Ensemble von Plattenbau und S-Bahn. Erkennbar ist dies auch an der dreigliedrigen, chiastisch aufgebauten Ein-Satz-Syntax; so lässt es hinter dem wiederholten »immer« (V. 3, 5) jede zeitliche Singularität, hinter dem unpersönlichen »man« (V. 1, 2, 4) das in-

10 Der Bau der neuen S-Bahn-Linie geschah mitunter etwas früher als die Errichtung der geplanten Neubaugebiete, damit Bauarbeiter zur Anfahrt bereits die neue Infrastruktur nutzen konnten. Mehr Informationen zur Entstehung und Bauweise des Gensinger Viertels in Schubert 2011.

dividuelle Textsubjekt verschwinden. Denn anders als in Kunerts *Fahrt mit der S-Bahn* ist es nicht das einzelne Fenster, das hier den Blick auf sich lenkt, sondern die schiere Masse des Immer-Gleichen – im Spiegel der »hunderten Fenster« (V. 4) erkennt das »man« bei Erb keine persönlichen Erinnerungen mehr, keine versammelte Familie oder das eigene, kindliche Ich, sondern nur die blinde Reflexion, den radikalen Zurückfall auf die Beobachterposition. Während Kunerts Ich die Fahrt zur eigenen Subjektwerdung durch Gedächtnisarbeit immer wieder antritt, Fries immerhin noch ein kollektives Wir zu erkennen vermag, ist bei Erb das ewig wiederholte Fahren mit der S-Bahn ein entpersonalisierter Vorgang, eine von außen instruierte Zwangshandlung.

In dieser Weise lässt sich auch der Titel des Gedichts besser verstehen: Die vermeintliche Bewegung vollzieht sich in festen Strukturen und verweist somit auf einen systemischen Stillstand. Die städtebaulichen Großprojekte Berlins, in den 1970er-Jahren als Zeichen des Fortschritts und Aushängeschilder der neuen sozialistischen Gesellschaft geplant und realisiert, werden hier in den Stillstand einer gleichförmigen, geometrischen Ordnung überführt; im seelenlosen Visavis der Fenster verfangen sich die Blicke, die man als Ausdruck von Sehnsucht, Elementarform sozialer Interaktion, Metonymie gesellschaftspolitischer Visionen lesen kann, in einer Scheinbewegung. Es gehört – wie Cornelia Jentzsch, Literaturtheoretikerin der ehemaligen Lyrikszene vom Prenzlauer Berg, im Blick auf Erbs Gedicht feststellt – »allerhand poetische Chuzpe dazu, mit fünf knappen Zeilen die allgegenwärtige Sehnsucht in die Ferne […] fahrplanmäßig im Minutentakt unter dem Kreuz dieser gegenläufigen Bewegungen zu begraben.« (Jentzsch 2017: 19)

Jentzschs Beobachtung, dass es sich beim S-Bahn-Gedicht *Bewegung und Stillstand* nicht lediglich um einen »plattenbaukritischen Text«, sondern um ein Partikel von »Erbs poetische[r] Weltsicht« (ebd.) handelt, stützt die Tatsache, dass das Bild des Zuges in der Lyrik Elke Erbs immer wieder Anhaltspunkte poetologischer Überlegungen liefert – zu denken wäre hier etwa an das umfangreiche Gedicht *Überlegung im D-Zug* aus *Kastanienallee* (Erb 1988: 36-40) oder die für Erbs vierten Gedichtband titelgebenden *Winkelzüge*.[11] In beiden Fällen geht es darum, ein geschlossenes System, einen oft beschrittenen Pfad eben auch zu verlassen; beim Reflektieren und gedanklichen Zurückgehen eine neue Abzweigung zu entdecken. Im »Stillstand« der sich fortbewegenden S-Bahn, im Blick auf den vermeintlichen Fortschritt in der DDR, können diese Winkelzüge nicht ausfindig gemacht werden.

## »Durchgangszimmer« Prenzlauer Berg

Der Ausbruch aus festgefahrenen Strukturen ist ein Anliegen etlicher Lyriker:innen, die sich in den 1980er-Jahren im Ostberliner Stadtteil Prenzlauer Berg inoffiziell organisierten: In Anlehnung an die ansässige Hausbesetzer- und Punkszene entstand dort insbesondere nach der Biermann-Ausbürgerung 1976 eine durch Hinterhoflesungen, Grafik-Lyrik-Mappen und Künstlerzeitschriften geprägte Literaturgemeinschaft. Mitglieder dieser schreibenden und zugleich eifrig lesenden Community waren meist Autor:innen der jüngsten DDR-Generation, die am Aufbau des sozialistischen Staa-

11 Erb 1991; vgl. Eigler 1993: 156. Die »Züge« übersetzt Erb im Kontext der *Winkelzüge* wortwörtlich mit dem englischen Wort *trains*, vgl. Lartillot 2017: 521-523.

tes, in dem sie aufwuchsen, nicht aktiv beteiligt waren – und sich der sozialistischen Idee dementsprechend nicht mehr verpflichtet fühlten. In die DDR-Geschichte eingegangen ist diese Generation unter dem Etikett der »Hineingeboren[en]« (Kolbe 1980), wie es der 1957 in Ostberlin geborene Lyriker Uwe Kolbe bereits Ende der 1970er-Jahre prägte. Diesem Zustand des Hineingeboren-Seins versuchten die Autor:innen des Prenzlauer Bergs nun verschiedentlich zu begegnen, indem sie zum einen gerade das Hinauswachsen über feste Strukturen zum Ziel des eigenen Schreibens erklärten: Nicht selten fungierte dabei die S-Bahn als wichtiger Referenzpunkt – etwa in Uwe Kolbes Gedicht *Nachts in der S-Bahn* (1985), in dem ein Ich die pendelnden Arbeiter der Stadt mit großer Skepsis beäugt und sich selbst als Kunstschaffenden im dunklen Abseits des Arbeiter- und Bauernstaates verortet.

Zum anderen war der Prenzlauer Berg in den 1980er-Jahren eingeflochten in zahlreiche personelle bzw. räumliche Migrationsbewegungen: Der Künstler:innenszene schlossen sich so etwa Autor:innen an, die sich über Gastprogramme in der DDR aufhielten oder anderweitig eine Migrationsgeschichte aufwiesen – namentlich seien hier beispielsweise Jan Faktor, Phạm Thị Hoài, Asteris Koutoulas, Raja Lubinetzki oder Giwi Margwelaschwili erwähnt.

Die entstehende Künstler:innenszene war nicht auf ein dauerhaftes Bestehen hin ausgerichtet: Etliche Autor:innen stellten Anträge zur Ausreise in den Westen, die vor allem in der zweiten Hälfte der 1980er größtenteils genehmigt wurden. Damit war der Ostberliner Stadtteil auch zentraler Schauplatz ersehnter, versuchter und in vielen Fällen geglückter Migrationsbewegungen aus der DDR in den Westteil der Stadt, nach Frankreich, Großbritannien oder Nordamerika. In die DDR-Literaturgeschichte eingegangen ist der Prenzlauer Berg daher vor allem als strategisches »Durchgangszimmer« – ein Begriff, den der Autor Peter Wawerzinek zunächst prägte, bevor ihm ein gleichlautender Reportageband, unter anderem herausgegeben von Annett Gröschner, in den 1990er-Jahren zur Prominenz verhalf (vgl. Felsmann/Gröschner 2012: 19). Auch diverse S-Bahn-Texte der Prenzlauer-Berg-Szene thematisieren diese Ein- und Auswanderungsbewegungen; etwa Frank Weißes Gedicht *S-Bahn-Abschied* (Weiße 1985) oder die Texte Elisabeth Wesuls', deren Ich die unter dem Ostteil der Stadt fahrenden Westzüge der S-Bahn als ein »unter der Erdhaut gekochtes Verlangen« nach »unzugänglichen / Stelln« (Wesuls 1985: 31; vgl. Leeder 1996: 64f) wahrnimmt. Explizit mit Migrationsbewegungen befasst sich Bert Papenfuß' experimentelles Gedicht *aufruhr zur liebe im mit- / telpunkt der erde 13.4.85*, in dem das Textsubjekt für eine »formale grenzenlosigkeit / der wunsch ›uferloses meer‹«, jenseits der »StGB-determiniert[en]« Ordnung plädiert, die in das Bild der Durchreise mit der S-Bahn gefasst wird: »alles läuft an der schnur / s-bahnen rauschen herein / einherier drängen heraus / & wissen was sie wollen / umsteigen, weiterkommen«. (Papenfuß 2008: 103)

Im von poetisch vollzogener Transgression und echten, physischen Migrations- und Fluchtbewegungen geprägten »Durchgangszimmer« Prenzlauer Berg erhält die S-Bahn demnach eine spezifische Bildlichkeit, die sich in Teilen mit den Ansichten älterer Autor:innengenerationen (etwa Kunerts oder Johnsons) deckt, in einigen Punkten jedoch auch entschieden davon abweicht – wie ein abschließender Blick auf zwei Texte Johannes Jansens und Annett Gröschners zeigen wird.

## Abschreiten des Grenzraums
Leerstellen der S-Bahn in Johannes Jansens *Gangarten*-Zyklus

Die ersehnte, letztlich vergebliche Grenzüberschreitung nimmt auch der Dichter Johannes Jansen in den Blick. Jansen gehörte zu den jüngsten Akteuren der Szene: Nicht selten erkundet er in seinen Texten die städtische Topographie Ostberlins auf neue Weise; die zerrüttete, nichts mehr mit einer organischen Natur gemein habende ›Landschaft‹ ist hierfür ein prominent wiederkehrendes Thema (vgl. Böttcher 2000: 104; Böthig 1997: 122). Auch die S-Bahn kommt darin immer wieder vor, so etwa in Jansens drei *Gangart*-Texten, die zunächst 1985 in der Untergrundzeitschrift *Schaden*, dann 1986 in der Grafik-Lyrik-Anthologie *Flugschutt* und später, 2007, im Band *im keinland ist schönerland stumm* bei kookbooks als Teil eines größeren *Gangarten*-Zyklus erschienen.

Sie haben analog zum Erb-Gedicht den Wechsel von Bewegung und Stillstand zum Thema, wobei Straßenbahnen, S-Bahnen und Transitzüge ebenso eine Rolle spielen wie die individuelle Fortbewegung zu Fuß. Das Gedicht *gangart 1* ist so etwa an der Tram-»endstelle« und stillgelegten S-Bahn-Station Bornholmer Straße situiert:

gangart 1
fort sind die schritte die bilder die ein bahnhof waren von fuß
zu fuß den fortschritt einverleibt gehe ich durch einen darm
als ginge ich durch einen darm und es geht gut fuß vor fuß
und es geht ein scharfer wind in den offenen rachen des red-
ners der auf mich zutritt heraus aus dem schatten der pulte
und bühnen der zeigefinger wankt und fällt zwischen mich
und die straßenbahnschienen endstelle bornholmer straße
und
es ist ein flüstern da eine brücke voller lichter die stadt ein
sandhaufen voller augen die ich zu kennen glaube und wieder
die tür hinter mir schließe ohne den käfig zu verlassen
von fuß zu fuß
durch den
darm
nördlich
gehe ich
neben der straße
*(bornholmer straße)*

(Jansen 2007: 49)

Das Gedicht ist in zwei ungleich große Textblöcke gegliedert, die nur durch ein schmales »und« (V. 8) überbrückt, miteinander verbunden werden. Während der erste Block die Situation des Ichs auf der Ostseite beschreibt, die Fahrt mit der Straßenbahn an die »endstelle« (V. 7) Bornholmer Straße, besteht der zweite Block aus einem vorsichtigen Blick über Brücke und Grenze, franst zum Ende des Textes allerdings stufenförmig aus.

Die beschriebene S-Bahn- und Tramstation Bornholmer Straße war im geteilten Berlin nicht nur ein wichtiger Grenzübergang – die Trassen Wollankstraße-Gesundbrunnen bzw. Pankow-Schönhauser Allee, auf deren halber Strecke sich der S-Bahnhof Bornholmer Straße befindet, waren quasi der einzige Abschnitt in Berlin, an dem Ost- und West-S-Bahnen nahezu parallel zueinander fuhren. Dieser Umstand führte dazu, dass Mauer und Grenzzäune errichtet wurden, und der S-Bahnhof als historischer Knotenpunkt zwischen den Trassen nicht bedient werden konnte. Als die direkt über dem Geisterbahnhof errichtete Bösebrücke, die als streng regulierter Grenzübergang fungierte, lässt sich das flaschenhalsartige »und« in Jansens Text identifizieren. Sowohl Gedicht als auch Grenzübergang sind dergestalt nicht, wie bei Fries, in der Peripherie situiert, sondern gerade im leeren Zentrum. Im Kontrast zu Johnsons *Nachtrag zur S-Bahn* steht der Bahnhof hier auch nicht für einen Erinnerungsraum, sondern für einen Ort des politisch gewollten Verdrängens: Die ehemalige Geschäftigkeit lässt sich für das nach dem Mauerbau geborene Ich nur noch über »bilder« (V. 1), die von ihm wie Negativfolien über die Ruine gelegt werden, dunkel erahnen. In diesem Sinne ist dem Ich sowie dem Bahnhof der »fortschritt einverleibt« (V. 2), die teleologisch ausgerichtete Staatsideologie des Sozialismus hat an Ort wie Person ein nachhaltiges Zerstörungswerk verrichtet. Für das Ich ist der Weg zum Grenzort kein einfacher Spaziergang, sondern mit großen Anstrengungen verbunden: Mühsam quält es sich »durch einen darm« (V. 2), der in diesem Fall die in der Nähe haltende Straßenbahn bedeuten könnte. Die »aus dem schatten der pulte / und bühnen« (V. 5f.) heraustretende Person könnte einen Straßenbahnfahrer darstellen, dessen autoritärer Gestus im zweiten Teil des Gedichts allerdings durch »ein flüstern« kontrastiert wird, das offenbar von der anderen Hälfte der Stadt, vom anderen Ende der Bösebrücke, »eine[r] brücke voller lichter«, hinüberhallt (V. 9). Doch es bleibt bei der bloßen Ahnung: Die Wächter des Grenzübergangs, ins Bild gefasst als »sandhaufen voller augen« (V. 10), rufen im Ich wieder die Erkenntnis wach, dass es die Grenze nicht überschreiten kann – es findet sich nicht am Geisterbahnhof unter der Bösebrücke wieder, sondern erneut in der Straßenbahn. Im Gang »von fuß zu fuß« (V. 12) versucht sich das Ich zwar der geradlinigen Strecke gen Norden zu widersetzen, schweift zum Ende hin aus, bleibt jedoch im »darm« gefangen, schafft es nicht, dem leeren Zentrum eine eigene Seinsweise abzutrotzen.

Während das nächste Gedicht *schrittfolgen* (Jansen 2007: 50) einige Motive variiert und neu kombiniert, etwa noch einmal expliziter von der »in grenzen« (V. 3) geschnittenen »frontstadt« (V. 1, 21) schreibt, von einem »diktierten bekenntnis« (V. 24) der allumfänglichen Gleichheit, das von einer Schar kopfloser »wächter« (V. 25, 27) gegen jede »eigen[e] gangart« (V. 16) durchgesetzt wird, ist das Ich im Text *gangart 2* wieder entlang der Schienen unterwegs:

gangart 2
mögliche richtungen zwischen schiene und strang gehst du
vom ausgangspunkt zum ausgangspunkt mit der entfernung
nimmt deine größe zu und ein wort gibt das andere das gang-
bare auf der landkarte die sternenhimmel heißt hast du weiter
nichts weiter oben faltest du die zeitung siehst du unter dem
graugrün die wurzeln unter dem gelb das fleisch unter den
pflastersteinen den strand unter den wörtern die hast im
schritt den abgehaunen fuß wir reden davon machen mit der
sofortbildcamera ein loch in die landschaft es ist weiß es ist
möglich der tag ist weiß und einfach wie die vergangenheit
perfekt war im buch unter dem schrank der staub die stadt in
der mitte richtung schönhauser allee mit der s-bahn zur rech-
ten ein stück verrostete brücke
*(pankow)*

(Jansen 2007: 51)

Auch dieses zweite Gedicht hat, mit der Bahnstrecke zwischen Pankow und Schönhauser Allee, den (hier ungenannten) Geisterbahnhof Bornholmer Straße zum Mittelpunkt – doch diesmal bewegt sich ein Gegenüber, ein Du, in verschiedene »mögliche richtungen«, auch wenn es sich dadurch in gefährliche Fahrwasser »zwischen schiene und strang« zu begeben scheint (V. 1). Ziel ist das Ausloten des Möglichen, »das gang- / bare auf der landkarte die sternenhimmel heißt« (V. 3f.), wobei es sich offenbar um eine sprachliche Karte handelt, die durch Worte als Ausgangspunkte organisiert ist, zwischen denen das Du sich hin- und herbewegt: »unter den wörtern die hast« (V. 7). Vor allem jedoch liegt hier ein nahezu wortgetreues Zitat aus Georg Lukács' *Theorie des Romans* vor. Während Lukács selbst als beliebter theoretischer Angelpunkt in der Etablierung des sozialistischen Realismus fungierte, wurde ausgerechnet die *Theorie des Romans* weitgehend unter Verschluss gehalten und kam in der DDR explizit nicht zur Veröffentlichung. Das hinderte allerdings einige Autor:innen des Prenzlauer Bergs nicht daran, sich intensiv mit Lukács' *Theorie* auseinanderzusetzen; Zeugnis dafür legt unter anderem ein umfangreicher Vortrag von Asteris Koutoulas aus dem Jahr 1983 ab (vgl. Koutoulas 1983). Der berühmt gewordene erste Satz des Traktates, auf den Jansen hier anspielt, ist auch für Koutoulas von großer Bedeutung: »Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt.« (Lukács 1963: 22)

Koutoulas interpretiert den Satz als Zurücksehnen in das »Weltzeitalter des Epos«, mit dessen Beschreibung Lukács' *Theorie* einsetzt: einen Zustand der vollständigen Übereinkunft von Ich und Welt, die im Zeitalter des Romans durch einen radikalen Individualismus verloren gegangen sei. Koutoulas zufolge sehnt sich Lukács zurück nach einer idealisierten »Gesellschaft, in die das Individuum integriert ist«, und die eine »größere, objektivere Substantialität« besitzen muss (Koutoulas 1983). Auch Jansens Du versucht Kollektivität herzustellen, allerdings über die individuelle »gangart« (Jansen 2007: 51), das souveräne Bewegen auf der »landkarte die sternenhimmel heißt«, und damit außerhalb des vorgegebenen S-Bahn-Verkehrs: Gerade im Reden über die ideologisch gesetzten Grenzen, die sprachliche Zensur und Beschneidung der eigenen Bewegungsfreiheit (»im / schritt den abgehaunen fuß«, V. 7f.) findet das Ge-

dicht ein »wir« (V. 8), eine neue Gemeinschaft: Schon die bloße Dokumentation dieser Grenzziehungen (hier ins sprachliche Bild durch eine »sofortbildcamera« gefasst) kann bereits ein »loch in die landschaft« stanzen (V. 9). Die Textsubjekte in Jansens Gedicht nehmen diese Entwertung nun durch einen Blick in die »vergangenheit« vor, in das im Staub liegende »buch unter dem schrank« (V. 10f.) – das Abschreiten der stillgelegten S-Bahn-Gleise gleicht dem Lesen und Schreiben fernab der offiziellen Staatslinie. Dass dieses Ausloten von Möglichem und Sagbarem eben nur schrittweise, »vom ausgangspunkt zum ausgangspunkt« (V. 2), geschehen kann, führt das Gedicht mit einer Aufzählung ohne Kommata im Zentrum des Textes selbst vor, in dem eine Assoziation zur nächsten führt, und dadurch jenes »loch in der landschaft«, ein neuer ästhetischer Freiraum, abgesteckt wird. Der Blick fällt schließlich wieder auf das »stück verrostete brücke« (V. 13), die grenzüberschreitende Bösebrücke entlang der Ostberliner S-Bahn-Strecke.

Im folgenden Gedicht *gangart 3* (Jansen 2007: 52f.) wird diese forcierte Andersheit, das Abweichler- und Aussteigertum, noch einmal ausbuchstabiert: Es geht hier nicht mehr nur um das *Was*, sondern um das *Wie* der eigenen Gangart. In Anlehnung an das Cartesianische Cogito-ergo-sum ist die Sentenz: »wie ich denk bin ich«, zu lesen (V. 2); wieder werden Photographien und »verworfene staturen« geborgen (V. 5), werden Spuren gelesen als »zeichen / die ich messen konnte / vor meiner ankunft / die feststanden / wenn ich schwieg« (V. 17-21), die also erst durch das Sprechen und Schreiben eine eigene Dynamik entwickeln. Fast spiegelbildlich zu Johnsons Versuch, über die S-Bahn »das Zeichensystem des fremden Landes zu erlernen« (Johnson 1975a: 20), geht es Jansen darum, das ihm auferlegte Zeichensystem im Umgang mit den Randzonen der S-Bahn zu überwinden. Jansens Gedicht zeichnet der Versuch aus, »hinter schatten und land« (Jansen 2007: 51, V. 26) zu treten, »nach dem ausruf der fahrzeit / richtung bahnhof« (V. 10f.) einen eigenen Weg einzuschlagen. Die S-Bahn ist dabei, wie schon bei Erb, ein Symbol für das in feste Bahnen geleitete Denksystem des Sozialismus – kann aber im Blick auf Nachtseiten, Geisterbahnhöfe, blinde oder stillgelegte Stellen auch Anhaltspunkte für individuelle Abzweigungen liefern, für das Einschlagen einer »gangart« jenseits offizieller Vorgaben.

## Nach Westen im Traum
### Annett Gröschners S-Bahn-Miniaturen

Eine ähnliche Ambivalenz findet sich auch in Annett Gröschners Erzählung *Nach Westen im Traum*. Das 2014 in der Anthologie *Welche Mauer eigentlich?* veröffentlichte Prosastück präsentiert sich als Tagebuch verschiedener Träume aus den Jahren 1981 bis 1989.[12] Den Träumen, deren Beschreibungen unterschiedlich detailliert und realitätsnah ausfallen, ist gemein, dass sie Migrationsbewegungen in den Westen (Westberlin, Frankfurt am Main, Los Angeles) imaginieren – wobei der S-Bahn in mehreren der erträumten Grenzübertritte eine signifikante Rolle zukommt. So kann das sich in einen Traum von 1981 zurückversetzende Ich etwa kaum zwischen Ost- und West-S-Bahn unterscheiden: »Mit der S-Bahn fuhren wir über die Grenze, wir merkten es gar nicht, es ging ganz schnell. Die Stühle im Inneren des Wagens waren rot gepolstert und hat-

12 Wir danken Cornelia Ortlieb für den Hinweis auf diesen Text.

ten braune Griffe. Erst dachte ich, die Bahn wäre moderner, aber dann fiel mir ein, dass die S-Bahn ja von der DDR verwaltet wird.« (Gröschner 2014: 129)

Der geschilderte Traum ist somit nicht nur unterfüttert mit einem sehr gegenständlichen Wissen über die politische Situation der Westberliner S-Bahn – die S-Bahn markiert hier auch einen gemeinsamen Nenner zwischen Ost und West, unterläuft die Idee von der innerdeutschen Grenze als ›Mauer aus Zeit‹ und dient als Transportmittel für einen nahezu unmerklichen Grenzübertritt. In einem Traum aus dem Sommer 1984 steigt das Ich auf der Ostseite, an der Invalidenstraße, versehentlich in den falschen Zug und gelangt unbemerkt bis zum Gesundbrunnen, wo es – ganz im Sinne der mythischen Konnotation des Stationsnamens – ein opulenter Festsaal mit einer Art Gralsprozedur erwartet. Die Westberliner Seite erweist sich somit ebenfalls als durch strenge Konventionen und Verbote geregelt – »Es ist nirgends anders« (ebd.: 131), verkündet eine Schulfreundin, die das Ich auf der Westseite der Mauer wiedertrifft. Der Traum endet nicht mit einem Gefühl des Ankommens, sondern mit der Sorge darüber, wie nach Ostberlin wieder zurückzugelangen sei. Im Schlussbild des Abschnitts findet sich das Ich auf einer »rot-weißen Stange« wieder, einem »Schlagbaum« (ebd.): Der scheinbar reibungslos vollzogene Grenzübertritt mit der Berliner S-Bahn wird dem Ich erst auf westlichem Territorium jäh bewusst.

Auch der letzte, in aller Kürze geschilderte Traum – datiert auf den 10. Oktober 1989, den Tag nach der großen Montagsdemonstration in Leipzig, einen Monat nach Öffnung der ungarisch-österreichischen Grenze und einen Monat vor dem Mauerfall – hat einen Grenzübertritt mit der S-Bahn zum Thema. Die Devianz liegt hier allerdings nicht mehr im Individuum begründet, sondern erfolgt durch das Entgleisen eines kompletten Zuges, der »plötzlich vom Weg abkam und eine Kurve nahm, immer an der Mauer entlang, bis [er] an das andere Ende der Karl-Marx-Allee gelangte, von dem ich wusste, dass es schon auf dem Territorium von Westberlin lag.« (Ebd.: 134) Es ist die Bahn als Ganzes, die nunmehr ihr Ziel verfehlt; sie erscheint als Symbol für das sozialistische System, das den vorgesehenen Kurs verlässt und in den Westen driftet. Die Erzählerin betont wiederum die große Ähnlichkeit der an sich verschiedenen Welten in Ost und West und die scheinbare Selbstverständlichkeit des Grenzübertritts, der hier als fast beiläufig inszeniert wird. Sie weist damit voraus auf die Normalität des Bahnfahrens im wiedervereinten Berlin und aktualisiert doch zugleich im Rückblick auf den datierten Traum die vergangene Zukünftigkeit, das utopische Moment einer solchen, anderen Berliner Topographie.

## Verborgene Zwischenräume
### Berliner S-Bahn-Texte zwischen Ost und West

Auf beiden Seiten der Mauer stand die S-Bahn für das Verbindende *und* für das Trennende im geteilten Berlin. Die Stadterfahrung, welche die S-Bahn ermöglichte (und ermöglicht), unterscheidet sich, was Wahrnehmungsweise, Temporalität und Affektivität betrifft, entschieden vom gemächlichen und distanzierteren Modus des Flanierens oder dem psychogeographischen Verfahren des Umherschweifens (vgl. Lubkowitz 2020): Die S-Bahn schlägt Schneisen durch die Stadt, sie gewährt einen flüchtigen, aber privilegierten Einblick auf ihre verborgene Rückseite, auf die »Hinterhofvisage Berlins« (Armanski 1981: 8): »Die S-Bahn gehört zu unseren Intimitäten« (Johnson

1975d: 43), wie Johnson betont. Dabei bieten sich »[u]nerwartete Einsichten« (Kunert 2004: 110) im Modus der Plötzlichkeit: »Unvorsichtig nähert sich die Brandmauer dem aufgebockten Gleiskörper, daß der Fahrgast fürchten muß, sogleich schaffe es ihn in Wohnungen, Räume, Säle, durch Badestuben, Aborte, Kammern und lade ihn unversehens in einem Hinterzimmer aus, von wo kein Zug ihn je wieder abholen würde.« (Ebd.: 111)

Doch gab es hinsichtlich der Alltagsnutzung sowie der affektiven und raumsemantischen Besetzungen in Ost und West frappante Unterschiede. Durch Westberlin fuhren »Züge aus der Vergangenheit«, die kaum mehr als funktionales Nahverkehrsmittel, sondern eher als »Allegorie deutscher Geschichte« (Armanski 1981: 10) wahrgenommen wurden: »gleichsam freischwebende Gebilde, erratisch inmitten neudeutscher funktionaler Glitzerwelt, in so vielen Details und Gebrauchswertaspekten das uneingelöste Versprechen des Zweckfreien, Müßigen und Schönen«, die »im Verfall noch den Vorgriff« (ebd.: 7) enthielten. In Ostberlin hingegen florierte die S-Bahn, sie verkörperte metonymisch den Staat, seine rigide Ordnung, die verordnete Fortschrittsbegeisterung, sie brachte das Eingeschlossensein in Grenzen zu Bewusstsein und löste zugleich transgressive Dynamiken aus: imaginäre Migrationen von Ost nach West, Grenzüberschreitungen aus Realität und Routine ins Phantastische. Sei es im erträumten (Gröschner), verwehrten (Jansen) oder geglückten (Johnson) Grenzübertritt mit oder entlang der S-Bahn, sei es in der Suche nach einer individuellen (Kunert) oder kollektiven (Fries) Stadtidentität oder in einer radikalen Resignation zwischen »Bewegung und Stillstand«, wie sie Elke Erb vor Augen führt: Die durch die S-Bahn gezeichnete, strukturierte Stadt verweist auch auf verborgene Zwischenräume und fordert die Bewegung des schreibenden Ich durch die Topographie des geteilten Berlin vielfältig heraus.

## Literatur

Armanski, Gerhard (1981): Blicke aus dem S-Bahn-Fenster. In: Ders./Wolfgang Hebold-Heitz (Hg.): Züge aus der Vergangenheit. Die Berliner S-Bahn. Berlin, S. 7-14.

Augé, Marc (1988): Ein Ethnologe in der Metro. Aus dem Franz. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M./New York.

Ders. ([4]2014): Nicht-Orte. Aus dem Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.

Bley, Peter ([4]1989): Berliner S-Bahn. Düsseldorf.

Böthig, Peter (1997): Johannes Jansens Maschinen der Gewalt. In: Ders.: Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er-Jahren. Berlin, S. 122-127.

Böttcher, Jan (2000): Zersplittern und Vereinzeln. Johannes Jansens Ausschreiten des (auto-)biographischen Raumes. In: Roland Berbig u.a. (Hg.): Zersammelt. Die inoffizielle Literaturszene der DDR nach 1990. Eine Bestandsaufnahme. Berlin, S. 94-105.

Egyptien, Jürgen (1991): Die Aporien des Erinnerns. Zu Günter Kunerts reflexiver Kurzprosa. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, H. 109: Günter Kunert, S. 6-14.

Eigler, Friederike (1993): At the Margins of East Berlin's »Counter-Culture«. Elke Erb's *Winkelzüge* and Gabriele Kachold's *zügel los*. In: Women in German Yearbook 9, S. 145-161.

Elben, Christian (2002): »Echtes Ausland ist selten so fremd.« Die Grenze in Uwe Johnsons *Berliner Stadtbahn (veraltet)* gelesen an den Grenzen von Original und Übersetzungen. In: Johnson-Jahrbuch 9, S. 59-77.

Erb, Elke (1983): Vexierbild. Berlin/Weimar.

Dies. (1988): Kastanienallee. Texte und Kommentare. Berlin/Weimar.

Dies. (1991): Winkelzüge. Oder nicht vermutete, aufschlussreiche Verhältnisse. Mit Zeichnungen v. Angela Hampel. Berlin.

Felsmann, Barbara/Gröschner, Annett (Hg.; [2]2012): Durchgangszimmer Prenzlauer Berg. Eine Berliner Künstlersozialgeschichte der 1970er und 1980er-Jahre in Selbstauskünften. Berlin.

Fries, Fritz Rudolf (1980): Marginalien längs der S-Bahn. In: Ders.: Alle meine Hotel Leben. Reisen 1957-1979. Berlin/Weimar, S. 48-52.

Gottwaldt, Alfred/Kuom, Hermann/Risch, Karsten (1984): Die S-Bahn in Berlin. Ende und Neubeginn eines legendären Verkehrsmittels. Stuttgart.

Greiner, Bernhard (1985): Texte des Erstarrens, Bilder des Buchstabierens. Grenzüberschreitung in Poesie und Malerei der DDR (am Beispiel von Günter Kunert und Bernhard Heisig). In: Jahrbuch zur Literatur in der DDR 4, S. 23-68.

Greite, Till (2019): Berliner Journal-Splitter. Uwe Johnson als literarischer Landvermesser im geteilten Berlin. In: Johnson-Jahrbuch 26, S. 67-89.

Gröschner, Annett (2014): Nach Westen im Traum. In: Falko Henning (Hg.): Welche Mauer eigentlich? Texte zu 1989 und 1990. Berlin, S. 129-135.

Gillett, Robert (2000): Das soll Berlin sein. Einladung zu einem wenig beachteten Buch. In: Johnson-Jahrbuch 7, S. 11-33.

Jansen, Johannes (2007): im keinland ist schönerland stumm. Texte aus der DDR 1983-1989. Ausgew. u. mit einem Vorwort vers. v. Jan Böttcher. Berlin.

Jentzsch, Cornelia (2017): »Ich höre nicht auf, mich zu wundern.« Elke Erbs poetische Weltsicht. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, H. 214: Elke Erb, S. 19-27.

Johnson, Uwe (1975a): Berliner Stadtbahn (veraltet). In: Ders.: Berliner Sachen. Aufsätze. Frankfurt a.M., S. 7-21.

Ders. (1975b): Boykott der Berliner S-Bahn. In: Ders.: Berliner Sachen. Aufsätze. Frankfurt a.M., S. 22-37.

Ders. (1975c): Das soll Berlin sein. Antwort auf Zuschriften. In: Ders.: Berliner Sachen. Aufsätze. Frankfurt a.M., S. 38-41.

Ders. (1975d): Nachtrag zur S-Bahn. In: Ders.: Berliner Sachen. Aufsätze. Frankfurt a.M., S. 42f.

Kolbe, Uwe (1980): Hineingeboren. Gedichte 1975-1979. Berlin/Weimar.

Ders. (1985): Nachts in der S-Bahn. In: Mikado 3, S. 29.

Koutoulas, Asteris (1983): Die Utopie des Epos. Überwindung des entfremdeten Zeitalters. Versuch zu Georg Lukács' *Theorie des Romans*; online unter: http://s221292458.online.de/Sites/Theorie-des-Romans.php [Stand: 1.9.2022].

Kunert, Günter (1987): Gedichte. München.

Ders. (2004): Fahrt mit der S-Bahn. In: Klaus Wagenbach (Hg.): Atlas. Deutsche Autoren über *ihren* Ort. Berlin, S. 109-114.

Lartillot, Françoise (2017): La poésie contre-culturelle d'Elke Erb. Initiation à une écologie politique de l'esprit. In: Achim Geisenhanslüke u.a. (Hg.): Contre-cultures et littératures de langue allemande depuis 1960. Entre utopies et subversion. Bern u.a., S. 501-527.

Leeder, Karen (1996): Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR. Oxford.

Lubkowitz, Anneke (2020): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Psychogeografie. Eine Anthologie. Berlin, S. 7-17.

Lukács, Georg (1963): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied/Berlin.

Nawrocki, Joachim (1984): Auf zwei Schienen. Honeckers Signal für die innerdeutsche Entspannung. In: Die Zeit v. 6. Januar 1984; online unter: https://www.zeit.de/1984/02/auf-zwei-schienen [Stand: 1.9.2022].

O.A. (1981): Zierde der Stadt: In West-Berlin verrottet Europas einst leistungsfähigstes Verkehrssystem, die S-Bahn. In: Der Spiegel v. 11. Oktober 1981, S. 270-274.

Papenfuß, Bert (2008): Ation-Aganda. Gedichte 1983/1990. Weil am Rhein.

Riedel, Nicolai (2012): Internationale Günter-Kunert-Bibliographie 1947-2011. Berlin/Boston.

Schubert, Jana (2011): Raumaneignung und Kompetenzerwerb. Kinder im Gensinger Viertel in Berlin. In: Malte Bergmann/Bastian Lange (Hg.): Eigensinnige Geographien. Städtische Raumaneignungen als Ausdruck gesellschaftlicher Teilhabe. Wiesbaden, S. 81-114.

Tate, Dennis (2004): Travelling on the S-Bahn. German Border Crossings before and after Unification. In: Peter Wagstaff (Hg.): Border Crossings. Mapping Identities in modern Europe. Bern, S. 81-104.

Weiße, Frank (1985): S-Bahn-Abschied. In: Entwerter/Oder 12, S. [41].

Wesuls, Elisabeth (1985): Poesiealbum 216. Berlin.

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130206

# (West-)Berliner Zeitlichkeiten und das Archiv der Migration

## Aras Ören und Deniz Utlu

*Ela Gezen*

**Abstract**

*In his poetics Aras Ören explicitly addresses the impact of Turkish immigration on West Berlin and its literary manifestation. Identifying himself as a kind of literary archivist, Ören indicates his work's evocation of multiple and changing temporalities and highlights his role in shaping them. His poetics, as this essay shows, is thus marked by a dynamic relationship not only between him (the writer) and his surroundings (West Berlin), but also between various temporalities across his oeuvre, continuously establishing connections between Turkish and German contexts. This essay further explores Ören's oeuvre's significance within postmigrant frameworks, specifically in the context of Deniz Utlu's work, to understand continuities and ruptures in the formulation of an archive of migration.*

**Title**

*Temporalities of (West)Berlin and the Archive of Migration: Aras Ören and Deniz Utlu*

**Keywords**

*(West-)Berlin; migration; Aras Ören (* 1939); Deniz Utlu (* 1983); archive*

Aras Örens Poetik, die er anhand von Auszügen aus seinen literarischen Werken formuliert, ist in mehrfacher Hinsicht an Westberlin gebunden. Der Titel, unter dem seine Tübinger Poetikvorlesungen veröffentlicht wurden, *Privatexil*, stellt bereits einen impliziten Bezug zu Westberlin her, als dem Ort seines Privatexils – ein von ihm geschaffener Neologismus, auf den ich im Folgenden näher eingehen werde. Zwei der darin enthaltenen Poetikvorlesungen weisen durch ihren Titel auch indirekt auf die Relevanz der geteilten Stadt hin: *Selbstbild mit Stadt* und *Eine Metropole ist kein Völkerkundemuseum*. Über die poetologische Signifikanz dieser ›Halbstadt‹ hinaus wird die Zentralität Westberlins nicht nur als Niederlassungsort Örens, sondern auch als Subjekt seiner literarischen Texte deutlich: als Handlungsort, als Hauptfigur und auch als Adressat (vgl. Ören 1999c: 24). Von der Naunynstraße, dem Savignyplatz zum Kurfürstendamm, der Mommsenstraße und Kohlfurter Straße, treffen wir auf verschiede-

Corresponding author: Ela Gezen (University of Massachusetts Amherst);
egezen@german.umass.edu;
http://orcid.org/0000-0002-2788-4163;
Open Access. © Ela Gezen 2022, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

ne Westberliner Orte, die in sein Werk aufgenommen, literarisch angeeignet und auf Türkisch in lyrischer und prosaischer Form erzählt werden (siehe auch Gezen 2018).

Dieser Beitrag wird sich zunächst mit Aras Örens Poetik beschäftigen, die nicht nur von einer dynamischen Wechselwirkung zwischen seiner schriftstellerischen Tätigkeit und Westberlin gekennzeichnet ist, sondern auch zwischen verschiedenen Zeitlichkeiten, die aus intertextuellen Bezügen in seinen Texten hervorgehen. Darüber hinaus wird die Bedeutung von Örens Œuvre innerhalb postmigrantischer Kulturpraktiken, insbesondere in Deniz Utlus Arbeiten, beleuchtet, um Kontinuitäten und Brüche in der Formulierung eines Archivs der Migration zu verstehen.[1]

## Aras Ören als Archivar Westberliner Zeitlichkeiten

In seiner ersten Poetikvorlesung *Vorstellungskraft und Zeit* konzipiert Ören Literatur als ein »Eingreifen des Autors«, das in einer »gelenkte[n] Wirklichkeit« resultiert und die Wechselwirkung von Literatur und Realität hervorhebt (Ören 1999c: 6). Ein literarisches Eingreifen ermöglicht es, laut Ören, »Rache an der Geschichte [zu] nehmen« (ebd.).[2] Diese Haltung könnte man als literarische Intervention in das offizielle Geschichtsnarrativ lesen, insbesondere in Bezug auf die türkischen Einwanderinnen und Einwanderer in Westberlin, die, so Ören, »trotz ihres Daseins nicht als existent betrachtet wurde[n] [und] trotz ihrer wichtigen Rolle bei der Fortführung von nur noch in Ansätzen vorhandener Industrie und dem Dienstleistungssektor, im öffentlichen Bewusstsein keine Rolle spielten« (Ören 1999b: 30).

Sein Selbstverständnis als Schriftsteller, der die Erfahrung der Migration teilt, führt Ören in einer Sonderausgabe der *Zeitschrift für Kulturaustausch* zu türkischer Literatur, die 1985 von Yüksel Pazarkaya herausgegeben wurde, folgendermaßen aus:

> Berlin: eine Stadt, deren Vergangenheit in der Gegenwart gelebt wird, während ihre Zukunft mit einem Fragezeichen behaftet ist. Ein Übergang zwischen zwei Grenzen. Eine Wartestelle. Die Ankunft der Türken. Eine Völkerwanderung, die in Europas Geschichte unvergeßliche Folgen haben wird; meine Teilnahme an dieser Wanderung und zugleich mein Auftreten als ihr Zeuge. (Ören 1985: 81)

Für Ören ist das Aufzeichnen historischer Ereignisse für den Schreibprozess zentral, da es den Migrationsprozess und die Signifikanz türkischer Einwanderinnen und Einwanderer in der Westberliner Zeitgeschichte dokumentiert. Folglich ist die Beziehung zwischen dem Schriftsteller, Ören, und der von ihm abgebildeten Umgebung, Westberlin, dynamisch. In seiner Doppelrolle als ›Teilnehmer‹ und ›Zeuge‹ der türkischen Einwanderung nach Westberlin wird Letztere, wie das obige Zitat verdeutlicht, ein

1 Siehe auch die Beiträge zum thematischen Cluster »Reexamining Turkish German Archive(s)« in der *Transit*-Sonderausgabe zu *Archival Engagement*, die archivische Praktiken und Positionierungen im deutsch-türkischen Kontext untersuchen (vgl. Gezen/Reisoglu 2022).

2 Max Czollek liest Rachetopoi als »Strategie der Umdeutung diskriminierender Diskurse« durch marginalisierte Gruppen und »Rachekunst [als] Gegenwartsbewältigung« und »Kritik am Gedächtnistheater« (Czollek 2020: 171). Obwohl es bei Ören nicht um Rache als literarisches Topos geht, werden Schnittstellen in der Konzipierung von Literatur als Intervention in den Diskurs der Dominanzgesellschaft und der Formulierung eines Gegennarrativs sichtbar.

wichtiger Impuls und thematischer Fokus seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Durch den Migrationsprozess wird, so Ören, eine »ander[e] Zeit […] in die Stadt getragen«, die »neue gesellschaftliche Strukturen entstehen ließ« (Ören 1999c: 20). Diese Akzentuierung der Einführung neuer historischer und kultureller Kontexte hebt die Bedeutung der türkischen Vergangenheit(en) für die deutsche Gegenwart und Zukunft hervor. Örens Ziel ist es daher, mit seiner Literatur, insbesondere den ersten beiden Teilen der *Berlin-Trilogie*, die »Neuankömmlinge mit ihren Einzelschicksalen mit den Berlinern zusammen[zu]bringen […] [,] die Empfindungen ihrer Zeitlichkeit zu übersetzen«, indem er die »Aufgabe eines Übersetzers […] übernahm« (Ören 1999a: 48). Literatur wird als Medium der Begegnung verstanden, das auf der Übersetzung, im Sinne einer narrativen Vermittlung, der Realität der türkeistämmigen Migrant*innen beruht und dabei nachhaltige Auswirkungen und Veränderungen des Migrationsprozesses für alle Beteiligten unterstreicht und sichtbar macht.

Über die Dokumentation der türkischen Migration hinaus geht Ören in seiner Poetik wiederholt auf die literarische Aneignung Westberlins ein:

> Ich musste Berlin, in das ich zugezogen war, durch das Schreiben zu meinem eigenen Ort machen. Ich musste die Stadt zu einem nicht zu trennenden Teil meines Lebens entwickeln, sie quasi für mich neu erschaffen. Diese meine Grundhaltung hat sich nie verändert. Sie wurde zur Antriebskraft meines Schreibens, das die Zusammenfassung einer Auseinandersetzung ist. […] Am Ende kam ein Bild heraus, das der Stadt ähnlich war, ihr aber auch nicht völlig entsprach. Mein Berlin. Die Stadt meines privaten Exils. (Ören 1999b: 37)

Seine einzelnen literarischen Texte werden hier als ein Ganzes etabliert, welches den langjährigen Prozess seiner literarischen Aneignung der Stadt zusammenfasst und in einem literarischen Stadtbild mündet, das spezifisch aus seinem Exilstatus hervorgeht. Sein »privates Exil«, so Ören, »würde erst an dem Tag zu Ende gehen, an dem [er] [s]eine neue Heimat für [s]ich erobern, sie als [s]eine tatsächliche neue Heimat empfinden würde. Das würde hier in [s]einem Berlin stattfinden.« (Ören 1999b: 39) Das von Ören konzipierte Privatexil fungiert demnach als Ort, Zustand und literarischer Impuls, der über seine Poetikvorlesungen hinaus einem Gedichtband als Titel dient. *Privatexil* (1977) beinhaltet Gedichte, die er zwischen 1970 und 1976 geschrieben hat und die dem unveröffentlichten Manuskript *Sefilname 1965-1976* (dt. »Elendschronik«) entnommen wurden. Exil und Elend werden so in einen semantischen Zusammenhang gesetzt und die enthaltenen Gedichte in dem Genre der Chronik verortet.

Der Umfang intertextueller Bezüge in seinen Werken wird in Örens dritter Poetikvorlesung sichtbar, in der er sein literarisches Œuvre unter folgenden Gesichtspunkten zusammenfasst:

> Ich habe diese Zeitlichkeiten miterlebt, sie für mich gewonnen und habe mich mit ihnen bereichert. Ich erfuhr durch sie neue Empfindungen. Und das alles habe ich auf Türkisch erzählt. […] Ich habe Berlin auf Türkisch erzählt. Meine ganze Umwelt, meinen zeitlichen Raum habe ich täglich ins Türkische übersetzt. Ich habe Tag für Tag den Alltag, der sich auf Deutsch ausgedrückt hat, ins Türkische übersetzt, und dann, wenn es angebracht war, die Zeitlichkeit der Türkei wieder ins Türkische, in mein eigenes Türkisch.

> Das ist der Grund für den Reichtum meiner Sprache. Ich möchte sofort etwas unterstreichen: mein Türkisch ist ein berlinerisches, es ist nicht die Sprache der Türkei. Alles, was ich je geschrieben habe, ist ein Zeugnis der Zeiten, die ich mitgestaltete und der Zeitlichkeiten, deren Zeuge ich war. (Ören 1999a: 53)

Wir können diese Passage als eine Erweiterung des Beitrags in der *Zeitschrift für Kulturaustausch* lesen, da sie Örens Mitwirken als Teilnehmer und Zeitzeuge des Migrationsprozesses explizit an eine Übersetzerrolle knüpft und diese erweitert. Die Stadt wird so nicht nur zum Subjekt seiner Texte, sondern sie wird auch als literaturästhetische Kategorie formuliert. Die verschiedenen Zeitlichkeiten, seine eigenen eingeschlossen, werden in Verbindung zueinander gesetzt und tragen folglich zu ihrer gegenseitigen Transformation bei, bis hin zur Entstehung einer ortsgebundenen Literatursprache: sein aus der tagtäglichen Übersetzung – eine Art literarischer Übertragung und Archivierung – resultierendes berlinerisches Türkisch.

Formale und thematische Zusammenhänge dieser Art sind ein zentraler Aspekt seiner Poetikvorlesungen, in denen Auszüge seiner Werke in neue Zusammenhänge gesetzt werden, um poetologische Ansätze und Methoden zu verdeutlichen.

> Es ist eine häufig von mir angewandte Methode, Bilder aus diesen Zeiten, die noch im Gedächtnis vorhanden sind, […] in verschiedenen »Zeiten« meiner später entstandenen Texte anzusiedeln. In ganz andere Zusammenhänge gebracht, erzeugen sie neue Spannungen und gewinnen den Texten einen neuen Wahrheitsgehalt ab. (Ören 1999c: 12)

Über diese werkimmanenten intertextuellen Bezüge hinaus bringt Ören mit dieser literarischen Methode türkische und deutsche Zeitlichkeiten, Geschichten und Kontexte in Berührung, um die Westberliner Gegenwart zu reflektieren. Seine »Darstellungsart« (ebd.) ist demnach durch die dynamische Wechselbeziehung verschiedener Zeitlichkeiten gekennzeichnet, die in seiner literarischen Praxis durch die Ansiedlung von Bildern türkischer Vergangenheiten in westdeutschen Gegenwarten seiner Texte sichtbar wird.

Dies wird nicht nur durch die Einbindung seiner frühen Gedichte in die *Berlin-Trilogie* deutlich, sondern auch anhand der Frage, inwieweit seine literarischen Texte miteinander in Dialog treten und dadurch auch eine gewisse Offenheit in sich tragen. Das resultiert in einer zyklischen Struktur, so dass Figuren, Orte, Motive und Themen mehrfach wiederkehren und dadurch rekontextualisiert werden. Niyazi Gümüskılıç, einer der Bewohner der Naunynstraße im ersten Teil der *Berlin-Trilogie*, wird in dem Gedicht *Wir leben hier wie der Herr Gouverneur in der Stadt (aus dem Brief von Sevket Cakir in seine Kleinstadt)* eingeführt, das 1970 als Teil seines *Zyklus über Alltägliches bei deutschen und ausländischen Arbeitern* in *Asphalt*, dem Organ der Roten Nelke, publiziert wurde (vgl. Gezen 2016). Frau Kutzer, Niyazis Nachbarin, taucht in dem Gedichtband *Deutschland ein türkisches Märchen* (Ören 1982) wieder auf. Ahmet und Memet, die Hauptfiguren in seinem unveröffentlichtem *Lehrstück für türkische Arbeiter* (1971), finden wir in seinem Erzählungsband *Manege* (Ören 1984) wieder. Kreuzbergs Hinterhöfe – als Wohnorte der Arbeiter*innen und als Ausgangspunkte für kollektive Solidarität und Aktion – kehren in Örens Werken sowohl als Motiv als auch als Schauplatz wieder. Diesen Kreuzberger Räumen widmete er in seiner 1991 erschienenen Sammlung *Anlatılar 1970-1982* eine Kurzgeschichte mit dem Titel *Arka Avlu* (dt. »Hinterhof«). Sein

literarisches Œuvre setzt sich somit aus verschiedenen Teilen zusammen, die zwar unabhängig existieren, aber aufeinander bezogen sind und in andere Zusammenhänge gebracht neue Bedeutungen hervorbringen. So ist die Neuauflage der *Berlin-Trilogie*, die 2019 im Verbrecher Verlag erschienen ist, an die zweite und dritte Generation gerichtet, um ihnen »dabei [zu] helfen, der Geschichte ihrer Väter und Mütter näher zu kommen, um sie vor dem Vergessenen zu bewahren. Denn auch in der Gegenwart schwingt die Vergangenheit stets mit.« (Ören 2019: 5) Die literarische Dokumentation – Archivierung – der Zeitlichkeiten der ersten Generation türkeistämmiger Einwanderinnen und Einwanderer in der *Berliner Trilogie* soll demnach ermöglichen, das Vergangene im Gegenwärtigen zu erfassen und dabei dem Vergessen entgegenzuwirken.

## Archive der Migration

Wir können Örens werkimmanente Ansiedlung verschiedener Zeiten in der Gegenwart um die Bezüge zu seinen Werken, insbesondere der *Berlin-Trilogie*, in der postmigrantischen Kulturpraxis erweitern. So basiert beispielsweise Deniz Utlus Romanfigur Onkel Cemal in seinem Debütroman *Die Ungehaltenen* (2014) auf Örens Niyazi, quasi als Archetyp der ersten Generation türkeistämmiger Einwanderinnen und Einwanderer (vgl. Schreiner 2017: 8). In einem *taz*-Artikel zum 80. Geburtstag von Aras Ören illustriert Utlu:

> Im Jahr 2009 war es der Dramaturg Tunçay Kulaoğlu, der über Aras Örens Poem einen Anschluss an die brüchige Vergangenheit jener Menschen finden wollte […]. Dank dieser kuratorischen Intervention stellte sich mithilfe der Verse von Aras Ören eine Verbindung zur Vergangenheit her, die nicht nur in die Gegenwart, sondern auch in die Zukunft ragte. (Utlu 2019)

Die kuratorische Intervention, auf die Utlu hier Bezug nimmt, ist der von Tunçay Kulaoğlu, im Rahmen des Festivals *Beyond Belonging: Translokal*, kuratierte performative Parcours *Was will Niyazi in der Naunynstrasse?* Anhand von Aras Örens *Berlin-Trilogie* werden Tradierungszusammenhänge formuliert, die nicht nur die Gegenwart an die Vergangenheit anknüpfen lassen, sondern auch die andauernde Relevanz der Texte Örens für die Zukunft andeuten und so stets, wie Ören auch, ein Fortleben und eine Weiterentwicklung über die eigene Zeit hinaus unterstreichen. Was in dem vorangegangenen Zitat angedeutet wird, führt Utlu im Folgenden weiter aus:

> In gewisser Weise also das, was man »künstlerische Tradition« nennen kann: ein Kontinuum, das von den ersten Arbeiterinnen aus Italien, der Türkei und Griechenland, damals »Gastarbeiter«, über die Jugendkultur der 80er und 90er-Jahre in Kreuzberg und andernorts, zu dem postmigrantischen Projekt des Ballhauses der späten Nullerjahre reichte, welches letztlich die gesamte deutsche Theater- und sogar Kulturlandschaft nachhaltig verändert hat. Was vom offiziellen politischen Gedenken sowie vom künstlerischen Kanon bis dahin ausgeschlossen war, lebte vom Rand her auf und veränderte von dort aus Kunst und Gesellschaft. (Ebd.)

Einerseits stellt Utlu einen Tradierungszusammenhang zwischen Örens literarisch festgehaltener migrantischer Vergangenheit zur postmigrantischen Gegenwart und Zukunft her, und andererseits betont er den, wie bereits von Ören konstatierten, Ausschluss aus dem »offiziellen politischen Gedenken« und den von der Kunst ausgehenden Impetus gesellschaftlicher Veränderung. Darüber hinaus wird über die postmigrantische Kulturpraxis eine Archivierung realisiert, die es überhaupt erst ermöglicht, Kontinuitäten und Tradierungszusammenhänge herzustellen und in ihrer lokalen Verortung sichtbar zu machen. Diese lassen sich in Kreuzberg, insbesondere der Naunynstraße, »einer der ersten Migrationsstraßen« (Utlu 2011), lokalisieren: von den Arbeitseinwanderinnen und -einwanderern (wie der Figur Niyazis und anderer Bewohner*innen der Naunynstraße, die Ören in die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung eingeschrieben hat) über die Jugendkulturen der 1980er und 1990er-Jahre, die in dem Jugendzentrum NaunynRitze anzusiedeln sind (hier sei die türkischsprachige Hip-Hop-Szene als Beispiel genannt, insbesondere Islamic Force[3]), bis zum Ballhaus Naunynstraße, dem Entstehungsort der postmigrantischen Theaterbewegung, das sich gegenüber der NaunynRitze befindet und in den frühen 1980er-Jahren ein wichtiger Begegnungsort für die sogenannte Ausländerkultur und Ausländerkulturarbeit war.[4] Bereits vor seiner Wiedereröffnung im Jahr 2008 und seiner wichtigen Intervention durch das postmigrantische Theater wies das Ballhaus Naunynstraße, als Spielstätte des Kunstamtes Kreuzberg, ein internationales Kulturprogramm auf (die Sanierung und Wiedereröffnung im Jahr 1983 ist auf die Bemühungen des Kunstamtes zurückzuführen). In den 1980er-Jahren traten hier nicht nur türkeistämmige Theatergruppen auf, es war auch ein Veranstaltungsort für pädagogische Jugendworkshops und Konzertsaal. Kurzzeitig wurde es sogar als Standort für Türkei Archiv e.V. in Betracht gezogen. Die 1981 in Westberlin gegründete Vorläuferorganisation des DOMiD – die deutschlandweit erste Institution zur Dokumentation, Ausstellung und Sammlung von Objekten zum Thema Migration – hebt Westberlins Signifikanz als Standort und auch Archiv türkischer Kulturpraxis hervor.

Es geht mir nicht darum, gesellschaftspolitische Realitäten und historische Besonderheiten der 1970er und frühen 1980er-Jahre mit der Gegenwart gleichzusetzen oder postmigrantische Kulturpraktiken als direkte Fortsetzung einer Tradition innerhalb einer linearen Teleologie oder singulären Genealogie zu lesen. Vielmehr beschäftigt mich die Frage welche Kontinuitäten, Schnittstellen und Brüche sich in dem Verständnis von literarischen Dokumentations- und Archivierungsprozessen in Bezug auf die türkische Migration nach (West-)Berlin feststellen lassen. Wiederholt begegnen wir Aras Ören im Rahmen des Kulturprogramms des Ballhauses Naunynstraße, insbesondere unter der Leitung von Shermin Langhoff und Tunçay Kulaoğlu (ein Banner mit einem Textauszug aus Örens Berlin-Poem signalisierte bereits bei der Wiedereröffnung des Ballhauses im Herbst 2008 Bezüge zu Örens Werk).[5] Einen weite-

3 Islamic Forces Debütalbum *Mesaj* (1997) ist eine musikalische Hommage an Westberlin, insbesondere Kreuzberg. Siehe Kaya 2001 und Gezen 2011.

4 In Hinblick auf die Auswirkung der Migration insbesondere auf das Berliner Stadtbild hat Yasemin Yildiz darauf hingewiesen, dass türkisch-deutsche Literaturen »migratory settings« produzieren, und sie führt die Naunynstraße als »site of migratory cultural memory« an, in den sich mit Utlu, so Yildiz, eine neue Generation einschreibt (Yildiz 2017: 224).

5 Siehe auch Friederike Oberkromes Beitrag in diesem Themenheft.

ren Berührungspunkt zwischen postmigrantischen Gegenwarten und migrantischen Vergangenheiten über Bezüge zu Ören sehen wir beispielsweise auch in den von Max Czollek kuratierten *Tagen der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur* (2020). Die Veranstaltung *Çok Drama Naunyn – Aras Ören und die postmigrantische Kunst* hatte zum Ziel, »die Bedeutung des Werks Aras Örens als Teil einer postmigrantischen Kunst in den Blick [zu nehmen], von der in Literatur und Drama, vom Ballhaus Naunynstraße bis zum Maxim-Gorki-Theater, wichtige Impulse für eine Gegenwarts- und Gegenkultur im deutschsprachigen Raum ausgehen« (o.A. 2020). In einem Gespräch zwischen Max Czollek, Tunçay Kulaoğlu und Neco Çelik wurde auf den von Aras Örens Berlin-Poem inspirierten performativen Parcours *Was will Niyazi in der Naunynstraße?* von 2011 direkt Bezug genommen, der es den Teilnehmer*innen ermöglichen sollte, Örens Poem und die Naunynstraße zu erkunden. Im Rahmen dieses performativen Parcours – an dem, über Kulaoğlu hinaus, Deniz Utlu, Mürtüz Yolcu und Neco Çelik mitwirkten – traf »Geschichte [auf] Geschichten« (Ballhaus Naunynstraße 2009). Diesen multimedialen Parcours versteht Utlu in seinen Ausführungen zu dem Archiv der Migration – auf das im Folgenden näher eingegangen wird – als eine Form der Schaffung von Zugängen zum »verstaubte[n] Archiv der Migration« (Utlu 2011) und so als einen Beitrag zum Prozess der Archivierung selbst. Es wird der Frage nachgegangen, ob wir Utlus Konzeptualisierung des Archivs der Migration als einen Prozess anstelle einer statischen Einheit auffassen können. Im Sinne Walter Benjamins hieße das, »Trümmer« der Vergangenheit zu sichten und zu untersuchen und so teils verlorene Figuren, Narrative, Momente und Objekte in ein neues Geschichtsnarrativ aufzunehmen, welches der Linearität und Kausalität der hegemonialen Geschichtsschreibung entgegenwirkt, die diese Perspektiven ausgeblendet hat (Benjamin 1974: 697). Ist es möglich, Utlus wiederholte Bezugnahme zu Ören (und früheren Generationen) als jene »geheime Verabredung« zwischen der gewesenen und heutigen Generation zu lesen, die Benjamin in seiner zweiten These in der Sammlung *Über den Begriff der Geschichte* formuliert hat und zur Erlösung unterdrückter Narrative, in diesem Fall die der Migration, führt (ebd.: 694)? Hier ist Örens Selbstbild als Chronist – Mitgestalter von Zeugnissen der Zeit und Zeuge von Zeitlichkeiten – relevant, da es der Chronist ist, der laut Benjamin in seiner dritten These »der Wahrheit Rechnung [trägt], daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist« (ebd.).

Seinen Essay *Das Archiv der Migration*, den Utlu zum Anlass des 50-jährigen Jubiläums des Anwerbeabkommens zwischen Deutschland und der Türkei verfasst hat, konzipiert er im erweiterten Titel als *Plädoyer für eine deutsche Geschichte*, was den thematischen Fokus auf Erinnerungskultur bereits andeutet. Es geht sowohl darum, Zugänge zu ermöglichen, als auch darum, dem Vergessen entgegenzuwirken. Denn »die Geschichte, die in diesem Archiv steckt«, so Utlu, »ist nicht allein die Geschichte der Migranten, sondern auch die der Mehrheitsgesellschaft. […] Wird die Perspektive der Migranten ausgeblendet, hinterlässt das Lücken im eigenen Geschichtsverständnis« (Utlu 2011). Wiederholt weist Utlu auf Schriftsteller*innen und Künstler*innen früherer Generationen hin, deren Bemühungen, Aktivitäten und Beiträge zum Archiv der Migration nicht »Teil des kollektiven Bewusstseins [sind]« (ebd.). Er geht der Frage nach, wie Archive von marginalisierten Positionen, die laut Utlu dazu tendieren, zu verschwinden und vergessen zu werden, aktiviert werden können, um diese Stimmen hörbar zu machen (Utlu/Czollek 2021). Denn »wer an die Zukunft denkt«, so Utlu, »muss sich erinnern können« (ebd.). Die Aktivitäten türkeistämmiger Kulturschaffen-

der in den 1970er und frühen 1980er-Jahren konstituieren ein umfangreiches und vielseitiges, jedoch kaum dokumentiertes und berücksichtigtes Archiv der Migration.[6]

Utlu hat sich nicht nur in essayistischer Form (oder auf Podiumsdiskussionen) mit dem literarischen Archiv der Migration beschäftigt, sondern er trägt auch aktiv dazu bei, es sicht- und hörbar zu machen. So ist beispielsweise das literarische Archiv der Migration eines der Themen des audiovisuellen Parcours *Die Sprache des Archivs*, der Teil des Hörraumes *Unterhaltungen deutscher Eingewanderten*, ein Projekt von Dichterlesen.net des Literarischen Colloquiums Berlin. In diesem Hörraum gehen Deniz Utlu (und Marica Bodrožić) der Frage nach, wie sich Erfahrungen von Migration und Flucht in der deutschen Literatur widerspiegeln. Basierend auf einer extensiven Recherche in Tonarchiven in Berlin und Marbach haben Utlu und Bodrožić einen jeweils eigenen audiovisuellen Onlineparcours kreiert. *Das literarische Archiv der Migration* wird mit folgenden Worten Utlus eingeführt: »Ein Archiv kann helfen, Geschichten festzuhalten, bevor sie verschwinden. Das Archiv der Migration, auch das literarische, ist unsichtbar.« (Utlu 2016) Zu den türkeistämmigen Autor*innen, die hier aufgenommen und damit literaturgeschichtlich festgehalten werden, gehört auch Aras Ören. Eines der beiden Archivobjekte, das wir hier abrufen können, ist eine Videoaufzeichnung eines Leseflashmobs, der als Teil des Festivals *Almancı! 50 Jahre Scheinehe* stattgefunden hat.[7] Nicht nur wurde im Rahmen dieses Festivals – welches das 50-jährige Jubiläum des Anwerbeabkommens zwischen der Türkei und der Bundesrepublik reflektierte – mehrfach Bezug auf Aras Örens Werk genommen, er hat speziell einen für diesen Anlass geschriebenen Text mit dem Titel *Eine Bilanz anlässlich des 50. Jahrestages der Türken in Deutschland* beigesteuert. Dieser diente als einer der Grundlagentexte für den Leseflashmob, der im August 2011 am Kottbusser Tor stattfand und Teil der Veranstaltungsreihe *Vibrationshintergrund: Literarische Erinnerungen und Fortschreibungen* war, die von Deniz Utlu kuratiert wurde.[8]

## Tradition von morgen

Utlus wiederholte Bezugnahme auf (aber auch sein Einbezug von) frühere(n) literarische(n) Kontexte(n) im Rahmen aktueller (post-)migrantischer Positionierungen schreibt eben diese Kontexte in aktuelle Debatten ein und trägt aktiv dazu bei, das Archiv der Migration nicht nur sichtbar und zugänglich zu machen, sondern es auch zu erweitern. Hier geht es nicht nur um Zusammenhänge und Kontinuitäten in der Kulturpraxis, sondern auch um Selbstbestimmung und Positionierungen sowie um Interventionen in den Kulturbetrieb und in öffentliche Debatten wie beispielsweise zur kollektiven Erinnerungskultur.

6 Der Protagonist Elyas in Utlus Roman *Die Ungehaltenen* plant ein »Archiv für die Generation [s]eines Vaters […], noch mehr jedoch für [s]eine eigene Generation«, welches jedoch nicht umgesetzt wird (Utlu 2014: 85). Siehe hierzu Thiemann 2019.

7 Der Titel des Flashmobs *Drei Ös und drei Generationen* bezieht sich auf die drei Autor*innen, Aras Ören, Emine Sevgi Özdamar und Selim Özdoğan, deren Texte aufgenommen und collageartig öffentlich gelesen wurden.

8 Siehe die *Freitext*-Sonderausgabe *Vibrationshintergrund* (o.A. 2011).

In seinem Gedicht *Wegwerfarbeiter*, das Ören Yüksel Pazarkaya widmete, hat sich Ören selbst mit der Dokumentation und Archivierung der Arbeitsmigration durch »Zusagen, Floskeln, Erklärungen, Kommentare, Rundfunkberichte, Zeitungen« beschäftigt und kommt zu dem Schluss: »Archive sind unfreundlich von soviel aufbewahrter Wirklichkeit.« (Ören 1977: 35) Im türkischen Original lässt dieser Vers weitere Deutungen zu: »Arşivler sevimsizlerdir sakladıkları gerçeklerle.« (Ören 1989: 46) *Saklamak* ist mehrdeutig und kann sowohl mit Wirklichkeiten, die *aufbewahrt*, aber auch mit Wirklichkeiten, die *versteckt* werden, übersetzt werden und erzeugt daher eine Ambivalenz in Bezug auf das Archiv. Man könnte dies als Kritik lesen, einerseits an den Objekten, die aufbewahrt werden, aber auch an dem Prozess der Archivierung, der auch immer zu Auslassungen führt – die oben angeführte Aufzählung ausschließlich offizieller Dokumente macht dies deutlich. Hier setzt Örens literarische Intervention an. Die Spuren der türkischen Migration in Westberlin werden durch seine frühen Werke aufgenommen und archiviert und dienen als signifikanter Bezugspunkt postmigrantischer Kulturpraktiken in der Gegenwart. Die in der BRD und Westberlin »entstehend[e] türkische Literatur«, wie Ören bereits 1984 konstatierte, versteht sich nicht nur als »einen integrierten und eigenständigen Bestandteil der deutschen Literatur in der Bundesrepublik und in West-Berlin«, sie ist sich auch darüber bewusst, »daß die Gegenwart die Tradition von morgen ist« (Ören 1999a: 52).

Die Archivierung der Migration erfolgt in Bezug auf Aras Ören auf verschiedenen miteinander verknüpften Ebenen: literarische Dokumentation der türkischen Einwanderung nach Westberlin, Bezugnahme in der postmigrantischen Gegenwart – Ansiedlung in späteren Kontexten, um Ören erneut aufzugreifen – und Aras Örens Archiv, das er in der Form seines Vorlasses an die Akademie der Künste übergeben hat.[9] Hier befindet sich nun seine detaillierte Sammlung von Zeitungsartikeln (aus der deutschen und türkischen Presse), Programmbroschüren (insbesondere der Westberliner Theaterszene), Korrespondenzen (mit Künstler*innen, Kultureinrichtungen und kommunalen Institutionen) und Veranstaltungsankündigungen. All diese Dokumente ermöglichen nicht nur die Rekonstruktion eines vielfältigen türkischen Kulturprogramms vor 1989, sondern sie gewähren auch Einblicke in die Konzeptualisierung der türkischen Kultur (von Seiten der Künstler*innen, Kulturinstitutionen und dem Westberliner Senat) in den frühen Jahren der türkischen Einwanderung.

Die Schaffung von Zugängen zum Archiv der Migration und Erschließung von Objekten, wie durch Örens Vorlass beispielsweise, ist auch in Utlus Essay ein zentraler Aspekt. Er umschreibt diese Prozesse als »Grabungsarbeiten«, durch die »Material aus dem verlorenen Archiv an die Oberfläche dringt« (Utlu 2011). Eine wichtige »Grabungsstätte«, die er neben der Naunynstraße einführt, befindet sich in den Vereinigten Staaten (ebd.). Utlu sieht in *Germany in Transit: Nation and Migration, 1955-2005* (Göktürk/Gramling/Kaes 2007) eine wichtige Dokumentation, die an der University of California, Berkeley, im Rahmen des *Multicultural Germany Projects* entstanden ist. In der erweiterten überarbeiteten deutschen Auflage *Transit Deutschland* konstatieren die Herausgeber, dass »[i]n den drei Bänden *Deutsche Erinnerungsorte* […] kein einziger Text zu finden [ist], der einen Bezug zur Migrationsgeschichte hätte«, und plädieren für eine Öffnung der Erinnerung, eine »Zuwendung der Erinnerung der Migranten und Migration« (Göktürk u.a. 2011: 37). Sie präsentieren die Dokumentation

9 Zum Archivbestand siehe Neumann 2021.

darüber hinaus als »Archiv ›in transit‹« (ebd.: 39), wodurch Zeitlichkeit und Offenheit hervorgehoben werden, Attribute, denen wir auch in Utlus Konzeption des Archivs begegnen. »Ein literarisches Archiv der Migration bleibt«, so Utlu, »fragmentiert, unvollständig, paradox, assoziativ und flüchtig« (Utlu 2016).[10] Literatur selbst ist so nicht nur Objekt des Archivs, sondern auch Medium um Prozesse der Archivierung zu reflektieren: Auslassungen, Kontinuitäten, Brüche und Fragmentierungen.[11] Gerade an diesem Punkt könnte man vielleicht auch an Örens »versteckte Wirklichkeiten« anknüpfen und seiner Auffassung von dem Archiv, in dem Zeitlichkeiten als Objekte aufbewahrt beziehungsweise eingeschrieben, aber auch versteckt werden oder verloren bleiben (um auf die Polysemie von *saklamak* zu rekurrieren).

Demnach lassen sich bei Utlu und Ören Berührungspunkte in der Konstituierung (West-)Berlins als Ort von Prozessen der Archivierung sowohl künstlerischer Praxis als auch physischer Bestände feststellen. Diese umfassen die gleichzeitige Einschreibung (und Fortschreibung) Berliner Zeitgeschichte in und über die Literatur – ein Dokumentieren von Erinnerungsorten und Zeitlichkeiten, die durch Migration geprägt sind. Folglich betonen Ören und Utlu in ihrer Literatur- und Kulturpraxis nicht nur explizit Prozesse der Archivierung und Dokumentation, sondern auch der Tradierung und damit die Signifikanz der Literatur für Erinnerungsdiskurse und Geschichtsnarrative. (West-)Berlin wird so als erinnerte, gegenwärtige und auch zukünftige Stadt sichtbar, erfahrbar und lesbar, wodurch Zusammenhänge zwischen der Vergangenheit und Gegenwart deutlich gemacht und deren Relevanz für die Zukunft hervorgehoben werden. Während Ören die in seiner Westberliner Gegenwart entstehende Literatur, seine eigenen Texte eingeschlossen, als »Tradition von morgen« versteht, greift Utlu Örens Werk mehrere Jahrzehnte später in Prozessen der Tradierung visuell, auditiv, textuell und digital auf. So wird einerseits Erinnerung von Migrant*innen und Migration sichtbar und multimedial zugänglich und andererseits wird auf das Potential der literarischen (und künstlerischen) Intervention hingewiesen – einem literarischen Eingreifen und »Rache an der Geschichte«, um Ören erneut aufzugreifen –, wodurch diese unterdrückten marginalisierten Perspektiven in das Geschichtsnarrativ der Mehrheitsgesellschaft eingeschrieben und im kollektiven Bewusstsein verankert werden.

## Literatur

Ballhaus Naunynstrasse (Hg.; 2009): Was will N. in der Naunynstrasse? Beyond Belonging: Translokal. Ein performativer Parcours nach Motiven eines Poems von Aras Ören; online unter: https://ballhausnaunynstrasse.de/play/was_will_n-_in_der_naunynstrasse/ [Stand: 1.9.2022].

Benjamin, Walter (1974): Über den Begriff Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. I, 2: Abhandlungen. Frankfurt a.M., S. 691-704.

Czollek, Max (2020): Desintegriert euch! München.

10 Siehe Diana Taylor (2003: 19) zu archivbezogenen Mythen, insbesondere Prozessen der Auswahl, Klassifizierung und Inklusion von Objekten.

11 Siehe Ann Stoler in Bezug auf »archiving-as-process rather than archives-as-things« (Stoler 2009: 20).

Gezen, Ela (2011): Heimisches Berlin: Turkish-German Longing and Belonging. In: Jahrbuch Türkisch-deutsche Studien 2, S. 143-164.
Dies. (2016): Aras Ören and the (West)German Literary Left. In: Literature Compass 13, H. 5, S. 324-331.
Dies. (2018): Brecht, Turkish Theater, and Turkish-German Literature: Reception, Adaptation, and Innovation after 1960. Rochester.
Dies./Reisoglu, Mert Bahadir (2022): Introduction: Reexamining Turkish German Archive(s). In: Transit 13, H. 2, Sonderausgabe zu Archival Engagement; online unter: https://transit.berkeley.edu/2022/introduction-turkishgermanarchives/ [Stand: 1.9.2022].
Göktürk, Deniz/Gramling, David/Kaes, Anton (Hg.; 2007): Germany in Transit: Nation and Migration 1955–2005. Berkeley.
Dies./Langenohl, Anton (2011): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Transit Deutschland. Debatten zu Nation und Migration. Eine Dokumentation. München, S. 21-41.
Kaya, Ahmet (2001): Sicher in Kreuzberg. Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin. Bielefeld.
Neumann, Helga (2021): »Archive sind unfreundlich von soviel aufbewahrter Wirklichkeit«. Zum Aras-Ören-Archiv in der Akademie der Künste, Berlin. In: Monatshefte 112, H. 4, S. 571-586.
O.A. (2011): freitext. Kultur- und Gesellschaftsmagazin 11, H. 18: Vibrationshintergrund.
O.A. (2020): Çok Drama Naunyn. Aras Ören und die postmigrantische Kunst. Literarisches Colloquium Berlin; online unter: https://lcb.de/programm/cok-drama-naunyn/ [Stand: 1.9.2022].
Ören, Aras (1977): Privatexil. Gedichte. Aus dem Türk. v. Gisela Kraft. Berlin.
Ders. (1982): Deutschland, ein türkisches Märchen. Gedichte. Aus dem Türk. v. Gisela Kraft. Frankfurt a.M.
Ders. (1984): Manege. Erzählungen. Aus dem Türk. v. Helga Dağyeli-Bohne u. Yildirim Dağyeli. Frankfurt a.M.
Ders. (1985): Meine Bindung an Berlin. In: Zeitschrift für Kultur-Austausch 35, H. 1, S. 80f.
Ders. (1989): Bütün Eserleri. Bd. 2: Özel Sürgün. Frankfurt a.M.
Ders. (1991): Anlatılar 1970-1982. Berlin.
Ders. (1999a): Eine Metropole ist kein Völkerkundemuseum. In: Ders.: Privatexil: Ein Programm? Drei Vorlesungen. Aus dem Türk. v. Cem Dalaman. Tübingen, S. 43-60.
Ders. (1999b): Selbstbild mit Stadt. In: Ders.: Privatexil: Ein Programm? Drei Vorlesungen. Aus dem Türk. v. Cem Dalaman. Tübingen, S. 23-41.
Ders. (1999c): Vorstellungskraft und Zeit. In: Ders.: Privatexil: Ein Programm? Drei Vorlesungen. Aus dem Türk. v. Cem Dalaman. Tübingen, S. 5-21.
Ders. (2019): Berliner Trilogie. Aus dem Türk. v. H. Achmed Schmiede u.a. Berlin.
Schreiner, Daniel (2017): Ungehaltene deutsche Literatur: Ein Interview mit Deniz Utlu. In: Transit 11, H. 1, S. 1-9; online unter: https://escholarship.org/uc/item/2gq4t3b0 [Stand: 1.9.2022].
Stoler, Ann (2009): Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense. Princeton.
Taylor, Diana (2003): The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas. Durham.

Thiemann, Jule (2019): (Post-)Migrantische Flanerie. Transreale Kartierung in Berlin-Romanen der Jahrtausendwende. Würzburg.

Utlu, Deniz (2011): Das Archiv der Migration. In: freitag.de, 31. Oktober 2011; online unter: https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-archiv-der-migration [Stand: 1.9.2022].

Ders. (2014): Die Ungehaltenen. Roman. München.

Ders. (2016): Das literarische Archiv der Migration. In: dichterlesen.net; online unter: https://www.dichterlesen.net/unterhaltungen-deutscher-eingewanderten/ [Stand: 1.9.2022].

Ders. (2019): Aras Ören zum 80. Geburtstag. Barde der Großstadt. In: taz.de, 1. Dezember 2019; online unter: https://taz.de/Aras-Oeren-zum-80-Geburtstag/!5642693/ [Stand: 1.9.2022].

Ders./Czollek, Max (2021): Un/Sichtbar! Tage der jüdisch-muslimischen Leitkultur. Lesung und Gespräch am 1. November 2020, globale. Festival für grenzüberschreitende Literatur [Video]; online unter: https://tdjml.org/event/un-sichtbar [Stand: 1.9.2022].

Yildiz, Yasemin (2017): Berlin as a Migratory Setting. In: Andrew J. Webber (Hg.): The Cambridge Companion to the Literature of Berlin. Cambridge, S. 206-226.

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130207

# Bebek in Berlin
## Melancholische Perspektiven in Aras Örens Berlin-Istanbul-Kartierungen

*Jule Thiemann*

**Abstract**
*The paper examines urban topographies that oscillate between Berlin and Istanbul in selected literary texts by Aras Ören. Based on exemplary readings, it is argued that in Ören's poetry a melancholically affected I portrays the Berlin cityscape. The emotional experience of Berlin is strikingly often linked to reflections of another urban space: Istanbul. Moreover, descriptions of the Berlin-Kreuzberg district are repeatedly intertwined with memories of the Istanbul district of Bebek. The analytical readings are framed by reflections on the sociological category of »Eigenlogik« (the inherent logic of cities), which has been much discussed in recent years (cf. Löw 2008b), as well as on the theoretical figuration of the »melancholic migrant« (cf. Ahmed 2010).*

**Title**
*Bebek in Berlin. Melancholic Perspectives in Aras Ören's Berlin-Istanbul Mappings*

**Keywords**
*Aras Ören (* 1939); postmigration; Berlin; Istanbul; melancholy*

Der Aufsatz untersucht zwischen Berlin und Istanbul changierende Stadttopographien in ausgewählten literarischen Texten von Aras Ören. Auf der Grundlage von exemplarischen Analyseskizzen wird argumentiert, dass in den ausgewählten Gedichten melancholisch affizierte Sprecher die Berliner Stadtlandschaft porträtieren. Dabei stehen das artikulierte Ich und der Berliner Stadtraum in beständiger Wechselwirkung: Das Ich bewegt sich durch die Stadt und wird in der urbanen Begegnungssituation melancholisch affiziert. Hervorgerufen wird diese Affizierung durch Erinnerungen und Beobachtungen des Sprechers, aber auch durch Interaktionen mit anderen Figuren im urbanen Raum. Mittels der Beschreibung des Stadtraums aus der Perspektive des artikulierten Ichs erhält nun auch die Stadt selbst eine melancholische Akzentuierung.

Corresponding author: Jule Thiemann (Universität Hamburg);
jule.thiemann@uni-hamburg.de;
https://orcid.org/0000-0003-0049-2693;
Open Access. © Jule Thiemann 2022, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Gerahmt wird diese emotionale Darstellung Berlins durch das artikulierte Ich von dessen Erinnerungen an Istanbul. Insbesondere Beschreibungen des Bezirks Berlin-Kreuzberg werden immer wieder verschränkt mit Erinnerungen an den Istanbuler Stadtteil Bebek. Dabei lässt sich die Affizierung des Figurenpersonals in Örens Texten nicht auf das Stereotyp der Trauer um die verlassene Heimat reduzieren. Vielmehr kann das melancholische Erfahren der Berliner Stadtlandschaft und die damit einhergehende Reflexion des Sehnsuchtsorts Istanbul als produktives Paradigma verstanden werden, das im nostalgischen Rückblick neue poetische, aber auch sozialkritische Berlin-Porträts erschafft – und zwar jenseits von klischeebeladener interkultureller Metaphorik.

Laut dem Duden steht Melancholie[1] für einen »von großer Niedergeschlagenheit, Traurigkeit oder Depressivität gekennzeichnete[n] Gemütszustand« (Dudenredaktion o.J.). Eng verbunden mit der Begriffsgeschichte der Melancholie ist die der Nostalgie im Sinne der »melancholische[n] Sehnsucht nach Vergangenem« (o.A. 1993). Die Abgrenzung von Melancholie und Trauer hingegen ist Gegenstand der freudschen Abhandlung *Trauer und Melancholie* (1917). Gemäß Freud sei die Melancholie eine »Reaktion auf den Verlust eines geliebten Objekts« (Freud 1946: 430). Im Gegensatz zur Trauer zeichne sie sich dadurch aus, dass das verlorene Objekt oftmals nicht definierbar sei und »der Kranke nicht bewußt erfassen kann, was er verloren hat.« (Ebd.: 431) In den folgenden Lektüren soll es vor allem um das melancholische Empfinden des artikulierten Ichs gehen, das mit seinen Berlin-Istanbul-Kartierungen das verlorene Objekt seiner Sehnsucht zu lokalisieren sucht. Auch wenn dieses Objekt unbestimmt bleibt, nähert sich das Ich in transurbanen[2] Suchbewegungen zumindest dem Ursprungsort des Gefühls, dem Stadtteil Bebek in Istanbul, an.

So lautet die zentrale These, dass die melancholischen Perspektiven auf Berlin in Örens Lyrik eine Überlagerung von Stadtbildern motivieren. Die sehnsuchtsvollen Erinnerungen des lyrischen Sprechers[3] an real-konkrete urbane Landmarken Istanbuls werden als Teil des Berliner Stadtraums inszeniert. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, wie die Perspektiven der Sprecher*innen einer melancholischen Darstellung der Stadt zuarbeiten, die aus stadtsoziologischer Perspektive auch als »Persönlichkeitszuschreibung auf die Stadt« (Berking/Löw 2008: 49) gefasst werden kann. Gerahmt werden die Analyseskizzen von Überlegungen zur stadtsoziologischen Analysekategorie der Eigenlogik der Städte (vgl. Löw 2008b) sowie zur theoretischen Figuration des *melancholic migrant* (vgl. Ahmed 2010).

---

1 Auf eine vollständige Darstellung der europäischen Kulturgeschichte der Melancholie wird verzichtet. Vgl. für ein literaturwissenschaftliches Grundlagenwerk dazu Wagner-Egelhaaf 1997.

2 Der Begriff ›transurban‹ ist der transkulturellen Theoriebildung entlehnt, die von einer wechselseitigen Durchdringung von Kulturen ausgeht. Vgl. hierzu neuere Überlegungen von Welsch 2020. Transurban bedeutet in diesem Kontext, dass die urbanen Räume zweier oder mehrerer Städte miteinander verflochten sind und nicht mehr als separate Stadträume imaginiert werden.

3 In den Passagen der ausgewählten Gedichte Örens ist das artikulierte Ich männlich bestimmt, wobei im Poem *Die Fremde ist auch ein Haus* auch weiblich markierte Sprecherinnen auftreten. Der den Sprecher*innen eingeschriebene melancholische Blick ist also nicht an eine Geschlechterperspektive gebunden und arbeitet so nicht einer Fortschreibung der Motivtradition des männlichen Melancholikers zu. Dass dieser Konnex von Melancholie und Männlichkeit von der Forschung kritisch aufgearbeitet wird, zeigen Arbeiten, die den Kanon mit Blick auf Melancholie und Weiblichkeit neu lesen. Vgl. z.B. Reuther 2009.

## Von der Kollektivseele zur Eigenlogik der Städte

»Räume sind keine neutralen Hüllen, sie wirken auf Menschen und Objekte zurück« (Löw 2019: 2), konstatiert Martina Löw in ihrem Vortrag über die Eigenlogik und Profilierung von Städten im Zeitalter der Glokalisierung.[4] Löws Konzept, das in den letzten Jahren immer wieder produktiv diskutiert wurde (vgl. Berking 2013; Frank 2012; Kemper/Vogelpohl 2011), soll im Folgenden als Ausgangspunkt für meine Überlegungen dienen, inwiefern Örens Lyrik einer eigenlogischen Charakterisierung Berlins zuarbeitet.

Löws stadtsoziologische Thesen lassen sich in eine lange Tradition des Nachdenkens über die Eigenheiten von Großstädten und deren (Rück-)Wirkung auf ihre Bewohner*innen einreihen und finden sich bereits in frühen Ausführungen zur Großstadtpoesie wieder. So veröffentlicht der Berliner Germanist Richard M. Meyer im März 1902 in der Wochenschrift *Die Nation* einen Essay mit dem Titel *Großstadtpoesie*, in dem er die zeitgenössische Debatte um das poetische Potential der Großstadt nachzeichnet (vgl. Thiemann 2020). Er argumentiert dafür, jede Stadt in ihrer Einzigartigkeit zu erkennen wie zu beschreiben:

> [H]at nicht jede [Stadt; J.T.] ihr eigenes Gesicht, Berlin und Dresden und Hamburg, München, Leipzig und Frankfurt? ist London nicht ein völlig anderes Wesen als Paris? werden New-York und St. Petersburg ihre Eigenart nicht auch im Leben der Straße, Rhythmus des Verkehrs, in den Schwingungen der Kollektivseele verrathen? (Meyer 2014: 148f.)

Meyers Forderung nach einer literarischen Erfassung des urbanen Raums, die den Anforderungen einer individuellen, die Eigenarten und »Kollektivseele« (ebd.: 149) der Stadt abbildenden Poesie gerecht wird, spiegelt sich in der Literatur wie auch in literatur- und kulturwissenschaftlichen Debatten des 20. und 21. Jahrhunderts wider. So verortet Thomas Mann sein literarisches Schreiben in seinem Essay *Lübeck als geistige Lebensform* (1926; vgl. Mann 1960) als unabdingbar an die Geburtsstadt geknüpfte Praktik. Die Stadt avanciert von bloßer Kulisse zu einer formgebenden, das Leben und künstlerische Schaffen bestimmenden Instanz. Löw verweist in ihren Überlegungen zu einer Eigenlogik der Städte auf den mannschen Aufsatz über Lübeck und erläutert, dass das Konzept der Eigenlogik »nicht im Sinne einer Eigenschaft einer Stadt, die man finden, festhalten und pflegen kann«, zu verstehen sei, sondern eine Perspektive meint, »die in Politik, Planung und Wissenschaft ergiebig ist, um zu begreifen, wie […] Städte unser Leben auf spezifische Weise formen, d.h. unsere Werte, unsere Praktiken, unsere Wissensbestände und unsere Gefühle beeinflussen« (Löw 2019: 4f.). Löw erläutert weiter, dass der Begriff als eine Heuristik eingeführt wurde, um wiederkehrende Praktiken und Reproduktionsmodi in Städten zu erkennen (vgl. ebd.; Berking/Löw 2008). Wenn Löw und Berking also dafür plädieren, »Städte als Resultat wie als Voraussetzung kultureller Praktiken und Prozesse zu betrachten« (ebd.: 11), so ist aus kulturwissenschaftlicher Sicht zu fragen, inwiefern Großstadtliteratur als Teil einer kulturellen Praktik die Stadtwahrnehmung (auch über den Text hinaus) beeinflusst und formt – und so beiträgt zu einer eigenlogischen Bedeutung der Stadt.

4 Der Begriff ›glokal‹ kombiniert die Begriffe global und lokal. Glokalisierung bezeichnet die Wechselwirkung von globalen und lokalen bzw. regionalen Tendenzen und Prozessen. Vgl. Seibert 2016.

Löw erwähnt im Zuge ihrer Erläuterungen zu den »ortsspezifische[n] Strukturen« (Löw 2008a: 49) von Städten die (für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Konzept der Eigenlogik besonders relevanten) Aspekte der »Persönlichkeitszuschreibung auf die Stadt (z.B. in Städtebiografien)« sowie der »emotionale[n] Besetzung (Gefühlsstruktur)« (ebd.) des Stadtraums. So soll argumentiert werden, dass Ören mit seinen lyrischen Stadtporträts an einer kollektiven Stadtbiographie Berlins mitarbeitet bzw. mitschreibt, die das zeitgeschichtliche Phänomen der türkischen Arbeitsmigration aus einer marginalisierten Perspektive dokumentiert und die Erinnerung der Arbeiter*innen an die Geburtsstadt inszeniert. Dabei wird die Melancholie nicht als *Eigenschaft* der Stadt, sondern als *Perspektive* oder *Erfahrungskategorie* verstanden. Zudem sei mit Wagner-Egelhaaf darauf hingewiesen, dass in der Literatur »Subjekte nicht einfach melancholisch sind, sondern daß Melancholie als eine Art Maske fungiert, die zu verschiedenen Zwecken gebraucht werden kann und eine soziale Funktion erfüllt« (Wagner-Egelhaaf 1997: 2). Welche Dimension die Melancholie als *soziale* Funktion in Örens Texten einnimmt, soll ebenfalls in den folgenden exemplarischen Analysen diskutiert werden.

## Bebek in Berlin
### *Die Fremde ist auch ein Haus* (1980)

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts erfährt Aras Örens Literatur verstärkt Aufmerksamkeit, wie es zahlreiche fachwissenschaftliche Publikationen (vgl. Gezen 2020), Interviews mit Ören in Literaturmagazinen (vgl. Wadenpohl 2017), neuere Besprechungen seiner Werke (vgl. Griguhn 2021; McGowan 2020) und jüngst die Einrichtung des Aras-Ören-Archivs in der Akademie der Künste in Berlin zeigen. Aras Ören, geboren im Jahr 1939 in Istanbul in dem in seiner Dichtung so oft porträtierten Stadtteil Bebek, gilt als einer der ersten Schriftsteller einer sogenannten Gastarbeiter- oder Migrationsliteratur.[5] Seinen Lebensunterhalt im Berlin der frühen 1970er-Jahre als Hilfsarbeiter, Bierzapfer, Schriftsteller und später Rundfunkjournalist verdienend, machte Ören mit seinen Texten schon früh eine akademische Leserschaft auf sich aufmerksam. Seine wohl bekanntesten Texte sind die als Berlin-Trilogie oder Berlin-Zyklus bezeichneten Prosagedichte *Was will Niyazi in der Naunynstraße?* (1973), *Der kurze Traum aus Kagithane* (1974) und *Die Fremde ist auch ein Haus* (1980). Die Trilogie wurde von der neueren Forschung besprochen als »literarisch-historisches Zeitdokument« (Gezen 2020: 567) und »Glanzstück der Arbeiter*innendichtung« (Griguhn 2021). Im Folgenden sollen Passagen aus dem Poem *Die Fremde ist auch ein Haus* als Beispiele für ein durch Melancholie geprägtes Stadtempfinden Berlins gelesen werden, über das transurbane Kartierungen von Berlin und Istanbul inszeniert werden. In der vierten Strophe des Prologs sinniert ein zunächst noch unbestimmtes lyrisches Ich (die Erzählperspektiven

5 Über die Benennung der Literatur von nach Deutschland migrierten Autor*innen diskutiert die Forschung zu Beginn des 21. Jahrhunderts intensiv; Konsens herrscht darüber, dass solche in den 1990er-Jahren gängigen Label wie ›Ausländerliteratur‹ oder ›Migrantenliteratur‹ heute abzulehnen sind, da diese von den Autor*innen als strukturell diskriminierend wahrgenommen werden. Zahlreiche weitere Bezeichnungen (Interkulturalität, Transkulturalität, Postmigration) finden Verwendung. Vgl. z.B. das ›Inventar der Migrationsbegriffe‹ (Bartels u.a. 2022) sowie Yildiz 2022.

wechseln beständig im Poem) über eine Wolke »voll Trauer« (Ören 2019: 171) am Berliner Himmel:

> Sonne und Frühling
> sind ein Clown,
> der für ein paar Stunden oder Tage
> über der Stadt steht
> und sie mit seinem riesigen Mund
> zum Lachen bringt.
> Und guckst du genauer,
> wird aus dem Clown mit dem lachenden Mund
> auf einmal eine Wolke voll Trauer. (Ebd.: 171f.)

So sind Sonnenschein und Frühlingshimmel nur eine Täuschung, nur Spiel in einem Varieté. Das Trugbild des Clowns verflüchtigt sich und löst sich in einer Wolke voll Trauer auf. Die metaphorische Setzung des Clowns verweist auf eine prominente Figuration der europäischen Kulturgeschichte, der insbesondere aus der Feder eines begnadeten Schauspielers und Theaterliebhabers – Ören war von 1959 bis 1969 als Dramaturg und Schauspieler an verschiedenen Bühnen in Istanbul tätig und später in der Berliner Theaterszene aktiv – besondere Bedeutung zukommt: So ist der Clown nicht nur zentrale Figur in Shakespeares Dramen (z.B. *Hamlet*), sondern auch zwischen Spaß und Melancholie schwankender Akteur im Zirkus.[6] Indem das lyrische Ich nun den Clown mit unbeständigen meteorologischen Zuständen assoziiert, überträgt es die Charakteristika der Clownfigur auf die schnell umschlagende Stimmung, die den Berliner Himmel bestimmt: Denn der Frühlingshimmel wird schon bald wolkenverhangen sein. Die »Wolke voll Trauer«, die den urbanen Raum Berlins (und das Gemüt des lyrischen Ichs) überschattet, findet auch in den nachfolgenden Strophen des Poems Erwähnung:

> Das ist eine fette Wolke,
> die gleich alles zudeckt:
> die Brunnenstraße, AEG, Telefunken.
> Niyazi schrumpft zum Punkt zusammen,
> seine Augen bleiben an der Wolke kleben.
>
> Auf der Wolke herrschen andere Zustände,
> der Zustand der Wolke ist anders als sonst,
> Blumen blühen da oben, Mandelsträucher,
> und ehe man sich's versieht,

6 Die europäische Kulturgeschichte des Clowns ist komplex: Die Figur wird einer Reihe »physische[r] und imaginäre[r] Räume« (Weihe 2016: 9) wie u.a. Theater, Zirkus, Film und Literatur zugeordnet. Das englische Lehnwort ›Clown‹ findet sich schon in Shakespeares *Hamlet* (1603), wird aber von Schlegel/Tieck (1831) mit ›Totengräber‹ übersetzt. Als der Begriff in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der deutschen Sprache verwendet wird, ist der Begriff Clown bereits der Sphäre des Zirkus zugeordnet (vgl. ebd.: 9-11). Relevant für die Lektüre der Texte Örens sind jedoch zwei Aspekte: erstens die der Figur des Clowns eingeschriebene (physische und emotionale) Wandelbarkeit und zweitens der Symbolstatus der Clownfigur als Melancholiker*in.

wieder andere Bäume,
Pappeln, Buchen, Platanen,
dort eine Platane von hundertfünfzig Jahren
von der Bebeker Straßenecke, wo wir zu Hause waren. (Ebd.: 173)

In der sechsten Strophe steht Niyazi auf der leeren Straße vor Beginn seiner Schicht in der Fabrik. In dieser Szene spendet eine Wolke Schatten, indem sie die Straßenzüge und Fabrikgebäude »zudeckt« und Niyazis Aufmerksamkeit auf sich zieht. Niyazis Augen richten sich auf die Wolkenformation, auf der »andere Zustände« herrschen als auf den schattigen Straßen der Großstadt. Mit der topologischen Dichotomie ›unten-oben‹ wird nun die idyllische Beschreibung des Sehnsuchtsortes Istanbul, den Niyazi imaginiert, eingeleitet. Dieser topologischen Lesart folgend können die am Berliner Himmel verorteten Mandelsträucher als Bewegungsvektor gen Süden verstanden werden, gilt doch der Mandelbaum als »metonymisches Symbol einer südlichen Landschaft« (Werberger 2021: 386). In der folgenden Aneinanderreihung von Baumarten (Pappeln, Buchen, Platanen), die Niyazi in der Wolke erkennen kann, symbolisieren die ersteren beiden Bäume u.a. Unheil und Verfall (vgl. Zumsteg 2021; Hattori 2021), während die zuletzt aufgerufene Platane in der griechischen Mythologie positiv konnotiert ist und für ihre Schönheit und schattenspendende Wirkung geschätzt wird (vgl. Bätz/Behmer 2019: 35).

Die Aufzählung der Bäume schließt mit der Platane, die im Stadtbild Istanbuls seit Jahrhunderten präsent ist. Berühmte Exemplare der Unterart der Orientalischen Platane *(platanus orientalis)* finden sich an solchen für die Metropole Istanbul prägnanten Landmarken wie der Hagia Sophia, der Sultan-Ahmed-Moschee und dem Topkapi-Palast. Die unter Naturschutz stehenden Platanen an diesen zentralen Orten sind bis zu 600 Jahre alt und werden in Reiseführern als Sehenswürdigkeit angepriesen. So ist es die Platane als prototypischer Baum Istanbuls, die den Blick des Sprechers gen Istanbul lenkt. Doch findet hier nicht irgendeine Platane Eingang in die nostalgische Erinnerung, sondern ein spezifischer Baum, der einen Stadtteil samt Straßenecke, »wo wir zu Hause waren«, markiert. Das hier verwendete Personalpronomen ›wir‹ bestimmt den Sehnsuchtsort Bebek als einen kollektiv angerufenen Stadtraum. So motiviert in diesen beiden Strophen des Prologs zu *Die Fremde ist auch ein Haus* die »Wolke voll Trauer« den sehnsuchtsvollen Blick Niyazis an den Berliner Himmel und leitet eine Imagination ein, die auf der Berliner Brunnenstraße beginnt und im Istanbuler Stadtteil Bebek endet. Das ›Wir‹, das Ören wiederholt in seiner Lyrik verwendet, kann im Sinne einer kollektiven Stadtwahrnehmung gedeutet werden, die einer eigenlogischen Bedeutung Berlins in Örens Texten zuarbeitet: Seine melancholisch affizierten Sprecher*innen imaginieren Bebek in Berlin, sie *verräumlichen* gleichsam das Gefühl der Sehnsucht, so dass Berlin-Kreuzberg als urbaner Raum der Schwermut markiert wird.[7]

7 In realhistorischer Lektüre kann diese Szene auch als melancholisch perspektivierter Kommentar zum Zeitgeschehen gedeutet werden: Die aufgelisteten Betriebe, AEG und Telefunken, reduzierten in den 1980er-Jahren ihr Personal aus wirtschaftlichen Gründen. Die Arbeitsmigrant*innen, die zumeist prekär angestellt waren, traf dies als Erste. In dieser Lesart wäre der Schattenwurf der Wolke als buchstäbliche Verdunkelung der Lebensverhältnisse der (türkischen) Arbeiter*innen zu verstehen. Vgl. zur Geschichte türkischer Arbeitsmigration in Berlin Zeppenfeld 2021.

## Melancholic migrants
*Privatexil* (1977)

Die in Örens Lyrikband *Privatexil* versammelten Gedichte sind zwischen 1970 und 1976 entstanden und dem in türkischer Sprache verfassten Manuskript *Sefilname – Gedichte* entnommen (vgl. Ören 1977: 70). Im Folgenden soll die Textanalyse mit Sara Ahmeds Ausführungen zum Konzept der »melancholic migrants« (Ahmed 2010: 121) verschränkt werden, um auf das sozialkritische Potential von Örens Lyrik hinzuweisen.

Die britisch-australische Kulturwissenschaftlerin Sara Ahmed legt mit dem Band *The Promise of Happiness* eine Studie vor, die den *melancholic migrant* als Denkfigur einführt. Der *melancholic migrant* als Figuration oder Sozialtypus (Ahmed arbeitet die Figur anhand filmischer Beispiele heraus) erinnert eine vermeintlich tolerante ›weiße‹[8] Mehrheitsgesellschaft beständig daran, dass Menschen mit Migrationsbiographie in unserer Gesellschaft von Rassismus und sozialer Ungleichheit betroffen sind. Dabei ist dieser Figur ein Störungspotential eingeschrieben, das Klischees einer harmonisch-glücklichen multikulturellen Gesellschaft unterläuft. Ahmed argumentiert weiter, dass der Begriff des Multikulturalismus (bezogen auf den britischen Kontext) eine negative Färbung hat: »[M]ulticulturalism is being perceived as causing unhappiness« (Ahmed 2010: 122). Dabei sei es ein Anliegen der Mehrheitsgesellschaft, die als negativ empfundene Diversität durch Integrationsangebote zu überwinden, um eine »multicultural happiness« (ebd.: 123) zu erlangen. Auch wenn Ahmed die Kolonialgeschichte Englands vor Augen hat, wenn sie konstatiert, »[m]igrants are increasingly subject to what I am calling the happiness duty« (ebd.: 130), ließe sich ihre Argumentation für meine Lektüren Örens fruchtbar machen. Denn die Figur des *melancholic migrant* verweigert sich einer solchen Verpflichtung zum ›Glücklichsein‹ und setzt widerständige Impulse: Über Figurationen des *melancholic migrant* werden Sprecherpositionen inszeniert, die einer hegemonialen Geschichtsschreibung widersprechen, die historische Ereignisse aus marginalisierter Perspektive betrachten und Stadtgeschichte(n) neu erzählen.

Die folgende Lektüre des im Gedichtband *Privatexil* publizierten Gedichts *Landschaftsbild: Mariannenplatz mit Bosporos* soll diese Überlegungen illustrieren. Das Gedicht trägt als Untertitel eine in Klammern gesetzte Adressierung, *(für den Bürgermeister des Bezirks Berlin-Kreuzberg)*, und benennt auf diese Weise einen offiziellen Stadtvertreter als Rezipienten.[9] Das sechs Strophen umfassende Prosagedicht setzt bereits im Titel geographische Marker, die den Mariannenplatz in Kreuzberg mit dem Bosporus in Bezug setzen. Durch die Vorgabe »Landschaftsbild« und den Einsatz des Adverbs »mit« sind die Lesenden außerdem angehalten, Mariannenplatz und Bosporus als *eine* Landschaft zu imaginieren.

8 ›Weiß‹ meint eine soziale Kategorie, die auf eine gesellschaftliche Machtposition ›weißer‹ Menschen verweist, und wird in halbe Anführungszeichen gesetzt. Vgl. Piesche/Arndt 2011.

9 Eine Lektüre des Gedichts vor stadtgeschichtlicher Folie soll hier nicht verfolgt werden – doch könnte die Aufarbeitung des realhistorischen Kontexts für andere Analysen produktiv gemacht werden: Denn im Zuge von stadtplanerischen Initiativen im Bezirk Kreuzberg begannen auf dem Mariannenplatz ab 1978 umfangreiche Arbeiten. Seitens des Tiefbauamtes erfolgte eine öffentliche Ausschreibung für eine Neugestaltung eines Brunnens auf dem Mariannenplatz (vgl. o.A. 2014).

Landschaftsbild: Mariannenplatz mit Bosporos
(für den Bürgermeister des Bezirks Berlin-Kreuzberg)

[…]

Einer streckte sich auf dem Mariannenplatz
in das Gras. Öffnete alle Fenster seines Inneren,
öffnete sie, flog hinaus, wurde ein Vogel.
Wurde Vogel, flog und setzte sich auf die stählernen
Pfeiler
der Bosporusbrücke. Setzte sich auf die Pfeiler und sah
Istanbul in der Tiefe – sah es und dann
trug er die Bosporusbrücke im Schnabel davon. Trug sie und
spannte
sie über den Platz von einem Ende zum anderen …

Jetzt fehlt noch ein Brunnen hier,
so einer mit eingelegten Ornamenten,
Bögen, die den Brauen der zypressenwüchsigen Liebsten
gleichen,
und Säulenkapitälen von geometrischem Gleichmaß …
Dies alles von Kreuzberger türkischen Arbeitern mit
eigenen Händen
geschaffen (und Rosen blühten über dem Brunnen), wo
auf marmornem Viereck in schiefen Lettern zu lesen steht:
Trinket ihr Freunde trinket!
Das Feuer des brennenden Busens
es fließe mit diesem Wasser
von Freundes Herz zu Freundes Herz.

(Ören 1977: 57, Strophen 5 und 6)

Wie auch schon im besprochenen Poem *Die Fremde ist auch ein Haus* wird in diesem Gedicht ein Bewegungsvektor inszeniert, der gen Südosten ausgerichtet ist und die urbanen Räume Berlins und Istanbuls miteinander verbindet. Eine auf der Grasfläche des Mariannenplatzes ruhende, als im grammatikalischen Genus männlich markierte Figur ist Ausgangspunkt einer transurbanen Phantasie: Der Mann wird zum Vogel und blickt aus ebendieser Vogelperspektive von einer Bosporusbrücke »in die Tiefe«, hinab auf die Stadt Istanbul. Doch anstatt die Brücke in ihrem Symbolgehalt als Landes- und Kulturgrenzen überwindende Landmarke darzustellen, wird diese nun über den Mariannenplatz gespannt. Die Brücke, die in ihrer Metaphorik seit jeher für die Verbindung zweier getrennter Bereiche und im Kontext der interkulturellen Literaturwissenschaft für Verständigung und Kommunikation steht, verbindet bei Ören gerade *nicht* mehr Berlin und Istanbul.[10] Indem die Brücke im Ganzen über den Mari-

10 Vgl. zum Motiv der Brücke in diesem Gedicht und in der deutsch-türkischen Literatur McGowan 2004: 35.

annenplatz gespannt wird, verschieben sich wie bei einer Collage Stadtbilder in- und übereinander. Motiviert durch die Sehnsucht nach Istanbul montiert der Sprecher zwar die Brücke in seinem Berliner Stadtbild, negiert aber durch diese Platzierung die Rückbindung an Istanbul und somit die Symbolik (und das Klischee) der interkulturellen Verständigung – verbindet doch die Brücke nun *nicht* mehr europäisches und asiatisches Ufer in Istanbul, oder gar Deutschland und die Türkei. Ören verpflanzt also die Istanbuler Brücke im Ganzen nach Berlin, so dass dem Bauwerk seine Funktionalität (als verbindende Konstruktion) abgesprochen wird. Die Brücke verbindet nun lediglich *Berlin* mit *Berlin*. In einer an die Theoriebildung der Transkulturalität angelegten Deutung wird nun nicht mehr eine Brücke zwischen zwei Stadträumen gespannt, sondern zwei Stadträume gehen ineinander über. Die Bosporusbrücke wird zur Berliner Brücke. Tatsächlich stellt Ören seinen Gedichten im Band *Privatexil* auf der letzten Buchseite folgenden (metapoetologischen) Kommentar – gekennzeichnet mit »A. Ö.« – zur Seite:

> Eigentlich sollten meine Gedichte zwischen der türkischen und der deutschen Dichtung eine Brücke bilden. So, wie ich selbst in der türkischen und in der deutschen Wirklichkeit lebe. Aber mit der Zeit stellte es sich heraus, daß die beiden Enden der Brücke nicht mehr mit ihren Ufern verbunden waren. Sie konnten es nicht mehr sein. Dabei darf man sich nicht vorstellen, daß sich die Brücke verkürzt hätte. Im Gegenteil, es kommt mir so vor, als wäre die Brücke immer länger geworden, sie dehnt sich noch nach wie vor aus, doch mit noch größerer Geschwindigkeit rücken die beiden Ufer auseinander, denen sie auflag. Im Laufe der Zeit ist die Brücke ein unabhängiges Stück Wirklichkeit geworden. – Ebenso verhält es sich mit der Situation der Gastarbeiter. (Ören 1977: 70)

In einer lediglich kurz angedeuteten Lesart verliert die Brücke hier ebenfalls ihre verbindende Funktion und steht für eine neue Wirklichkeit, in der die »Gastarbeiter« nicht mehr vermitteln oder gar zwei Kulturen verbinden müssen.

Die letzte Strophe des Gedichts entwirft schließlich das Bild eines Brunnens,[11] der »von Kreuzberger türkischen Arbeitern mit eigenen Händen« gebaut wird – und zwar von solchen Arbeitern, deren strapaziöse Arbeitsbedingungen am Fließband in den ersten Strophen des Gedichts Erwähnung finden (»Arbeitsbeginn um 6 Uhr 30 in der Fabrik. Die Hämmer in schwerem Takt, die wirbelnden Zahnradscheiben«, ebd.: 56). Der Brunnen steht symbolisch für den Ursprung des Lebens sowie Weisheit und Dichtung; als relevant für die Symbolbildung gilt zudem seine Funktion als Stätte der Verständigung (vgl. Gretz 2021: 488). Doch beschreibt der Sprecher den Brunnen eben nicht als Stätte der friedvollen Begegnung, sondern als Ort des sehnsüchtigen Erinnerns: Wenn die Ornamente des Brunnens mit den Brauen der zypressenwüchsigen Liebsten verglichen werden, ruft der Sprecher (abermals) durch die Nennung einer Baumart eine symbolische Bedeutung auf, gilt doch die Zypresse in der griechischen Mythologie als Baum der Trauer und des Todes und ist den Göttinnen und Göttern der Unterwelt zugeordnet (vgl. Gürth 2021). Zudem findet die »Liebst[e]« der Kreuzberger türkischen Arbeiter Erwähnung, so dass das amouröse Sehnen der Arbeiter den Bau des Brunnens zu beeinflussen scheint, gleichen doch die in den Brunnen eingelasse-

11 Im Kontext der bereits erläuterten Ausschreibung des Bezirks Kreuzberg zur Neugestaltung des Brunnens auf dem Mariannenplatz könnte hier eine realhistorische Lektüre produktiv werden.

nen Ornamente der geschwungenen Form der weiblichen Augenbraue. Ließe sich die Augenmetaphorik zwar weiterdenken im Sinne eines Angeschaut- bzw. Affiziertwerdens der Arbeiter durch das Ornament des Brunnens, so scheint jedoch vor allem die Erwähnung der Arbeiterhände signifikant für die vorgeschlagene Lesart: Der Brunnen, in den wohlklingende Verse eingelassen sind, die für Völkerverständigung werben, bleibt – wie in der ersten Strophe angekündigt – Utopie (»in jedem Gedicht ein kleines Stück Utopie«, Ören 1977: 56). So entspricht der Bau des Brunnens durch die türkischen Arbeiter eben nicht der in den Versen propagierten Idee der Gleichheit und Brüderlichkeit, die das Wasser zwischen gleichberechtigten Akteuren von »Freundes Herz zu Freundes Herz« fließen lässt. Vielmehr dokumentiert Ören die prekären Zustände, unter denen die Arbeiter*innen ihre Schichten in den Fabriken absolvieren, und agiert somit als lyrischer Zeitzeuge, der die Geschichte der türkisch-deutschen Arbeitsmigration neu perspektiviert. Denn die »histories of hurt« (Ahmed 2010: 148) sind eben nicht nur aus einer postkolonialen (britischen) Perspektive aufzuarbeiten, sondern auch Teil der Analyse einer postmigrantischen Gesellschaft und ihrer Literatur: »The melancholic migrant […] holds on to a conscious history of racism« (Turner 2016). Welche Rolle spielt nun die Figuration des *melancholic migrant* für das literarische Verfahren bei Ören? Indem Ören den türkeistämmigen Arbeiter*innen in seiner Lyrik Platz – thematisch, aber vor allem durch Sprecherpositionen – einräumt und auf zeitgenössische Diskriminierungsrealitäten verweist, verschränken sich in seinen Texten zwei zentrale Analysekategorien sozialer Ungleichheit: *class* und *race*. So ist es auch nicht verwunderlich, dass insbesondere in jüngeren Publikationen Klassismus und Rassismus als zentrale Themen in Örens Œuvre besprochen werden; sein schriftstellerisches Werk wird von der Kritik als »Klassenkampfliteratur« (Bulucz 2020) bezeichnet, und die Forschung arbeitet seine Rolle als »Zeitzeuge, Chronist und Archivar« (Gezen 2020) heraus. So kann die Melancholie bei Ören mit Ahmed als ein widerständiges und sozialkritisches literarisches Verfahren gelesen werden, das sich dem von der Mehrheitsgesellschaft imaginierten Typus der erfolgreich integrierten und glücklichen Migrant*innen verweigert.

## Fazit

Die Lyrik des »hellsichtigen Melancholiker[s]« (Delius 2019) Aras Ören kartiert Berlin und Istanbul als sich überlagernde und miteinander verflochtene Räume, die durch ein melancholisch-affiziertes Ich einer *einzigen* Stadtlandschaft zugehörig imaginiert werden. In dieser werden die dem Berliner Raum zugeschriebenen Istanbuler Landmarken nicht als fremd gekennzeichnet, sondern zum spezifisch *Eigenen* der Stadt erklärt: Die Bosporusbrücke verschiebt sich durch den sehnsuchtsvoll-melancholischen Blick des Sprechers gen Berliner Himmel nach Kreuzberg und wird Teil der konkreten räumlichen Stadtlandschaft am Mariannenplatz. So könnte die Kartierung von *Bebek in Berlin* mit Löw als »Konnex« von Städten verstanden werden, in dem »die Logik einer Stadt in anderen Städten mitgeformt« wird (Löw 2008a: 49). Um einer solchen wechselseitigen eigenlogischen Formung der beiden Städte in Örens Œuvre nachzuspüren, bedarf es jedoch weiterer Forschung zu diesem in seinem Werk so präsenten Berlin-Istanbul-Konnex.

Zudem wurde die Melancholie als Erfahrungskategorie der Figuren eingeführt: Ein melancholisch affizierter Sprecher nimmt Erinnerungssequenzen zum Anlass, um in transurbaner Träumerei die erinnerte Stadt (Istanbul) und die gegenwärtige Stadt (Berlin) als *einen* Stadtraum zu imaginieren. Einhergehend mit diesem melancholischen Blick wird eine sozialkritische Perspektive inszeniert.

Die bisher in der deutschsprachigen Lyrik noch viel zu selten repräsentierten Perspektiven der türkischen Arbeiter*innen, denen in Örens Werk eine zentrale Rolle zukommt, lassen sich ferner in die gegenwärtige Diskussion um eine Literatur der Postmigration einordnen: Denn das Präfix ›post-‹ im Begriff Postmigration meint eben nicht ein zeitliches *nach* der Migration, sondern ist der Theoriebildung des Postkolonialismus entlehnt und steht somit für eine Neuperspektivierung des Phänomens der Migration (vgl. Yildiz 2022). Eben diese Perspektivverschiebung gelingt Ören mit seinen melancholisch affizierten Sprecher*innen, die prekäre Arbeitsbedingungen adressieren und Gegennarrative zu den (historischen) Erzählungen der ›weißen‹ Mehrheitsgesellschaft entwerfen – ganz im Sinne der ahmedschen Konzeption der *melancholic migrants*. So lassen sich Örens sozialkritisch und melancholisch perspektivierten Gedichte als Mitarbeit an einer kollektiven Stadtbiographie sowie eigenlogischen Deutung Berlins verstehen, mit der die Arbeits- und Lebenswelt der türkischen Arbeiter*innen – das Berlin der 1970er- und 1980er-Jahre – literarisch dokumentiert wird.

## Literatur


Ahmed, Sara (2010): The Promise of Happiness. London.

Bartels, Inken u.a. (Hg.; 2022): Inventar der Migrationsbegriffe [Website]; online unter: www.migrationsbegriffe.de [Stand: 1.9.2022].

Bätz, Franca/Behmer, Ina (2019): Morgenländische Platane. In: Dies.: Kleine Baumschule. Ein Rundgang durch den Schlossgarten, S. 33-36; online unter: https://www.uni-muenster.de/KleineBaumschule/ [Stand: 1.9.2022].

Berking, Helmuth (2013): StadtGesellschaft: Zur Kontroverse um die Eigenlogik der Städte. In: Leviathan 41, H. 2, S. 224-237.

Berking, Helmuth/Löw, Martina (Hg.; 2008): Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung. Frankfurt a.M./New York.

Bulucz, Alexandru: Der Fremde. In: Der Freitag v. 8. Januar 2020, S. 16; online unter: https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-fremde-2 [Stand: 1.9.2022].

Delius, Friedrich Christian (2019): Berliner Mythos und Kreuzbergwerker Aras Ören – der am besten Türkisch sprechende Schriftsteller Berlins. In: tagesspiegel.de, 1. November 2019; online unter: https://www.tagesspiegel.de/kultur/berliner-mythos-und-kreuzbergwerker-aras-oeren-der-am-besten-tuerkisch-sprechende-schriftsteller-berlins/25177460.html [Stand: 1.9.2022].

Dudenredaktion (o.J.): »Melancholie«. In: Duden online; online unter: https://www.duden.de/node/95564/revision/925490 [Stand: 1.9.2022].

Frank, Sybille (2012): Eigenlogik der Städte. In: Frank Eckardt (Hg.): Handbuch Stadtsoziologie. Wiesbaden, S. 289-309.

Freud, Sigmund (1946): Trauer und Melancholie [1917]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anne Freud. Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913-1917. London, S. 428-446.

Gezen, Ela (2020): Einleitung: Aras Ören – Zeitzeuge, Chronist und Archivar (West)Berlins. In: Monatshefte 112, H. 4, S. 563-570.

Gretz, Daniela (2021): [Art.] »Quelle/Brunnen«. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. Aufl. Stuttgart, S. 488-490.

Griguhn, Jannick (2021): Der Deutsche (Alb-)Traum. Aras Örens *Berliner Trilogie* vereint Poesie und Proletariat. In: literaturkritik.de v. 9. März 2021; online unter: https://literaturkritik.de/oeren-berliner-trilogie-deutsche-alb-traum-aras-oerens-berliner-trilogie-vereint-poesie-proletariat,27679.html [Stand: 1.9.2022].

Gürth, Christina (2021): [Art.] »Zypresse«. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. Aufl. Stuttgart, S. 741-742.

Hattori, Seiji (2021): [Art.] »Pappel«. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. Aufl. Stuttgart, S. 463-464.

Kemper, Jan/Vogelpohl, Anne (Hg.; 2011): Lokalistische Stadtforschung, kulturalisierte Städte. Zur Kritik einer Eigenlogik der Städte. Münster.

Löw, Martina (2008a): Eigenlogische Strukturen – Differenzen zwischen Städten als konzeptuelle Herausforderungen. In: Dies./Helmuth Berking (Hg.): Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung. Frankfurt a.M./New York, S. 33-54.

Dies. (2008b): Soziologie der Städte. Frankfurt a.M.

Dies. (2019): Eigenlogik und Profilierung. Wie performen Städte im Zeitalter der »Glokalisierung«? [Vortrag v. 8. Mai 2019 im Marburger Rathaus]; online unter: https://www.marburg.de/downloads/datei/OTAwMDE0MjI5Oy07L3d3dy92aHRkb2NzL21hcmJ1cmcvbWFyYnVyZy9tZWRpZW4vZG9rdW1lbnRlL3ZvcnRyYWdfbWFydGluYV9sb2V3XzIwMTlfcGRmLnBkZg%3D%3D [Stand: 1.9.2022].

Mann, Thomas (1960): Lübeck als geistige Lebensform [1926]. Frankfurt a.M.

McGowan, Moray (2004): Brücken und Brücken-Köpfe: Wandlungen einer Metapher in der türkisch-deutschen Literatur. In: Nilüfer Kuruyazici/Manfred Durzak (Hg.): Die ›andere‹ Deutsche Literatur: Istanbuler Vorträge. Würzburg, S. 31-40.

Ders. (2020): The hand that rocks the cradle? Aras Ören's »Europa«. In: Monatshefte 112, H. 4, S. 645-658.

Meyer, Richard M. (2014): Großstadtpoesie [1902]. In: Niels Fiebig (Hg.; 2014): Moral und Methode. Essays, Vorträge und Aphorismen. Göttingen, S. 132-154.

O.A. (1993): [Art.] »Nostalgie«. In: Wolfgang Pfeifer u.a. (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte u. v. Wolfgang Pfeifer überarb. Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache; online unter: https://www.dwds.de/wb/etymwb/Nostalgie [Stand: 1.9.2022].

O.A. (2014): Der Feuerwehrbrunnen am Mariannenplatz. in: Friedrichshain-Kreuzberg TV, 23. Oktober 2014; online unter: https://friedrichshain-kreuzberg-online.de/index.php/der-feuerwehrbrunnen-am-mariannenplatz/ [Stand: 1.9.2022].

Ören, Aras (1977): Privatexil. Gedichte. Aus dem Türk. v. Gisela Kraft. Berlin.

Ders. (2019): Berliner Trilogie. Drei Poeme [1973/1974/1980]. Aus dem Türk v. H. Achmed Schmiede u.a. Berlin.

Piesche, Peggy/Arndt, Susan (2011): Weißsein. Die Notwendigkeit kritischer Weißseinsforschung. In: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster, S. 192-193.

Reuther, Lydia (2009): Alte Mythen – neue Gesichter: Melancholie und Weiblichkeit im Wandel (1850-2005). In: SciDok – der Wissenschaftsserver der Universität des Saarlandes, 13. Januar 2010; online unter: https://dx.doi.org/10.22028/D291-23541 [Stand: 1.9.2022].

Seibert, Barbara (2016): Glokalisierung. Ein Begriff reflektiert gesellschaftliche Realitäten. Einstieg und Debattenbeiträge. Münster.

Thiemann, Jule (2020): Stadt. Gefühle. Orhan Pamuks Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt als emotionale Kartierung und urbaner Künstlerroman. In: Dies./Felix Lempp/Jara Schmidt (Hg.): Fest – Spiel – Reise. Festschrift zu Ehren Ortrud Gutjahrs. Würzburg, S. 277-286.

Turner, Kimberley A. (2016): Review: The Promise of Happiness. In: affectsphere. keywords and reviews in affect theory, 12. Mai 2016 [Blog]; online unter: https://affectsphere.wordpress.com/2016/05/12/the-promise-of-happiness/ [Stand: 1.9.2022].

Wadenpohl, Ruth (2017): Weggehen, ankommen, bleiben. Die Literatur von Aras Ören. In: renk-magazin.de, 22. November 2017; online unter: https://renk-magazin.de/die-literatur-von-aras-oeren/ [Stand: 1.9.2022].

Wagner-Egelhaaf, Martina (1997): Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart/Weimar.

Weihe, Richard (Hg.; 2016): Über den Clown: Künstlerische und theoretische Perspektiven. Bielefeld.

Welsch, Wolfgang (2020): Transkulturalität: Realität und Aufgabe. In: Hans Giessen/Christian Rink (Hg.): Migration, Diversität und kulturelle Identitäten. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Berlin, S. 3-17.

Werberger, Annette (2021): [Art.] »Mandel/Mandelbaum«. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. Aufl. Stuttgart, S. 386.

Yildiz, Erol (2022): [Art.] »postmigrantisch«. In: Inken Bartels u.a. (Hg.): Inventar der Migrationsbegriffe [Website]; online unter: www.migrationsbegriffe.de/postmigrantisch [Stand: 1.9.2022].

Zeppenfeld, Stefan (2021): Arbeitswelten von Türkeistämmigen und die Berliner Wiedervereinigung. In: bpb.de, 22. September 2021; online unter: https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/migrantische-perspektiven/340284/die-mauer-fiel-uns-auf-den-kopf-arbeitswelten-von-tuerkeistaemmigen-und-die-berliner-wiedervereinigung/ [Stand: 1.9.2022].

Zumsteg, Simon (2021): [Art.] »Buche«. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3., erw. Aufl. Stuttgart, S. 101.

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130208

# »(Anhalter Bahnhof)«
## Topographie als Arbeit am kollektiven Gedächtnis in Emine Sevgi Özdamars *Die Brücke vom Goldenen Horn*

*Hansjörg Bay*

**Abstract**
*In Emine Sevgi Özdamar's novel* The Bridge of the Golden Horn, *the ruins of the Anhalter Bahnhof appear as the major landmark of Berlin. Nevertheless, Özdamar's engagement with the site's history has received little attention. Starting from the linguistic gesture with which Özdamar introduces the name of the destroyed railway station, this article follows her topographical work on collective memory, a work which inscribes, both in the image and the name of the place, the knowledge of an event associated with it in the past. Particular attention is paid to the procedures that make Özdamar's narration of places and spaces the means of a minoritarian historiography: first, the alienating staging of these places through the narrative (re)presentation of performative practices, and second, their positioning in a complex field of spatial correspondences produced by the narration of a story of migration. In Özdamar's novel, it turns out, the German as well as the Turkish history of the 1960s and 1970s enter into a constellation with that of National Socialism and the Shoah.*

**Title**
*»(Anhalter Bahnhof)«. Topography as Work on Collective Memory in Emine Sevgi Özdamar's* Die Brücke vom Goldenen Horn

**Keywords**
*Emine Sevgi Özdamar (* 1946); Berlin; topography; history; staging*

Die Frage nach Özdamars Topographie Berlins kann ansetzen bei einer Parenthese: »(Anhalter Bahnhof)« (28).[1] Das in Klammern gesetzte Toponym tritt im Mittelteil der *Istanbul-Berlin-Trilogie*,[2] dem auch selbst zwischen diesen beiden Schauplätzen ausge-

1 Seitenzahlen ohne zusätzliche Angaben beziehen sich hier und im Folgenden auf den Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (Özdamar 1998).

2 Die Trilogie erschien 2006 unter dem Titel *Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie* (Özdamar 2006). Die drei Teile *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992), *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) und *Selt-*

Corresponding author: Hansjörg Bay (Universität Erfurt);
hansjoerg.bay@uni-erfurt.de;
Open Access. © Hansjörg Bay 2022, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

spannten Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn*, hinter die Rede von »unserem beleidigten Bahnhof« (28). Damit ergänzt es eine bereits wenige Seiten zuvor mit dem Gebäudenamen verknüpfte Formulierung, mit der die Ich-Erzählerin auf ihren früheren Sprachgebrauch als türkische ›Gastarbeiterin‹ in Westberlin zurückgreift – oder zurückzugreifen behauptet: »[…] aus dem linken Busfenster sah ich den Anhalter Bahnhof […]. Wir nannten ihn den zerbrochenen Bahnhof. Das türkische Wort für ›zerbrochen‹ bedeutete gleichzeitig auch beleidigt. So hieß er auch ›der beleidigte Bahnhof‹.« (25) Bemerkenswert ist die erneute Nennung des Gebäudenamens nicht nur aufgrund ihrer Redundanz und der ins Auge fallenden Klammerkonstruktion; als toponymische Ergänzung durchbricht sie auch die den Roman dominierende Wiedergabe des Geschehens aus der Perspektive des erlebenden Ichs. Gerade in seinem parenthetischen Gebrauch weist der auf einen konkreten Berliner Ort referierende, das deutsch-türkische Wortspiel ein zweites Mal an diesen Ort koppelnde Eigenname über den fiktionalen Raum des Romans hinaus auf einen ›wirklichen‹, in der außerliterarischen Realität Berlins verorteten Ort: »[…] wir [gingen] zu unserem beleidigten Bahnhof (Anhalter Bahnhof)« (28).

Was durch das eingeschobene Toponym auf diese nicht nur architektonische, sondern auch und vor allem diskursive und imaginäre ›Realität‹ bezogen wird, ist keine bloß beiläufige Erwähnung des ehemals bedeutenden Berliner Bahnhofs. Vielmehr folgt der Nennung seines Namens eine anspruchsvolle narrative Inszenierung des Ortes in Form der erzählerischen Wiedergabe einer Szene, die eine semantisch komplexe, atmosphärisch dichte und affektiv aufgeladene Vorstellung der als Angelpunkt von Özdamars Darstellung zumindest Westberlins fungierenden Bahnhofsruine etabliert. Ihren Stellenwert und ihre volle Bedeutung gewinnt diese allerdings erst in einem nicht minder komplexen Feld räumlicher Korrespondenzen, Parallelen und Oppositionen, die den Roman und die gesamte Trilogie strukturieren. Beides, die Passage als solche und diese Korrespondenzen, werden im Folgenden zu untersuchen sein. Dabei gehen die Auseinandersetzung mit dem politischen Gehalt des Texts und seinen literarischen Verfahrensweisen Hand in Hand: Indem der vorliegende Beitrag Özdamars Arbeit an einem konkreten Berliner Topos und ihrer literarischen Intervention in den Diskurs über den Westteil der geteilten Stadt wie auch über die wiedervereinigte deutsche Hauptstadt nachgeht (I.), führt er zugleich exemplarisch die beiden zentralen Verfahren vor Augen, die Özdamars erzählerische Gestaltung von Orten und Räumen zu einer entscheidenden Dimension ihrer minoritären Geschichtsschreibung machen: die verfremdende Inszenierung einzelner Orte durch die narrative Wiedergabe performativer Praktiken (II.) und die Relationierung dieser Orte im Rahmen einer genau kalkulierten, durch die Erzählung einer Migrationsgeschichte ermöglichten Romanstruktur (III.).[3]

*same Sterne starren zur Erde* (2003) waren zunächst als eigenständige Bücher publiziert worden.

3 Dazu grundsätzlicher Bay 2023. Der vorliegende Beitrag vertieft und erweitert die dort in einem größeren Zusammenhang stehenden Überlegungen zum Anhalter Bahnhof, ohne den Begriff der minoritären Geschichtsschreibung noch einmal ausführlich zu exponieren.

## I.

Die Ruine des monumentalen, von 1874 bis 1880 am Askanischen Platz neuerrichteten Bahnhofsgebäudes, von dem nach seiner Bombardierung durch alliierte Flieger 1945, der Sprengung des Dachs 1948 und derjenigen der Wände 1959 zum Zeitpunkt der Romanhandlung im Winter 1965/66 nur mehr der Portikus stehen geblieben war, fungiert in *Die Brücke vom Goldenen Horn* in mehr als einer Hinsicht als eine Art Aushängeschild Berlins. Nicht umsonst wird »Der beleidigte Bahnhof« zum Titel des ersten, überwiegend in Westberlin spielenden Teils des Buchs. Gerade in seiner Eigenschaft als ›beleidigter‹ steht der Anhalter Bahnhof in einem besonderen, paradigmatischen oder doch zumindest bezeichnenden Verhältnis zu (West-)Berlin als einer gleichfalls »beleidigte[n]« (101), durch Übellaunigkeit, Neid und Missgunst der Bewohner:innen, aber auch durch Einschusslöcher an den Hauswänden, stehengebliebene Ruinen und (besonders bei Nacht bedrohlich erscheinende) Lücken in den Häuserreihen gekennzeichneten Stadt.[4]

Dabei geht die Wahrnehmung des zerstörten Bahnhofs derjenigen der Stadt voraus. Die etwa achtzehnjährige Protagonistin und Ich-Figur, die aus Istanbul nach Berlin gekommen ist, um sich durch die Arbeit in einer Fabrik Geld für den Besuch einer Schauspielschule zu verdienen, stößt auf die Bahnhofsruine, weil sich diese in unmittelbarer Nachbarschaft des Wohnheims befindet, in dem sie mit ihren Kolleginnen untergebracht ist. Während die anderen Frauen abends vor dem Fernseher sitzen, gehen die drei jüngsten zur Imbissbude gegenüber des Wohnheims:

> Der Mann machte Bouletten aus Pferden – wir wußten es nicht, weil wir kein Deutsch konnten. Bouletten waren das Lieblingsessen unserer Mütter. Die Pferdebouletten in der Hand, gingen wir zu unserem beleidigten Bahnhof (Anhalter Bahnhof), aßen die Pferde und schauten auf die schwach beleuchteten türkischen Frauenwonaymfenster. Der beleidigte Bahnhof war nicht mehr als eine kaputte Wand und ein Vorbau mit drei Eingangstoren. Wenn wir mit den Imbißboulettentüten in der Nacht ein Geräusch machten, hielten wir den Atem an und wußten nicht, ob wir es waren oder jemand anderes. Dort auf dem Boden des beleidigten Bahnhofs verloren wir die Zeit. Jeden Morgen war dieser tote Bahnhof wachgeworden, Menschen sind da gelaufen, die jetzt nicht mehr da waren. Wenn wir drei Mädchen da liefen, kam mir mein Leben schon durchlebt vor. Wir gingen durch ein Loch hinein, gingen bis zum Ende des Grundstücks, ohne zu sprechen. Dann liefen wir, ohne es uns zu sagen, rückwärts zurück bis zum Loch, das vielleicht einmal die Tür vom beleidigten Bahnhof gewesen war. Und beim Rückwärtslaufen pusteten wir unseren Atem laut heraus. Es war kalt, die Nacht und die Kälte nahmen unseren lauten Atem und machten ihn zu dichtem Rauch. Dann gingen wir wieder zur Straße, ich schaute hinter mich, um unsere Atemreste von vorhin hinter dem Türloch in der Luft noch zu sehen. Es sah so aus, als ob der Bahnhof in einer ganz anderen Zeit stand. (29)

4 Während sich *Die Brücke vom Goldenen Horn* fast ausschließlich mit Westberlin beschäftigt, nimmt der Folgeroman *Seltsame Sterne* auch den Ostteil der Stadt genauer in den Blick. Vgl. zu deren Darstellung u.a. Ette 2005; Bonner 2009; Prinz 2010; Schade 2010; Gezen 2015; Thiemann 2017: 93-116.

Das Unheimliche, nicht recht Geheure der Szene erklärt sich zunächst einfach aus der Nacht, der Kälte und der Verlassenheit der Bahnhofsruine. Natürlich ist es auch bereits vorbereitet durch die wenig appetitlichen Pferdebouletten, die die jungen Türkinnen essen, ohne zu wissen, womit sie es eigentlich zu tun haben. Aber es erklärt sich daraus nicht zureichend. Was der Szene ihren beklemmenden Charakter verleiht, ist etwas anderes: die Präsenz einer Abwesenheit, die bis zu einem gewissen Grad bereits für die jungen Frauen wahrnehmbar wird, als genuin sprachlich artikulierte jedoch vor allem für die Leser:innen Bedeutung gewinnt.

Lässt sich die Ungewissheit, »ob wir es waren oder jemand anderes«, zunächst noch plausibel auf das Ängstigende der nächtlichen Situation beziehen, so kommt mit dem Verlieren und Verlorengehen der Zeit etwas anderes ins Spiel. Dabei handelt es sich zunächst einfach um eine historisierende Perspektive, wie sie der Ruinencharakter des Gebäudes nahelegt: »Jeden Morgen war dieser tote Bahnhof wachgeworden, Menschen sind da gelaufen, die jetzt nicht mehr da waren.« Das ist das Schicksal der meisten Ruinen, betrifft hier jedoch einen Bahnhof als Ort der Begegnung und der Verbindung mit anderen Orten, was innerhalb der von Özdamar erzählten Migrationsgeschichte von besonderer Bedeutung ist. Betont freilich wird weniger der Ort selbst als die Menschen, die »jetzt nicht mehr da« sind. Dieser Hinweis verbindet sich mit einer Semantik des Todes und einer Bedrücktheit der Ich-Figur, die auf mehr zu verweisen scheinen als nur ein allgemeines ›nevermore‹. Nicht bloß der Bahnhof selbst wird als ›toter‹ bezeichnet; auch die Ich-Figur erfährt ihr Leben als »schon durchlebt«. Dazu passt die Umkehrung der Bewegungsrichtung bei der Erkundung des Bahnhofsgeländes, die mit einer an Filme erinnernden Formulierung als »Rückwärtslaufen« beschrieben wird. Als seien sie an eine Grenze gestoßen, an der sich ein Weitergehen auf besonders eindringliche Weise verbietet, gehen die drei jungen Frauen nicht einfach zurück, sondern »rückwärts zurück«.

Das für die gesamte Passage entscheidende Moment aber ist der zunächst angehaltene und dann ausgestoßene Atem, dessen Visualisierung auch andere zentrale Szenen der Trilogie bestimmt.[5] Denn »die Nacht und die Kälte« verwandeln diesen »Atem« in »Rauch«, machen ihn sichtbar, indem sie ihn gefrieren lassen, sodass er, sprachlich und visuell nochmals verwandelt, in Form von »Atemresten« noch von der Straße aus wahrnehmbar ist. Diese »Atemreste«, sichtbare Überbleibsel und Spuren der grundlegendsten menschlichen Vitalfunktion, bestimmen als für die beteiligten Figuren visuelle, für die Leser:innen aber auch sprachliche Eintragungen und Einschreibungen fortan die Vorstellung der Portalruine und den in der zitierten Passage viermal so bezeichneten »beleidigten Bahnhof« als einen fiktionalen Ort und romanimmanenten, im Textverlauf mehrfach wieder aufgerufenen Topos – eben jenen Ort also, dessen andere, in Klammern gesetzte Benennung so insistierend auf eine Wirklichkeit außerhalb des Romans deutet: »(Anhalter Bahnhof)«.

Wenn sich die türkischen »Mädchen« zunächst gefragt hatten, »ob wir es waren oder jemand anderes«, und am Ende der Szene davon die Rede ist, dass der Bahnhof »in einer ganz anderen Zeit stand«, stellt sich die Frage, auf welche andere An- und nun Abwesenheit die den Ort markierenden »Atemreste« verweisen. Die Rede von »Men-

5 So vor allem diejenige auf dem Istanbuler Friedhof zu Beginn des *Karawanserei*-Romans und die Beschreibung der West-Berliner Wohngemeinschaft am Anfang von *Seltsame Sterne*. Dazu ausführlich Bay 2023.

schen […], die jetzt nicht mehr da waren«, scheint für sich genommen ganz offen; sie lässt sich auf alle beziehen, die den Ort bevölkerten, und, folgt man der Bewegung der jungen Frauen, vielleicht besonders auf jene, die als Fahrgäste von dort in die Welt fuhren – zumal, wenn sie keinen Rückfahrschein hatten.[6] Aber sie steht eben nicht für sich, sondern bereits im unmittelbaren Satzzusammenhang im Zeichen des Adjektivs ›tot‹, das sein düsteres Licht auf die gesamte Szene, vor allem aber die mehrfach wiederkehrende Erwähnung des Atems als eines Inbegriffs menschlichen Lebens wirft, ein Adjektiv, das auch nochmals akzentuiert wird durch die Rede vom ›durchlebten Leben‹. Angesichts dieser Semantik des Todes, der düsteren Atmosphäre der Szene und der Erwähnung einer »anderen Zeit« liegt es nahe, die Verwandlung von »Atem« in »Rauch«, die Özdamar diesem Ort und dem Namen dieses Ortes einschreibt, mit der Shoah zu verbinden, mit jenem »Grab in den Lüften«, von dem Paul Celan (1952: 37) gesprochen hat, und dann auch die Deportationen zu assoziieren, die von Bahnhöfen wie diesem in die Vernichtungslager führten.

Ein Blick auf die Geschichte des Ortes stützt diese Assoziation. Wer heute die Ruine des Bahnhofsportals aufsucht, kann der Aufschrift einer im Januar 2008 errichteten Gedenkstele entnehmen, dass zwischen 1942 und 1945 vom Anhalter Bahnhof aus fast 10.000 Berliner Jüdinnen und Juden im Rahmen der sogenannten ›Alterstransporte‹ in Lager in Mittel- und Osteuropa deportiert wurden – in Sonderwaggons dritter Klasse, die an einen gewöhnlichen, frühmorgens nach Fahrplan verkehrenden Personenzug angehängt waren.[7] Zur Zeit der Publikation des Romans Ende der 1990er-Jahre und erst recht zur Zeit der Handlung im Winter 1965/66 dagegen gab es keine derartige, die Bahnhofsruine als einen Gedenkort kennzeichnende und über das Geschehen informierende Stele – und zumindest zur Zeit der Handlung auch kein allgemein verbreitetes, öffentlich präsentes Wissen um diese Deportationen, wie es sich seit Mitte der 1980er-Jahre allmählich durchzusetzen begann und nach einer Reihe erinnerungspolitischer Diskussionen auch um die Nutzung des Geländes am Askanischen Platz mittlerweile vorausgesetzt werden kann.[8] Özdamars Eintragung des »Rauch[s]« und der »Atemreste« in das Bild der Portalruine und die Verknüpfung die-

6 Der Anhalter Bahnhof war nicht nur Ausgangspunkt des ersten Kindertransports Anfang Dezember 1938, sondern auch ein Ort, von dem aus in den 1930er-Jahren zahllose andere Flüchtende, unter ihnen Bertolt Brecht, ins Exil aufbrachen. Das Gelände hinter der Portalruine ist daher auch der Wunschstandort des seit 2018 von einer Initiative um Herta Müller und Bernd Schultz geplanten Exilmuseums.

7 Ein Foto der Stele ist einsehbar unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anhalter-Bahnhof_Gedenkstele.jpg [Stand: 1.9.2022]. Für ausführlichere Informationen zur Deportationsgeschichte des Anhalter Bahnhofs vgl. Peters 2011.

8 Die in den 1980er-Jahren erschienenen Monographien zur Geschichte des Anhalter Bahnhofs (vgl. Kliem/Noack 1984; Maier 1984; Knothe 1987) lassen die Deportationen allesamt unerwähnt. Ein breiteres öffentliches Gedenken in Form von Erinnerungstafeln und Mahnmalen setzte in der ganzen Stadt erst seit Mitte der 1980er-Jahre ein, u.a. im Zuge des 1987 ins Leben gerufenen Programms *Berliner Gedenktafel* (vgl. Endlich 2000: 34). 1987 und 1988 entstanden die Mahnmale Pulitzbrücke und Levetzowstraße; am Bahnhof Grunewald wurden ebenfalls 1987 eine Bronzetafel und ein erstes Mahnmal eingeweiht, dem 1991 ein weiteres und im Januar 1998 das größer angelegte Mahnmal *Gleis 17* folgten. Am Anhalter Bahnhof hingegen gab es bis ins 21. Jahrhundert hinein weder eine Gedenktafel noch ein Mahnmal (vgl. ebd.: 84). Allerdings wurde das Bahnhofsgelände »immer wieder zum Ort künstlerischer Installationen, die sich mit den Themen ›Vertreibung, Deportation, Vernichtung‹ auseinandersetzten«. So platzierte der englische Bildhauer Stuart Wolfe 1995 »sechzehn weiße, ex-

ses Bilds mit dem Toponym ›Anhalter Bahnhof‹ sind daher auch als Arbeit am kollektiven Gedächtnis zu begreifen, als eine buchstäblich topographische Arbeit, die der Vorstellung und dem Namen des Ortes das Wissen um ein mit ihm sich verbindendes spezifischeres (die von dort ausgehenden Deportationen) wie allgemeineres (die Shoah) Geschehen einschreibt[9] – ein Wissen, das zum damaligen Zeitpunkt noch immer aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt oder zumindest nicht ›offiziell‹ und vor Ort sichtbar mit dem Anhalter Bahnhof verbunden wurde und das trotz aller Stelen, aller Diskussionen und allen Gedenkens auch nach wie vor verdrängt wird.[10]

Wissentlich oder nicht knüpft diese Arbeit an diejenige Paul Celans an, der eine einschneidende biographische Erfahrung mit dem Berliner Bahnhof verbindet.[11] Auf dem Weg von Czernowitz nach Frankreich, wo er in Tours das Medizinstudium aufnehmen wollte, traf der knapp Achtzehnjährige vermutlich am Morgen des 10. November 1938, just dem Morgen nach der Pogromnacht also, in Berlin ein, von wo er schnellstmöglich weiterreiste nach Paris. Das 25 Jahre später in *Die Niemandsrose* erschienene Gedicht *La Contrescarpe* (Celan 1963: 80f.) verknüpft die Erinnerung an dieses lebensgeschichtliche, aber eben nicht nur individuell gegebene ›Datum‹ mit dem Anhalter Bahnhof und dem Wissen um den weiteren Verlauf der Geschichte:

> Über Krakau
> bist du gekommen, am Anhalter
> Bahnhof
> floß deinen Blicken ein Rauch zu,
> der war schon von morgen. […] (vv 29-33)

Anders als Özdamars Roman setzen Celans Verse den Anhalter Bahnhof in Bezug zur Shoah, ohne ihn als Ort der Deportationen zu markieren.[12] Die Verbindung er-

---

pressiv gestaltete Gipsfiguren rund um das Bahnhofsportal […] und gab der [aufgrund von Zerstörungen dann frühzeitig abgebrochenen; H.B.] Installation den Titel ›Holocaust-Denkmal‹« (ebd.).

9 Der historiographische Gehalt von Özdamars Trilogie wurde bisher vor allem im Blick auf den *Karawanserei*-Roman (vgl. insbes. Seyhan 2001) sowie, angeregt u.a. durch Andreas Huyssens (vgl. 2003) Überlegungen zu einer ›Einwanderung in die deutsche Geschichte‹ und Leslie Adelsons (vgl. 2005) Konzept der ›touching tales‹, sehr viel breiter im Hinblick auf *Seltsame Sterne* diskutiert. Entsprechende Arbeiten zu *Die Brücke vom Goldenen Horn* fokussierten vor allem die Ereignisse der 1968er Zeit in beiden Ländern und die Geschichte der Türkei in den 1970er-Jahren, vgl. insbes. Prinz 2010; Schonfield 2015; Schubert 2019. Die hier untersuchte Dimension des Topographischen blieb dabei weitgehend außen vor.

10 Bis zu einem gewissen Grad belegt dies auch die Rezeption von Özdamars Roman, in der kaum ein Beitrag den ›beleidigten Bahnhof‹ unerwähnt lässt, die skizzierte Auseinandersetzung mit der Deportationsgeschichte jedoch nirgendwo registriert wird. Eine Ausnahme bildet Katja Schuberts Beitrag zu Özdamar als ›politischer Dichterin‹, der die unmittelbar topographische Bezugnahme zwar ebenfalls übergeht, die Deportationsgeschichte des Bahnhofs aber im Kontext der Faschismus- und Migrationserfahrungen der Protagonistin aufgerufen sieht; vgl. Schubert 2018: 91-93. Andeutungen außerdem bei Konuk 2017: 167.

11 Zum Folgenden vgl. Kelletat 1984. Die Frage, wann genau und an welchem Bahnhof Celan in Berlin eintraf, diskutiert Emmerich 2020: 21-23.

12 Ausschlaggebend ist dafür neben dem »Rauch« auch der Hinweis auf Krakau. Celan ruft damit keine beliebige Station auf dem Weg von Czernowitz nach Berlin auf, sondern die größte Stadt in der Umgebung des späteren, nicht weitab dieses Weges gelegenen Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau.

gibt sich aus dem spezifischen und exakt nur in Kenntnis des biographischen Zusammenhangs erschließbaren Zeitpunkt, zu dem Celan dort eintraf, nicht durch die Züge, mit denen Berliner Jüdinnen und Juden wenige Jahre später nach Theresienstadt verschleppt wurden. Dabei geht der Bruch, den dieser Zeitpunkt im Leben Celans wie in der Geschichte der europäischen Juden markiert, mitten durch die Rede vom »Anhalter / Bahnhof« hindurch. Der Verssprung, selbst auch ein Anhalten wie das des Atems bei Özdamar, lässt die Bewegung des Satzes stocken und trennt den Eigennamen, der »de[n] ›Anhalter‹« in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* noch zur »Mutterhöhle der Eisenbahnen« gemacht hatte, »wo die Lokomotiven zu Hause sein und die Züge halten mußten« (Benjamin 1972: 246), in einer Weise von der funktionsbezogenen Bezeichnung, die diese radikal vereinzelt und der Befragung anheimstellt.

Die Verbindung des Anhalter Bahnhofs mit dem besagten Datum im November 1938 bestimmt auch ein zweiter die Bahnhofsruine evozierender Text, mit dem Celan auf eine spätere Erfahrung Bezug nimmt. Während seines einzigen längeren Aufenthalts in Berlin im Dezember 1967 entstanden drei Gedichte, die später den posthum erschienenen Band *Schneepart* eröffneten (vgl. Kelletat 1984: 18). Das letzte der drei, *Lila Luft*, erwähnt noch einmal den Anhalter Bahnhof, dessen »gespensterhaft stehengelassene Fassade« (Szondi 1973: 119) Celan in der Nacht vom 19. zum 20. Dezember nach einem Gespräch über seine frühere Durchreise besucht hatte[13]:

LILA LUFT mit gelben Fensterflecken,

der Jakobsstab überm
Anhalter Trumm,

Kokelstunde, noch nichts
Interkurrierendes,

von der
Stehkneipe zur
Schneekneipe. (Celan 1971: 9)

Auch hier verknüpft Celan den Ort mit den Novemberpogromen und der Shoah, auf die schon *La Contrescarpe* verwiesen hatte. Dass sich die »gelben Fensterflecken« unmittelbar in der dunklen Luft abzeichnen, verbindet sie mit den Sternen des als »Jakobsstab« bezeichneten Oriongürtels und ruft so die gelben Sterne in Erinnerung, die jene sich anheften mussten, die in der auf ein größeres Feuer vorausdeutenden »Kokelstunde« von 1938 zum Opfer organisierter Gewalt geworden waren.[14] Vom Bahnhof selbst aber ist nur ein »Trumm« geblieben, dem in seiner sperrigen Singularität nicht nur sprachlich etwas Monströses, im Changieren zwischen Monstrum und Trümmerhaufen aber auch schwer Einzuschätzendes anhaftet. In welchem Verhältnis die in

13 Marlies Janz (1976: Anm. 214) berichtet davon als Augenzeugin.

14 Ein gelber Fleck an der Kleidung diente bereits im Mittelalter zur zwangsweisen Kennzeichnung von Jüdinnen und Juden. Wenn in der zitierten Passage bei Özdamar erzählt wird, wie die jungen Frauen von der Portalruine aus die »schwach beleuchteten türkischen Frauenwonaymfenster« (29) betrachten, mag man darin eine Reminiszenz an Celans »Fensterflecken« sehen.

der Gegenwart des Gedichts offenbar spätabendliche »Kokelstunde« zu jener früheren steht – »noch« ist nichts »Interkurrierendes« zu verzeichnen –, bleibt dabei fraglich.

Zweifellos wirft Celan mit der Rede vom »Anhalter Trumm« auch die Frage auf, was hier eigentlich steht inmitten der Stadt, und wie es hier steht. Aber das Gedicht markiert mit der »Kokelstunde« doch vor allem ein Datum und die Koinzidenz eines lebensgeschichtlichen Ereignisses mit einem historischen, das zugleich als Auftakt und Weichenstellung für die Shoah erscheint. Wenn Özdamar demgegenüber etwas an der Geschichte des Ortes selbst wahrnehmbar werden lässt, das ihn mit diesem Geschehen verbindet, so lohnt es, ihre Verfahrensweise noch einmal genauer zu betrachten und auf ihre romanimmanenten Voraussetzungen hin zu befragen.

## II.

Özdamars Inszenierung von Orten, Räumen und auch Bewegungen ist Teil einer Poetik der Migration, die nicht als Poetik der Interkulturalität missverstanden und auf den Umgang mit kultureller Differenz reduziert werden darf. Ihre Spezifik gewinnt sie im Kontext der in die Trilogie eingeschriebenen Erfahrungen der Diktatur, der politischen Gewalt und der Dislozierung auf der einen und einer Programmatik der Offenheit und des Unterwegsseins auf der anderen Seite. Wenn sich Özdamars Evokation konkreter Orte und Räume als Verfremdung im Sinn Sklovskijs wie auch und vor allem Brechts begreifen lässt, als eine Verfremdung, die Orte neu zu sehen und zu verstehen gibt, so hängt dies unmittelbar mit der Fremdheit der Ich-Figur und deren minoritärer Perspektive als, je nach Roman, Kind, Arbeitsmigrantin oder Exilantin zusammen. Anders als in der Forschung oft angenommen, erschöpft sich Özdamars Erzählweise aber gerade nicht in der bloßen Wiedergabe einer minoritären Figurenperspektive, sondern nutzt diese als Ausgangspunkt und Lizenz für komplexe, am Surrealismus und mehr noch am Brechtschen Theater geschulte Erzählverfahren.[15]

Das gilt auch für die Szene am Anhalter Bahnhof. Voraussetzung ist hier wie für die Darstellung Berlins in *Die Brücke vom Goldenen Horn* überhaupt die Perspektive der erlebenden Ich-Figur als einer jungen Türkin, die sich als ›Gastarbeiterin‹ Geld für den Besuch der Theaterschule verdient, das heißt ihre soziale Unzugehörigkeit und auch Unbehaustheit sowie ihre fehlende Vertrautheit mit den lokalen Verhältnissen, für die ihr keine selbstverständlichen Wahrnehmungs- und Erklärungsmuster zur Verfügung stehen. Die verfremdende Darstellung des Bahnhofsgeländes lässt sich jedoch nicht allein der Wahrnehmung der Protagonistin zurechnen. Der bis zu diesem Punkt der Trilogie ausgesprochen szenische Charakter von Özdamars Erzählweise darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Perspektive des erlebenden Ichs überlagert wird durch diejenige des erzählenden, das aus zeitlicher Ferne auf die Geschehnisse zurückblickt. Wurde diese Distanz im ersten Teil der Trilogie nur in punktuellen Vorgriffen auf spätere Ereignisse deutlich, so markiert sie in *Die Brücke vom Goldenen Horn*

15 Auf die Nähe von Özdamars Erzählweise zu Brechts Theaterästhetik haben u.a. Withold Bonner (vgl. 2009: 122f.) und, im Blick auf *Seltsame Sterne*, Claudia Breger (vgl. 2012: 93-102) aufmerksam gemacht. Özdamars biographischen Bezug zum ›Brechttheater‹ referiert die gut informierte Darstellung von Ela Gezen (vgl. 2018: hier 77-103), die im Blick auf Özdamars poetische Praxis vor allem das Prinzip der Montage betont.

bereits den ersten Satz des Romans: »In der Stresemannstraße gab es damals, es war das Jahr 1966 […]« (11). Wie schon in *Das Leben ist eine Karawanserei* handelt es sich auch hier um einen ›verrückten‹, in sich verschobenen Blick, in dem sich die Wahrnehmung der erlebenden Ich-Figur und das Wissen – hier konkret etwa um die wahre Beschaffenheit der ›Pferdebouletten‹ –, bisweilen aber auch Staunen der zurückblickenden Ich-Erzählerin überlagern (vgl. Bay 1999: 40).

Auch dies aber beschreibt die Darstellung des zerstörten Bahnhofs nicht zureichend. Özdamars Schreibweise ist hier wie auch sonst in der Trilogie durch Verfremdungsverfahren geprägt, die auf der translatorischen und transformativen Arbeit mit verschiedenen Sprachen, Medien und Darstellungsweisen beruhen, eine Arbeit, der die Differenz zwischen erlebendem und erzählendem Ich allenfalls Raum gibt. Im unmittelbaren Kontext der Szene zeigt dies zunächst das Spiel mit dem Wort ›Wohnheim‹, dessen Schreibweise eben nicht nur einen mündlichen Akzent wiedergibt. Entgegen der Beteuerung der Ich-Erzählerin – »Wonaym sagten wir« (16) – wurde »Wonaym« ja gerade nicht *gesagt*. Die Buchstabenfolge erscheint vielmehr erst hier, an dieser Stelle im Text, und erst auf der Ebene der Schrift tritt auch die Pointe des bilingualen Sprachspiels deutlich hervor. Hätte die der Standardsprache orthographisch näherliegende Buchstabenfolge ›Woneim‹ zur Wiedergabe der Aussprache völlig ausgereicht, so überträgt die weitreichendere Abweichung »Wonaym« den türkischen Akzent durch die im Deutschen ungewöhnliche, im Türkischen aber umso häufigere Buchstabenkombination ›ay‹ auch ins Schriftbild und macht zugleich deutlich, dass dieses »Wonaym« kein Ort ist, an dem die jungen Frauen wirklich *wohnen* oder da*heim* sein könnten.

Ähnliches gilt für die wiederkehrende Rede vom »beleidigten Bahnhof«, die in der Literatur zu Özdamar regelmäßig als authentische Wiedergabe von Figurenrede begriffen wird. Denn wenn die gerade erst nach Deutschland gekommene Ich-Figur mit ihren türkischen Kolleginnen vom »zerbrochene[n] Bahnhof« (25) spricht, kann dies auf der Ebene der *histoire* nur auf Türkisch geschehen. Obwohl an der betreffenden Stelle ausdrücklich gesagt wird, dass das türkische Wort für ›zerbrochen‹ auch ›beleidigt‹ »bedeutete« (25), ist die Übersetzung aus dem Türkischen, der sich die Bezeichnung ›beleidigter Bahnhof‹ verdankt, wie schon die Erklärung des türkischen Homonyms eine Leistung der Erzählinstanz. Wenn an dieser Bezeichnung dann den ganzen Text hindurch festgehalten wird, so akzentuiert dies diejenige Bedeutung des Homonyms, die für die erlebende Ich-Figur gerade nicht im Vordergrund steht, dafür aber etwas aussagt über den Ort selbst und ihr Erleben. Dass der zerstörte Bahnhof, und später in etwas anderer Weise auch die Stadt Berlin, als ›beleidigt‹ beschrieben werden, macht dabei ein Unbehagen deutlich, das sie bei den jungen Frauen hervorrufen, und eben diese affektive Reaktion der Figuren trägt zur Semantisierung der Orte bei.[16]

Wie die Erwähnung der »Pferdebouletten« so rückt auch die Rede vom »beleidigten Bahnhof« das Geschehen an der Portalruine von vornherein in ein spezifisches Licht, markiert eine in sich gebrochene Perspektive, einen erheblichen affektiven Ge-

16 Die Bedeutung des Adjektivs ›beleidigt‹ changiert im Übergang vom Bahnhof zur Stadt. Lässt es sich auf einer ersten Ebene auf die Zerstörung und im Fall des Bahnhofs auch den Missbrauch des Gebäudes beziehen, so charakterisiert es in Bezug auf die Bevölkerung eine emotionale Beschädigung, die eben durch den Gebrauch derselben Bezeichnung mit der Zeit des Kriegs und des Nationalsozialismus in Verbindung gebracht wird.

halt und den Bruch mit einem rein mimetischen Anspruch, der es der Passage erlaubt, umso pointierter auf eine toponymisch aufgerufene Wirklichkeit außerhalb des Romans zu verweisen. Entscheidend für die semantische Bestimmtheit der Bahnhofsruine ist jedoch die Art und Weise, in der sie performativ und narrativ in Szene gesetzt wird. Wenn es sich dabei tatsächlich um eine *Inszenierung* handelt, so stehen Raum und Geschehen in einem gegenüber dem gewöhnlichen Begriffsgebrauch umgekehrten Verhältnis zueinander. Das erzählte Geschehen findet hier nicht, oder zumindest nicht primär, seinen Ort im Sinn eines bloßen Schauplatzes. Vielmehr wird der Ort, an dem es sich abspielt, im Zuge dieses Geschehens, das nichts anderem gilt als der Auseinandersetzung mit diesem Ort, als konkreter Raum wenn nicht allererst hervorgebracht, so doch entfaltet und konturiert.

Auf der Ebene des Erzählten geschieht das durch körperliche Praktiken, die in ihrem pantomimisch anmutenden Charakter nicht zufällig an das Geschehen auf einer Bühne erinnern. Indem sie den Atem anhalten oder vom Ende des Grundstücks »rückwärts zurück« gehen zur Portalruine, reagieren die jungen Frauen körperlich auf die Erfahrung des Bahnhofsgeländes beziehungsweise auf etwas, das diesem anhaftet. Der hohe Affektgehalt der Passage hängt damit unmittelbar zusammen. So wenig sie aber wissen, womit sie es genau zu tun haben – »wir wußten es nicht, weil wir kein Deutsch konnten«; »wir […] wußten nicht, ob wir es waren oder jemand anderes« –, so wenig bringen die erlebenden Figuren ihre Erfahrung zur Sprache. Sie bewegen sich, »ohne zu sprechen« und »ohne es [sich] zu sagen«; ihre einzige ›Äußerung‹ ist das laute und betont körperliche ›Herauspusten‹ ihres Atems – eine hochgradig affektive Äußerung, die dank der Kälte in einem konkret materiellen Sinn Eingang findet in den Bahnhofsraum, auf den die Protagonistin abschließend noch einmal zurückblickt.

Da die Figuren nicht miteinander kommunizieren, kommt ihre Auseinandersetzung mit dem erlebten Raum jenseits des stummen Agierens nur durch die narrative Wiedergabe ihrer Empfindungen und Gedanken zur Geltung, auch das aber nur ansatzweise und im Modus des ›als ob‹ (»kam mir mein Leben schon durchlebt vor«; »als ob der Bahnhof in einer ganz anderen Zeit stand«). Bestimmtere Züge gewinnt die Reflexion allein dort, wo sich nicht nur die Stimme, sondern auch die Perspektive der rückblickenden Ich-Erzählerin mit derjenigen der erlebenden Ich-Figur überlagert, und das heißt just an der Stelle, an der nach einem räumlich distanzierenden ›dort‹ vom ›Verlieren‹ der Zeit die Rede ist: »Dort auf dem Boden des beleidigten Bahnhofs verloren wir die Zeit. Jeden Morgen war dieser tote Bahnhof wach geworden, Menschen sind da gelaufen, die jetzt nicht mehr da waren.« Das semantisch uneindeutige, zwischen Vertrödeln, Verlorenheit und einem Driften durch die Geschichte changierende ›Verlieren‹ der Zeit findet hier ein grammatikalisches Pendant im Übergang von Imperfekt zu Plusquamperfekt und Perfekt und ein narratives in demjenigen von der vorausliegenden Innensicht der erlebenden Ich-Figur zur Außensicht durch die rückblickende Ich-Erzählerin und zum Blick auf die historischen Ereignisse. Mit der festen Ordnung der Zeit verschwimmen auch die Identitäten;[17] erst die Intervention des rückblickend erzählenden Ichs aber eröffnet jene historische Perspektive, in der sich dann mit der Verwandlung von »Atem« in »Rauch« eine spezifischere .

17 Die Art und Weise, in der die jungen Frauen am Ende des Bahnhofsgeländes ihre Bewegungsrichtung umkehren, wahrt dabei die Grenze zwischen affektivem Herantasten an die Vergangenheit und identifizierender Gleichsetzung mit den Deportierten.

Wenn Özdamars narrative Wiedergabe der Szene an der Bahnhofsruine etwas von dem lesbar werden lässt, was zur Zeit der Handlung und noch des Erscheinens des Romans auf keiner Stele oder Gedenktafel zu lesen war, so verdankt sich diese Arbeit am kollektiven Gedächtnis also nicht bloß der besonderen Perspektive ihrer Protagonistin, sondern einer komplexen Verschränkung theatraler und narrativer Verfahren in Form der erzählerischen Wiedergabe eines körperlichen Agierens im Raum. Dabei handelt es sich um ein Agieren, bei dem sich die Figuren affektiv an die Geschichte eben des Raums herantasten, in dem sie sich bewegen, das aber den Raum auch verändert und zur Kenntlichkeit entstellt, indem es jene »Atemreste« produziert, die dann in der narrativen Wiedergabe, und das heißt auf sprachlicher Ebene, ihre spezifischeren historischen Konnotationen erhalten.

## III.

Ist schon die Art und Weise, in der die Ruine des Anhalter Bahnhofs unmittelbar in Szene gesetzt wird, nicht davon zu trennen, dass und wie hier eine Migrationsgeschichte erzählt wird, so gilt dies erst recht im Hinblick auf ihr Verhältnis zu anderen im Verlauf des Romans und der ganzen Trilogie evozierten Orten. Wichtiger noch als die im Bewusstsein und vielleicht auch im Unbewussten der Ich-Figur verankerten Bezüge sind dabei solche, die sich aus der Romanarchitektur, sprachlich-motivischen Korrespondenzen oder der Wiederkehr abstrakter Raummodelle ergeben.[18]

Wenn der Mittelteil der *Istanbul-Berlin-Trilogie* unter den Titeln »Der beleidigte Bahnhof« und »Die Brücke vom Goldenen Horn« zwei Teile einander gegenüberstellt, deren erster in Berlin und deren zweiter in Istanbul spielt, ist die raumbezogene Strukturierung ja gar nicht zu übersehen. In umgekehrter Anordnung spiegelt sich in ihr die Opposition zwischen dem ersten, in der Türkei spielenden, und dem dritten, im geteilten Berlin verorteten Teil der Trilogie. Dabei werden die beiden titelgebenden Bauwerke nicht nur in besonderer Weise auf ›ihre‹ Städte bezogen, sondern auch in ein Verhältnis zueinander gesetzt. Im Verlauf des Romans konkretisiert sich dieses Verhältnis zunächst als Gegensatz. Dem düsteren Bild der Berliner Bahnhofsruine steht im zweiten Teil nicht nur das des belebten Istanbuler Bahnhofs gegenüber (vgl. 106), sondern auch und vor allem dasjenige der besagten Brücke:

> Ich lief in Richtung der Brücke vom Goldenen Horn, die die beiden europäischen Teile Istanbuls verbindet. Die vielen Schiffe neben der Brücke leuchteten in der Sonne. Die langen Schatten der Menschen, die über die Brücke vom Goldenen Horn liefen, fielen von beiden Seiten der Brücke auf die Schiffe und liefen an deren weißen Körpern entlang. Manchmal fiel auch der Schatten eines Straßenhundes oder eines Esels dorthin,

18 Auf die Korrespondenz unterschiedlicher Orte und auch Bewegungen in Özdamars Trilogie hat in Bezug vor allem auf *Seltsame Sterne* Ottmar Ette (vgl. 2005) aufmerksam gemacht. Sein Begriff der »Vektorisierung« (ebd.: 11) konzeptualisiert, wie beim Erzählen von Orten und Bewegungen andere, lebensgeschichtlich gespeicherte Orte und Bewegungen mit aufgerufen werden. Gerade für Özdamars dritten Roman, in dem die erlebende Ich-Figur bereits auf eine umfangreichere Lebensgeschichte zurückblickt, erweist sich das als produktiv (vgl. ebd.: 181-203). Trotz des autofiktionalen Charakters der Trilogie reicht eine an der Psyche der Protagonistin und Ich-Erzählerin orientierte Betrachtungsweise jedoch auch hier nicht aus.

> schwarz auf weiß. Nach dem letzten Schiff fielen die Schatten der Menschen und Tiere ins Meer und liefen dort weiter. Über diese Schatten flogen die Möwen mit ihren weißen Flügeln, auch ihre Schatten fielen aufs Wasser, und ihre Schreie mischten sich mit den Sirenen der Schiffe und dem Schreien der Straßenverkäufer. […] Alles bewegte sich sehr langsam, wie in einem zu stark belichteten, alten Slow-motion-Film. Kleine Kinder oder alte Männer trugen auf ihren Rücken aus der ottomanischen Zeit übriggebliebene Wasserkanister und verkauften das Wasser an die Menschen. (187)

In deutlichem Kontrast zu der in einer kalten Winternacht erkundeten Ruine des Berliner Bahnhofs leuchtet die hier erstmals erwähnte Istanbuler Brücke im Glanz ihres Namens,[19] ist nicht nur sonnenüberflutet, sondern wirklich auch Brücke, ein verbindender Übergang, über den Menschen und Tiere gehen (oder gar fliegen). Im Rahmen des narrativen Schattenspiels, das hier implizit die kulturelle Vielfalt des im Verlauf der Trilogie mehrfach erwähnten Karagöztheaters aufruft,[20] fungiert sie sogar als eine Art Hafen, von dem aus die Passantinnen und Passanten im Meer ›weiterlaufen‹ können – ganz im Unterschied zum ›Rückwärtslaufen‹ der jungen Frauen auf dem Gelände des Berliner Bahnhofs. Zugleich erweist sich das Istanbuler Wahrzeichen aber auch als ein Ort der Vielfalt, der Begegnung und der Vermischung der Stimmen – kurz als all das, was ein öffentlicher Transitraum und konkret auch ein Bahnhof sein kann und, folgt man dem Roman, sein sollte.

Was auf den ersten Blick als einfache und vielleicht allzu plakative Entgegensetzung der beiden titelgebenden Bauwerke, und in der Folge, der ihnen zugeordneten Städte erscheint, erweist sich bei näherem Hinsehen jedoch als weitaus komplexeres Verhältnis. Die binäre Struktur des Romans wird von einer chiastischen Bewegung durchkreuzt. Führt der erste Teil die Protagonistin von der Ruine des Anhalter Bahnhofs zu den Straßen, Cafés, Kinos und Theatern Berlins, so der zweite umgekehrt von den Istanbuler Straßen, Kinos und Restaurants nicht zu der Brücke vom Goldenen Horn, sondern zu deren Demontage, die die Protagonistin am Ende vom Zug nach Berlin aus beobachtet. Ähnlich wie an den Straßen Istanbuls, zu denen sie ja in vielerlei Hinsicht gehört, wird an diesem Wahrzeichen der Stadt die allmähliche Veränderung der politischen Situation in der Türkei der 1970er-Jahre ablesbar – eine Veränderung im Zeichen staatlicher Repression und zunehmend brutaler werdender politischer Gewalt, vor der die Protagonistin schließlich nach Deutschland flieht.[21]

---

19 Anders als im Fall des Anhalter Bahnhofs entspricht dieser Name nicht der gängigen Benennung der in Istanbul wie in Deutschland als Galatabrücke *(Galata köprüsü)* bezeichneten Verbindung zwischen dem historischen Zentrum der Stadt und dem neueren, ›europäisch‹ geprägten Stadtteil Beyoğlu im Norden des Goldenen Horns. Wie Benoît Ellerbach (2019: 130f.) hervorhebt, lässt sich das titelgebende Toponym auch nicht als Übersetzung einer im Türkischen gängigen Bezeichnung begreifen. Vielmehr übernimmt Özdamar mit der Rede vom ›Goldenen Horn‹ den historischen, aus dem Altgriechischen abgeleiteten Namen des hier ins Marmarameer mündenden Meeresarms. Das hat einen exotisierenden Effekt, stellt aber auch einen impliziten Bezug auf die multikulturelle Geschichte Istanbuls her.

20 In einem unmittelbar politischen Kontext zunächst im *Karawanserei*-Roman (vgl. Özdamar 1992: 157), erneut aber auch unmittelbar vor der Szene am Anhalter Bahnhof, wo das bunte Geschehen in der Küche des Frauenwohnheims mit dem im »traditionellen türkischen Theater« (28) verglichen wird.

21 Die gesellschaftlichen und politischen Konflikte der Nach-68er-Zeit wurden in der Türkei sehr viel gewaltsamer ausgetragen als in Deutschland. Bereits die von Süleyman Demirel seit 1965 geführte Regierung unterdrückte linke Bewegungen, tolerierte aber die Entstehung faschistischer Gruppie-

Damit kommt ein weiterer Ort oder auch Raum in den Blick, der beide Städte miteinander verbindet: die ›Straße‹. Erlebt die als ›Gastarbeiterin‹ dorthin gekommene Protagonistin Westberlin zunächst nur als Abfolge geschlossener Räume (vgl. 18), so erschließt sie sich im Verlauf des Romans allmählich die Stadt. Dabei sind es nicht nur einzelne Orte, sondern vor allem die »Straßen« (169; vgl. 193) als solche, deren Eroberung zugleich als individuelle Befreiung der Ich-Figur und politischer Aufbruch im Zuge der Studentenbewegung erscheint. Ihre »Verlängerung« (238) finden sie in Treffpunkten der politischen, intellektuellen und künstlerischen Szene wie einer griechischen Kneipe oder der als »Herz der Studentenbewegung« (152) bezeichneten Filmbühne am Steinplatz – durch ihre Offenheit und auch Internationalität ausgezeichnete Orte, die für die junge Protagonistin zu Orten der Begegnung und des Aufbruchs werden. In Istanbul setzt sich diese Bewegung ins Offene zunächst fort; auch hier drängt es die Protagonistin »auf die Straße« (193) und zu deren ›Verlängerungen‹. Während sie tagsüber die Schauspielschule besucht, verkehrt sie abends an Orten wie der Cinemathek und dem Restaurant Kapitän, die mit entsprechenden Orten Berlins verglichen und bei aller Aufmerksamkeit für Unterschiede auch parallelisiert werden. Aber wie sich in Berlin der Raum für die Protagonistin geöffnet hatte, so schließt er sich in Istanbul. Mit der Zunahme faschistischen Terrors und politischer Repression, die unmittelbar ablesbar wird an Blutflecken in Hauseingängen und der Schließung von Orten wie der Cinemathek, verschließen sich auch die »Straßen«, die mit der Verhängung des Kriegsrechts nach dem Militärputsch im Jahr 1971 genauso »verboten« werden wie ein Großteil der »Filme und Theaterstücke« (311).

Wenn *Die Brücke vom Goldenen Horn* von den gesellschaftlichen Aufbrüchen der späten 1960er-Jahre und den ihr korrespondierenden individuellen, künstlerischen, politischen und sexuellen Aufbrüchen der Ich-Figur erzählt, darf darüber also nicht vergessen werden, dass am Ende des Romans etwas ganz anderes steht. Der allmählichen Öffnung, Heterogenisierung und ›Glättung‹ des Raums im Zeichen der 68er Bewegung, die der Protagonistin in Westberlin neue Spielräume und Entwicklungsmöglichkeiten erschließt und die sich in Istanbul zunächst fortsetzt, antwortet im letzten Viertel des Romans ein Prozess der Schließung, Homogenisierung und ›Kerbung‹[22] im Zeichen politischer Gewalt, der ihr diese Spielräume entzieht und den erneuten Wechsel nach Deutschland maßgeblich mit motiviert. Von diesem für die Ich-Erzählerin traumatischen Prozess wird nur mehr sprunghaft und stark gerafft berichtet. Die Demontage der titelgebenden Brücke jedoch, die kurz zuvor noch zum Ort der lautlos klagenden »Stimmen der Mütter« (292, vgl. 325) geworden war und deren Abbau am Ende des Romans mit der Abreise der Ich-Figur zusammenfällt,[23] lässt sich nicht nur auf den Bruch in deren Lebensgeschichte beziehen, sondern auch als sym-

rungen einschließlich der paramilitärischen Grauen Wölfe. In der Folge kam es zu terroristischen Aktivitäten von links und rechts. Nach dem erzwungenen Rücktritt Demirels im März 1971 regierte die neue, auf Druck des Militärs gebildete Führung repressiv unter Einsatz von Kriegsrecht, Verhaftungen und Folter. Der Terror gegen die linke Opposition setzte sich auch nach den Neuwahlen von 1973 fort; die Macht der Grauen Wölfe nahm weiter zu. Vgl. Anderson 2009: 66-70.

22 Zu den Begriffen des ›glatten‹ und ›gekerbten‹ Raums vgl. Deleuze/Guattari 1992: 657-669 et passim.

23 Özdamar datiert das Ereignis offenbar um siebzehn Jahre vor. Endgültig zumindest wurde die vierte, 1912 auf Pontons errichtete Version der Galatabrücke erst 1992 abgebaut, kurz vor Eröffnung einer neuen Pfeilerbrücke und nachdem sie bei einem Brand teilweise zerstört worden war. Vgl. Moser/Weithmann 2010: 141.

bolischer Kulminationspunkt der politischen Entwicklung begreifen. Als Zerstörung eines Ortes der Bewegung, Begegnung und Heterogenität sowie auch der Verbindung zur multilingualen, -ethnischen und -religiösen Vergangenheit der Türkei[24] besiegelt der Abbau der Brücke jene gewaltsame Unterbindung gesellschaftlicher Bewegung und kultureller Aktivität, die die Protagonistin ihr Land verlassen lässt.

Von hier aus gesehen gewinnt Özdamars Darstellung des Anhalter Bahnhofs eine zusätzliche, über die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte hinausgehende Bedeutung, die noch deutlicher hervortritt, wenn man den Vorgängerroman und den Kontext der gesamten Trilogie berücksichtigt. Der Gegensatz zwischen Orten der Offenheit, Heterogenität und Bewegung auf der einen und der Schließung, Homogenisierung und Stillstellung auf der anderen Seite bestimmt schon *Das Leben ist eine Karawanserei*, gewinnt dort bereits eine politische Dimension und korrespondiert auch schon einer Programmatik des Aufbrechens und der Bewegung. In diesem lebensgeschichtlichen, aber eben weit mehr als nur lebensgeschichtlichen Zusammenhang zeugt die gespenstische Portalruine zunächst von der Unterbindung und Pervertierung der Zugreise als eben jener Art der Fortbewegung, die Özdamars Ich-Figur am Ende aller drei Romane den Übergang in ein anderes Land ermöglicht. Vor allem aber zeugt sie von einer extremen Form politischer Gewalt, einer Gewalt, die der zweite, titelgebende Teil des Romans anhand der Türkei in anderer Gestalt in den Blick rücken wird. Nicht im Bewusstsein der Ich-Figur, wohl aber im Text tritt die Geschichte der Türkei in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre damit in eine Konstellation zu derjenigen des Nationalsozialismus und der Shoah. Damit wird kein historischer Zusammenhang unterstellt oder gar eine Gleichsetzung vorgenommen. Die historischen Ereignisse treten vielmehr so nebeneinander, dass ihr Verhältnis dem Nachdenken der Lesenden aufgegeben bleibt.

Dass Özdamars Auseinandersetzung mit der Ruine des Anhalter Bahnhofs erst von hier aus gesehen ihre volle Bedeutung gewinnt, bedeutet jedoch nicht, dass sie nur funktional auf die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Türkei zugeschnitten wäre. Eher umgekehrt erklären die Migrationsgeschichte und die Erfahrungen politischer Gewalt, von denen die Trilogie erzählt, die Aufmerksamkeit für die Geschichte des Ortes, die die türkischen ›Gastarbeiterinnen‹ performativ in Erfahrung bringen und die in der narrativen Wiedergabe der Szene an der Portalruine sprachlich zur Darstellung kommt. Dabei ist es nicht zufällig die Perspektive der jungen Arbeitsmigrantinnen, in der etwas an diesem Ort und der ganzen Stadt in den Blick gerät, das die Berliner und allgemeiner die deutsche Mehrheitsgesellschaft zum Zeitpunkt der Handlung nicht wahrhaben möchten und das sie zum Zeitpunkt der Abfassung des Romans erst breiter zu diskutieren beginnen. Wirklich lesbar jedoch wird die Gewaltgeschichte des Ortes und bis zu einem gewissen Grad auch der ganzen Stadt erst, indem die narrative Präsentation dem performativen Agieren und affektiven Reagieren der Protagonistinnen zusätzliche semantische Dimensionen und historische Bezugsmöglichkeiten verleiht. Nicht die simple Wiedergabe der unmittelbaren Wahrnehmung der Figuren ist es, die den »(Anhalter Bahnhof)« als »beleidigten Bahnhof« zu erkennen gibt, sondern das in sich gedoppelte und gebrochene, am Brecht'schen

24 Neben der Bezeichnung als ›Brücke vom Goldenen Horn‹ (vgl. Anm. 19) und dem erwähnten Bezug auf das Karagöztheater belegen diese Verbindung die Wasserverkäufer mit ihren Kanistern aus der »ottomanischen Zeit« und die »große Moschee« (187) am Ende der Brücke.

Theater geschulte Verfahren einer narrativen Inszenierung von Räumen, das Özdamar hier wie an anderen entscheidenden Stellen der Trilogie verwendet, um ein historisches Geschehen – und vielleicht mehr noch das Fortwirken dieses Geschehens – in den Blick zu rücken, das sich der lebensgeschichtlichen Erfahrung der Ich-Erzählerin entzieht und das auch von anderen Figuren nicht ohne weiteres erzählt werden kann. Im Fall des Anhalter Bahnhofs ist dies die erzwungene Emigration jüdischer und nichtjüdischer Bürger:innen, vor allem aber die Deportation und Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden.

Topographie ist diese Rauminszenierung nicht nur im Sinn der Beschreibung oder sprachlichen Repräsentation eines Ortes, sondern auch in dem der Einschreibung und Sichtbarmachung von etwas, mit dem dieser Ort zu tun hat, ohne dass es dort unmittelbar anwesend wäre. Das aber hat zwei Dimensionen. Insofern die geschilderte Zeit, und das heißt hier das Berlin der 1960er-Jahre, im Zeichen des Verdrängten und des Verdrängens steht, stellt diese Topographie ein Bild der Vergangenheit. Im Maß hingegen, in dem es sich bei dem, was der Vorstellung und dem Namen des Ortes eingeschrieben wird, um etwas auch zum Zeitpunkt der Abfassung des Romans Verleugnetes oder Verdrängtes handelt, ist sie zugleich Arbeit am kollektiven Gedächtnis.

## Literatur


Adelson, Leslie (2005): The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Towards a New Critical Grammar of Migration. New York u.a.

Anderson, Perry (2009): Nach Atatürk. Die Türken, ihr Staat und Europa. Berlin.

Bay, Hansjörg (1999): Der verrückte Blick. Schreibweisen der Migration in Özdamars *Karawanserei*-Roman. In: Sprache und Literatur 83, H. 1, S. 29-46.

Ders. (2023): Raumpoetik als minoritäre Geschichtsschreibung. Emine Sevgi Özdamars *Istanbul-Berlin-Trilogie*. In: Ortrud Gutjahr (Hg.): Sprach-Rollen-Wechsel. Emine Sevgi Özdamar: Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Bielefeld [im Druck].

Benjamin, Walter (1972): Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV.1: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt a.M., S. 235-304.

Bonner, Withold (2009): Vom Frauenwonaym am beleidigten Bahnhof zum Restaurant ›Kapitän‹. Rauminszenierungen in Emine Sevgi Özdamars Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn*. In: Christoph Parry/Liisa Voßschmidt (Hg.): »Kennst Du das Land …?« Fernweh in der Literatur. Beiträge auf der 14. Internationalen Arbeitstagung »Germanistische Forschungen zum Literarischen Text«. Vaasa 15.-16. Mai 2008. München, S. 122-135.

Breger, Claudia (2012): An Aesthetics of Narrative Performance. Transnational Theater, Literature, and Film in Contemporary Germany. Columbus.

Celan, Paul (1952): Mohn und Gedächtnis. Stuttgart.

Ders. (1963): Die Niemandsrose. Frankfurt a.M.

Ders. (1971): Schneepart. Frankfurt a.M.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin.

Ellerbach, Benoît (2019): Narration, langue et transmission dans *Die Brücke vom Goldenen Horn*. In: Bernard Banoun/Frédéric Teinturier/Dirk Weissmann (Hg.): Istanbul – Berlin. Interculturalité, histoire et écriture chez Emine Sevgi Özdamar. Paris, S. 125-148.

Emmerich, Wolfgang (2020): Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen. Göttingen.

Endlich, Stefanie (2000): Berlin. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation. Bd. 2. Bonn, S. 27-228.

Ette, Ottmar (2005): ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin.

Gezen, Ela (2015): Staging Berlin. Emine Sevgi Özdamar's *Seltsame Sterne starren zur Erde*. In: German Studies Review 38, H. 1, 83-96.

Dies. (2018): Brecht, Turkish Theater, and Turkish-German Literature. Reception, Adaptation, and Innovation after 1960. Rochester.

Huyssen, Andreas (2003): Diaspora and Nation: Migration Into Other Pasts. In: New German Critique 88, S. 147-164.

Janz, Marlies (1976): Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt a.M.

Kelletat, Alfred ($^{2}$1984): *Lila Luft*. Ein kleines Berolinense Paul Celans. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, H. 53/54: Paul Celan. München, S. 18-25.

Kliem, Peter G./Noack, Klaus (1984): Berlin Anhalter Bahnhof. Frankfurt a.M.

Knothe, Rainer (1987): Anhalter Bahnhof: Entwicklung und Betrieb. Zeugen und Zeugnisse aus über hundert Jahren. Berlin.

Konuk, Kader (2017): Genozid als transnationales historisches Erbe? Literatur im Kontext türkischer und deutscher Geschichte. In: Corina Caduff/Ulrike Vedder (Hg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015. Paderborn, S. 165-175.

Maier, Helmut (1984): Berlin Anhalter Bahnhof. Berlin.

Moser, Brigitte/Weithmann, Michael W. (2010): Kleine Geschichte Istanbuls. Regensburg.

Özdamar, Emine Sevgi (1992): Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus. Köln.

Dies. (1998): Die Brücke vom Goldenen Horn. Roman. Köln.

Dies. (2003): Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding-Pankow 1976/77. Köln.

Dies. (2006): Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie. Köln.

Peters, Dietlinde (2011): Der Anhalter Bahnhof als Deportationsbahnhof. Korr. Aufl. Berlin.

Prinz, Kirsten (2010): Anhalter Bahnhof – Studentenbewegung – Geschichtsdurchquerung. Der Geschichtsraum Berlin und historische Darstellungsverfahren in *Die Brücke vom Goldenen Horn* von Emine Sevgi Özdamar. In: Yadigar Egit (Hg.): XI. Türkischer Internationaler Germanistik Kongress 20.-22. Mai 2009. Globalisierte Germanistik: Sprache – Literatur – Kultur. Izmir, S. 181-192.

Schade, Silke (2010): Rewriting Home and Migration: Spatiality in the Narratives of Emine Sevgi Özdamar. In: Jamey Fisher/Barbara Mennel (Hg.): Spatial Turns. Space, Place and Mobility in German Literary and Visual Culture. Amsterdam, S. 319-341.

Seyhan, Azade (2001): Writing Outside the Nation. Princeton u.a.

Schonfield, Ernest (2015): 1968 and Transnational History in Emine Sevgi Özdamar's *Die Brücke vom Goldenen Horn*. In: German Life and Letters 68, H. 1, S. 66-87.
Schubert, Katja (2019): Emine Sevgi Özdamar – eine politische Dichterin? In: Bernard Banoun/Frédéric Teinturier/Dirk Weissmann (Hg.): Istanbul – Berlin. Interculturalité, histoire et écriture chez Emine Sevgi Özdamar. Paris, S. 77-98.
Szondi, Peter (1972): Eden. In: Ders.: Celan-Studien. Frankfurt a.M., S. 113-125.
Thiemann, Jule (2017): (Post-)migrantische Flanerie. Transareale Kartierung in Berlin-Romanen der Jahrtausendwende. Würzburg.

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130209

# Parcours und Karte

## Postmigrantische Erkundungen am Ballhaus Naunynstraße, ausgehend vom Theaterparcours *Kahvehane. Turkish Delight, German Fright?* (2008)

*Friederike Oberkrome*

**Abstract**

*The article deals with the theatre parcours* Kahvehane – Turkish Delight, German Fright?*, a walking performance that takes the audience to various Anatolian coffee houses in the Berlin districts Kreuzberg and Neukölln. Within these venues, international artists developed performative interventions trying to temporarily open these seemingly closed spaces to a new (theatre) audience. By leaving the theater building and entering the Kahvehane, however, the audience itself became an object of investigation. As the essay attempts to show, the parcours stages aesthetic as well as social tensions between self and other, between the known and the unknown by deploying different medial strategies, as it consists not only of the tour, but also of a catalog including a cartography and a typology of the Kahvehane. However, the documenting map and the ephemeral (theater) parcours are not presented as mutually exclusive strategies, but as media practices that necessarily complement each other in order to negotiate and historicize conflicts of the German migration society with performative means.*

**Title**

*Parcours and Map. Postmigrant Explorations at Ballhaus Naunynstraße, departing from the theater parcours* Kahvehane. Turkish Delight, German Fright? *(2008)*

**Keywords**

*postmigrant theatre; walking performance; intimate publics; mapping; migration*

## Stadt/Theater

### Einleitung

Theater zeichnet sich seit jeher durch konkrete Ortsbezüge aus. Theatergebäude liegen repräsentativ inmitten der Stadt, die architektonische Unterscheidung von Vorder- und Hinterbühne trennt Produktionsbereich und Rezeptionssphäre, und die Rede

Corresponding author: Friederike Oberkrome (Freie Universität Berlin);
friederike.oberkrome@fu-berlin.de;
http://orcid.org/0000-0001-6813-1910;
Open Access. © Friederike Oberkrome 2022, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

vom Engagement an einem Theaterhaus bezeichnet meist nicht einfach eine Arbeitsbeziehung, sondern ist als emphatischer Bezug auf die künstlerische und/oder politische Ausrichtung der jeweiligen Institution zu verstehen. Die theatrale Ortsgebundenheit trifft aber auch auf die Aufführung zu, die Handelnde und Zuschauende an einem Ort versammelt und die die Bedeutung des Raums, in dem sie stattfindet, als transitorisches Geschehen von einer begrenzten Dauer umso mehr unterstreicht. Dennoch gehört es mittlerweile zum Repertoire des Gegenwartstheaters, dass Aufführungen außer Haus gehen: Sie finden an kunst- oder theaterfernen Spielorten statt, deren besondere Atmosphäre oder spezielle Geschichte sie aufgreifen, oder sie realisieren sich in Form eines Spaziergangs durch den Stadtraum, auf dem das meist in Kleingruppen aufgeteilte oder sogar vereinzelte Publikum die städtische Umgebung erkundet.[1] Die Verlagerung des Geschehens in den öffentlichen Raum verbindet sich dabei meist mit einem institutionenkritischen Impetus sowie der Hoffnung, die Reichweite von Theater zu vergrößern und ein heterogeneres Publikum anzusprechen.[2]

An Berliner Theaterhäusern fanden bereits zu einem frühen Zeitpunkt Aufführungen im öffentlichen Raum statt, bspw. an der Schaubühne am Halleschen Ufer, die in den 1970er-Jahren andere Arbeits- und Organisationsformen von Theater erprobte.[3] Der dort engagierte Regisseur Klaus Michael Grüber ließ seine *Winterreise* (1977) nach Motiven aus Friedrich Hölderlins Hyperion-Fragment im Olympiastadion spielen, einem »wunden Punkt in der Topographie Berlins« (Kreuder 2002: 71). Das Publikum war auf der Tribüne platziert, von wo aus es Hyperions Wanderungen durch das riesige Stadionrund verfolgen konnte. Die Szenographie verwies dabei auf die NS-Ästhetik des Stadions und den Zweiten Weltkrieg, u.a. mittels einer Nachbildung des Portals vom Anhalter Bahnhof, das sich als Kriegsruine erhalten hat.[4] Zwei Jahre später entwickelte Grüber im Rahmen eines Stadtraumprojekts über Berlin in der Ruine des in den 1920er-Jahren legendären Hotel Esplanade am Potsdamer Platz die szenische Installation *Rudi*, die auf einer Novelle Bernard von Brentanos basierte.[5] Hier konnte sich das Publikum frei durch unterschiedliche Räume bewegen und dabei Auszüge aus der Novelle hören.

Auf ähnliche Art prägend für zeitgenössische Performances im Stadtraum erscheint das vollkommen anders gelagerte, rund 30 Jahre später von Matthias Lilienthal entwickelte Projekt *X-Wohnungen*, dessen Berliner Fassung 2004 am »Hebbel am

1 So unterschiedlich wie die Arbeiten sind auch ihre formalen Bezeichnungen: Das ›site specific theatre‹ oder ›theatre on location‹ (vgl. Lehmann 1999: 304) meint Aufführungen, die bspw. in Fabrikhallen, Flughafenhangars, Einkaufszentren oder Hotels stattfinden; ›walking performances‹ (vgl. Primavesi 2008: 101) heben auf Aufführungen ab, in denen das Gehen, Spazieren oder Flanieren im Zentrum steht; ›performative Interventionen‹ (vgl. Warstat u.a. 2015: 11) irritieren oder suspendieren gewöhnliche Abläufe im städtischen Alltag.

2 Hierin besteht eine gewisse Parallele zu ortsspezifischen Arbeiten in der Bildenden Kunst. Zum Zusammenhang von Ortsspezifik und Institutionenkritik siehe Rebentisch 2013: 165-177.

3 Zu Demokratisierungsversuchen an der Schaubühne nach dem Modell der Mitbestimmung siehe Kraus 2006.

4 Zum Anhalter Bahnhof als Berliner Topos der Migrationserfahrung vgl. den Beitrag von Hansjörg Bay in diesem Heft. Zur szenographischen Einrichtung des Olympiastadions als Ort der Kriegserinnerung vgl. Kreuder 2002: 76-78.

5 Zur Entstehung dieses Projekts vgl. das Produktionsprotokoll »Bernard von Brentanos *Rudi* (1979)« in Kreuder (2020: 149-159).

Ufer«-Theater, dem früheren Schaubühnengebäude, realisiert wurde.[6] Unter dramaturgischer Leitung von Shermin Langhoff und Arved Schultze entwickelten mehr als 30 Theater-, Kunst- und Filmschaffende jeweils fünf- bis zehnminütige Darbietungen in Berliner Privatwohnungen in Lichtenberg und Kreuzberg zum Thema Migration. Im Unterschied zu Grübers Inszenierungen fand *X-Wohnungen* nicht an öffentlichen Orten, sondern in privaten Räumen statt. Theater begab sich hier an Orte, an denen es gewöhnlich nicht stattfindet, wobei verborgene sozioökonomische, ethnisch oder historisch begründete Vorurteile gegenüber den Bewohner*innen hervorgekehrt und als solche in Frage gestellt werden sollten (vgl. Garde/Mumford 2016: 128).

Ähnlich motiviert und formal gestaltet war auch der von Martina Priessner und Tunçay Kulaoğlu kuratierte und von Mürtüz Yolcu geleitete Theaterparcours *Kahvehane – Turkish Delight, German Fright?*, der 2008 im Rahmen des Eröffnungsfestivals am Ballhaus Naunynstraße Premiere hatte. Auch hier begaben sich Publikumsgruppen auf einen Rundgang durch den Berliner Stadtraum, wobei sie unterschiedliche anatolische Kaffeehäuser in den (ehemaligen) Einwanderer- und Arbeiterbezirken Kreuzberg und Neukölln besuchten, in denen Installationen, kleine Ausstellungen, Performances oder Filmvorführungen stattfanden.[7] Was diese Arbeit von den bisher Erwähnten unterscheidet, ist zunächst die Wahl des Spielortes: Die Kaffeehäuser gelten weder als sonderlich geschichtsträchtige Orte noch handelt es sich um private Räumlichkeiten. »Für Außenstehende sind die *Kahvehane* Leerstellen in der Stadt, im Mainstream-Diskurs werden sie auch gerne als *Parallelwelt* oder *Integrationshindernis* bezeichnet« (Ballhaus Naunynstraße 2008: 3; Hervorh. i.O.). Der Rundgang erkundet Lokale, die zwischen Öffentlichkeit und Privatheit changieren und deren Wahrnehmung durch ein medial verbreitetes, überwiegend negativ konnotiertes Bild geprägt ist. Die formale Bezeichnung als Parcours beschreibt somit nicht nur den stationären Verlauf der Aufführung, die zwischen Situationen des Ankommens und des erneuten Aufbruchs hin und her wechselt.[8] Sie lässt sich in übertragenem Sinn auch als Hindernislauf begreifen, auf dem die Teilnehmenden mit verschiedenen ›Hürden‹ in der Fremd- und Selbstwahrnehmung konfrontiert werden. Dieses Anliegen scheint eng mit der institutionellen Rahmung des Theaterparcours verknüpft. Das Ballhaus Naunynstraße hatte sich als erste postmigrantisch ausgerichtete Stadtteilbühne in Deutschland nämlich zum Ziel gesetzt, »die Diversität und Realität der Migrationsgesellschaft, die Deutschland seit Jahrzehnten bereits war« (Sharifi 2020: 65), auch auf und hinter der Theaterbühne einzuholen.

Vor diesem Hintergrund soll es im Folgenden um die Frage gehen, mit welchen Mitteln der Theaterparcours *Kahvehane* diesen doppelten Aufbruch des postmigranti-

6 Eine erste Fassung von *X-Wohnungen* erarbeitete Matthias Lilienthal bereits im Rahmen seiner Leitung des *Theater der Welt*-Festivals 2002 in Duisburg. *X-Wohnungen* rekurriert formal auf Jan Hoets Kunstprojekt *Chambres d'Amis* (1986), bei dem internationale Künstler*innen in Genter Privatwohnungen Interventionen realisierten. Zur Entstehung des Projekts vgl. Lilienthal 2003.

7 Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit den dokumentarischen Verfahren, den topographischen Dimensionen und den institutionellen Kontexten des Parcours vgl. auch Oberkrome 2022: 146-177. Der Titel des Parcours geht auf den gleichnamigen Aufsatz von Deniz Göktürk aus dem Jahr 2000 zurück, der für das deutsch-türkische Kino von den 1970er bis in die 1990er-Jahre eine tendenzielle Ermächtigung seiner Protagonist*innen erkennt. Siehe Göktürk 2000.

8 Solche stationären Aufführungen können nicht nur im Außenraum, sondern auch innerhalb eines Theatergebäudes, dann als »interne[r] Parcours« (Primavesi 2008: 96), stattfinden.

schen Theaters in Szene gesetzt hat und welche ›Hindernisse‹ dabei in Angriff genommen wurden. Nach einer kurzen Rekapitulation zur Gründung des Ballhauses Naunynstraße stehen mit dem Parcours und der Karte die szenographischen und topographischen Verfahren der Aufführung im Zentrum, mit denen die Kaffeehäuser erkundet wurden und die die Migrationsgeschichte(n) dieser Lokale für das Publikum sichtbar und erfahrbar machen sollten. Dabei erscheint das mediale Zusammenspiel von Karte und Parcours als spezifische Inszenierungsstrategie, um Theater und Stadt in einer postmigrantischen Gesellschaft in Beziehung zueinander zu setzen.

## Theater in der Naunynstraße
### Aufbruch des (Post-)Migrantischen am Ballhaus

Das Ballhaus Naunynstraße eröffnete 2008 mit dem Festival *Dogland – Junges postmigrantisches Theaterfestival*. Der Titel *Dogland* verweist u.a. auf das gleichnamige Theaterstück des Dramatikers und Regisseurs Nuran David Calis aus dem Jahr 2006, das den mittleren Teil seiner sogenannten Heimat-Trilogie bildet,[9] aus der im Rahmen des Festivals mit der Montage *Café Europa vs. Dog eat Dog* (R: Mehdi Moinzadeh) zwei weitere Stücke gezeigt wurden. Damit knüpften die Veranstalter*innen nicht nur an den bis dahin verhältnismäßig singulären Erfolg eines postmigrantischen Theaterautors an (vgl. Kastner/Kulaoğlu/Langhoff 2011: 402); die in Calis' Stücktiteln verwendete Hundemetaphorik wurde auch auf das eigene Anliegen bezogen, ab jetzt »aus der dritten Reihe [zu] bellen« (Wildermann 2008), also gegen den Missstand vorzugehen, dass (post-)migrantische Akteur*innen, Perspektiven und Narrative im deutschsprachigen Theater bislang nahezu nicht vorgekommen seien (vgl. Kastner/Kulaoğlu/Langhoff 2011: 401f.). Der bis heute als Logo des Ballhauses fungierende zähnefletschende Hund verweist noch auf diese Maxime.

Einen weiter zurückliegenden historischen Rahmen setzte das *Dogland*-Festival mit dem im Programmheft immer wieder zitierten Schriftsteller Aras Ören, der in den 1960er-Jahren als Dramaturg und Schauspieler nach Westberlin kam. Für die Dauer des Festivals vom 7. November 2008 bis zum 29. Januar 2009 war über der Naunynstraße ein Banner mit dem Satz: »Die Naunynstraße füllt sich mit Thymianduft, mit Sehnsucht und Hoffnung, aber auch mit Hass«, aufgespannt, der auf einige Zeilen aus Örens 1973 veröffentlichtem Poem *Was will Niyazi in der Naunynstraße*[10] rekurriert. Darin gibt Ören Einblicke in das Alltagsleben deutscher und türkischer Arbeiter*innen aus der Naunynstraße und porträtiert diesen Straßenzug als Ort proletarischer Solidarität (vgl. Gezen 2012: 55, 61). Darüber hinaus verweist der Bezug auf Aras Ören auch auf die Geschichte deutsch-türkischen Theaters in der Bundesrepublik,[11] das sich seit den 1970er-Jahren in eigens gegründeten Theatertruppen wie dem *Tiyatrom Theater*

9 Sie spielt allerdings nicht in Berlin-Kreuzberg, sondern im Bielefelder Stadtteil Baumheide, der als sozialer Brennpunkt gilt und wo Calis selbst aufgewachsen ist.

10 Es handelt sich hierbei um den ersten Teil einer Trilogie, zu der die beiden weiteren Bände *Der kurze Traum aus Kagithane* (1974) und *Die Fremde ist auch ein Haus* (1980) gehören. Die seit 2014 im Berliner Verbrecher Verlag erscheinende Neuauflage der Werke von Aras Ören bringt diese drei Texte als *Berliner Trilogie* (2019) heraus.

11 Vgl. hierzu umfassend Boran 2004.

*Berlin* oder dem *Arkadas Theater Köln* (vgl. Sharifi 2020: 66), aber auch an der Berliner Schaubühne unter Peter Stein abspielte. Dort war kurzzeitig ein türkisches Ensemble engagiert, das sich aus Mitgliedern der Theatergruppe *Berlin Oyuncuları* (Berliner Darsteller) zusammensetzte, die wiederum eine der drei bedeutendsten, in Kreuzberg verorteten türkischen Theatergruppen der 1970er-Jahre war (vgl. Boran 2004: 94-97).

Die Referenz auf Calis und Ören unterstreicht nicht nur die Bedeutung Kreuzbergs als Ort (post-)migrantischer Kunst- und Kulturproduktion. Sie lenkt das Augenmerk auch darauf, dass die vom Ballhaus vertretene, postmigrantische Programmatik an den Nachwirkungen von Migrationsbewegungen interessiert ist und den Verflechtungen deutsch-türkischer Migrationsgeschichte(n) in der heutigen Gesellschaft nachzugehen sucht.

## Theaterparcours als Hindernislauf?
### Performative Erkundungen anatolischer Kaffeehäuser in Berlin

Als eine solche Spurensuche war auch der Parcours *Kahvehane* angelegt, der sich »ästhetisch mit der Nachbarschaft des Ballhaus Naunynstraße und seinen internationalen Bewohnern« (Sharifi 2011: 38f.) beschäftigte. Dass die Auseinandersetzung mit (post-)migrantischen Lebenswelten, die die urbane Atmosphäre der Stadt Berlin und insbesondere des Naunynkiezes mitbestimmen, im Rückgriff auf die Form des Theaterparcours geschah, ist wenig verwunderlich. Denn hierin laufen die institutionenkritische Agenda des postmigrantischen Theaters und die Hinwendung zu an den Rand gedrängten Lebenswirklichkeiten auf modellhafte Weise zusammen: Das Verlassen des Theaterraums, der gewöhnlich als Schau-Ort für ein weißes Mittelschichtspublikum dient, geht einher mit der Erschließung einer bisher im Theater ausgeklammerten urbanen Vielfalt.

Dies macht der begleitend zum Theaterparcours erschienene Katalog deutlich, wenn er die im Zentrum stehenden Orte als uneinsichtig und verschlossen beschreibt – wegen der »milchig weißen Fensterscheiben«, aber auch wegen des dort häufig angebrachten Hinweisschildes »Zutritt nur für Vereinsmitglieder!« (Ballhaus Naunynstraße 2008: 3). Zentrales Anliegen des Parcours war es, diese Räume durch vor Ort geschaffene »Ausnahmesituationen« (ebd.) aus der Perspektive internationaler Künstler*innen zu öffnen (vgl. Kastner/Kulaoğlu/Langhoff 2011: 407). Nurkan Erpulat, Michael Ronen, Züli Aladağ, Sinan Akkuş, Loulou Omer, Mıraz Bezar, Canan Erek, Silke Wagner, Silvina Der-Meguerditchian, Neco Çelik und Stephan Geene realisierten amüsante, aber auch provokative Performances, schufen Videoinstallationen, interaktive Ausstellungen und Hörstücke, die sich auf je eigene Weise mit der konkreten Umgebung, der öffentlichen Wahrnehmung und der diskursiven Rahmung der Lokale, mit ihrer Geschichte, aber auch mit der theatralen Schausituation und dem Verhältnis zwischen vor Ort anwesenden und nur vorbeischauenden Gästen auseinandersetzten. Dabei gestalteten sich die Interaktionen von Station zu Station unterschiedlich: Mal wurde das Theaterpublikum explizit adressiert und mit den übrigen Gästen in Austausch gebracht, mal war es primär in der Position von Zuschauenden. Neco Çelik bspw. konfrontierte das Publikum in Anlehnung an Franz Kafkas *Bericht für eine Akademie* mit einem »Anzugträger mit Affenmaske«, der die Betrachtenden aus »traurigen Augen« (Kleilein 2013: 403) anblickte und immer wieder fotografierte –

eine stumme Schau-Anordnung, die das Publikum mit dem eigenen, voyeuristischen Blick auf das vermeintlich Fremde konfrontierte. Stumm und unauffällig blieben zunächst auch die beiden in einem Nebenraum sitzenden Männer im Café Türkiyemspor, die lange nur bedächtig ihren Tee rührten, bevor sie sich plötzlich erhoben und einen traditionellen türkischen Tanz aufführten. In der anschließenden Frage- und Antwortrunde mit dem Theaterpublikum kamen beide Seiten, unterstützt durch eine Übersetzerin, miteinander ins Gespräch über die persönliche Bedeutung des Kaffeehauses, darüber, weshalb hier nur Männer zugegen sind oder wie die Theatergäste diesen Ort erleben.

Mit solchen Interventionen steht der Parcours nicht nur in der Tradition von Theaterarbeiten im öffentlichen Raum, er verweist auch auf die Kulturgeschichte anatolischer Kaffeehäuser, die seit dem 16. Jahrhundert ein Gegengewicht zu anderen öffentlichen Orten wie dem ökonomisch gerahmten Basar und der religiös besetzten Moschee bildeten (vgl. Kömeçoğlu 2015: 151). In den Kahvehane fanden nämlich auch Vorträge und Lesungen statt, es gab Marionettentheater, Vorführungen des *Meddah*, einem erzählerischen Einmannspiel, oder Aufführungen des satirischen *Karagöz*.[12] Dabei stand das Kaffeehausmilieu, in dem Menschen aus verschiedenen Schichten zusammenkamen, für ein integratives Sozialmodell, an dem jedermann – in diesem Fall tatsächlich: jeder Mann – nach seinen persönlichen Kenntnissen und Erfahrungen teilnehmen konnte.[13] In den seit Anfang der 1970er-Jahre in Deutschland gegründeten Kahvehane spielt diese Tradition längst keine Rolle mehr.[14] Sie waren in erster Linie wichtige Orte des sozialen Austauschs für diejenigen, die sich an den Rand der Gesellschaft gedrängt sahen und kaum in das öffentliche Leben der Städte eingebunden waren (vgl. Ceylan 2006: 190). »Nicht selten blieb den Gästen aus der Türkei sogar der Zutritt zu deutschen Kneipen verwehrt: Das Schild ›Türken verboten‹ war an vielen Gasthaustüren angebracht« (Kleilein 2013: 404).

Der Parcours lässt sich insofern in mehrfacher Hinsicht als postmigrantischer Aufbruch oder – um im Bild zu bleiben – Umgang mit Hindernissen begreifen: Er reaktiviert eine verschüttete Tradition anatolischer Kaffeehäuser als Orte von Kunst- und Kulturproduktion, wodurch die Lokale gegenüber dem Theaterpublikum und damit auch der Stadt und ihren Bewohner*innen geöffnet werden. Durch deren Eintritt rückt er die (vermeintlichen) Abschottungstendenzen der Kahvehane ebenso in ein neues Licht wie er die männliche Dominanz dieser Orte aufbricht – nicht ohne das Theaterpublikum, gewöhnlich eine mehr oder weniger sichtbare Ansammlung vereinzelter Voyeur*innen, zugleich selbst zum Gegenstand der Betrachtung zu machen.

Exemplarisch nachvollziehen lässt sich dies abschließend an Michael Ronens Hörspielinstallation *Selo's Gastarbeiter*, die im Café Gediz – Selo N'un Yeri stattfand. Ausgehend von Interviews mit Kaffeehausgästen wurden dafür vier Rollenskripts geschrieben, die per Kopfhörer auf die am Tisch sitzenden ›fremden‹ Theatergäste projiziert wurden. Akustisch abgeschirmt vom weiterlaufenden Tagesgeschäft, hörten sie aus dem Leben von Ibrahim, Emre, Hakan und Ahmet, die »schon lange krank« sind, »bei Volkswagen nicht genommen« wurden, nicht »aus Gediz, sondern aus Mûş« kommen,

12 Vgl. zu diesen Theaterformen ausführlicher Boran 2004: 43f. sowie explizit zum *Karagöz* 48-55.

13 Frauen und Nichtmuslime hatten keinen Zugang zu diesen Räumen. Vgl. Kömeçoğlu 2015: 152.

14 Die Bedeutung der Kahvehane als Orte der Kunst- und Kulturproduktion hatte im 20. Jahrhundert auch in Anatolien bereits deutlich abgenommen. Vgl. zu den Hintergründen ebd.: 157-159.

»50 Jahre alt« sind, »sechs Kinder« haben, »sieben Tage die Woche«[15] arbeiten, und werden dabei auch zu konkreten Handlungen aufgefordert. So kommt es, dass »man sich auf einmal auf Türkisch unterhält, sich anbrüllen lässt oder voller Wut mit der Hand auf den Tisch haut« (Schlevogt 2012), obwohl man gar nicht wütend ist, nichts Schlimmes getan hat und auch die türkische Sprache nicht beherrscht. Die Installation kehrt das Verhältnis zwischen Handelnden und Zuschauenden um: Die Stammgäste des Café Gediz werden zum Publikum, das den Theatergänger*innen dabei zuschaut, wie sie typische Kaffeehausszenen performen.

Auch die ästhetische Überlagerung unterschiedlicher Räume im Hörspiel begünstigt solche Perspektivwechsel. So wird die konkrete Umgebung des Café Gediz in der Sonosphäre des Hörspiels (vgl. Pinto 2012: 38f.) immer wieder mit Erinnerungsorten in Anatolien verknüpft: Eine junge Frau am Tisch zeigt plötzlich auf eine Fotografie an der Wand, auf der ein junger Mann als Ziegenhirte in den Bergen zu sehen ist, der in die Kamera lächelt. Auf das Bild weisend, auf dem der Gastwirt Selo als Hirte in seinem Heimatdorf Kepenek zu sehen ist, fragt sie: »Wisst ihr, was ich in der Türkei gemacht habe? Das bin ich mit meinen Ziegen. Ich habe Käse gemacht«[16]. Für den Wirt offenbar ein affektiv hoch besetztes Erinnerungsobjekt seiner Migrationsgeschichte, stimuliert das Foto im Hörspiel einen Imaginationsraum, den die Teilnehmenden nur abhängig von eigenen affektiven Repertoires füllen können. Die weiblich gelesene Theaterzuschauerin, die in der Rolle des Selo agiert, nähert sich seiner Erfahrungswelt nicht nur an, sie stellt dabei zugleich die Differenz zwischen Zeiten, Orten und Geschlechtern aus.

Um Michael Ronens performativen Zugriff auf das Café Gediz einzuordnen, bietet sich das Konzept intimer Öffentlichkeiten an, wie es Lauren Berlant ausformuliert hat.[17] Intime Öffentlichkeiten entstehen nicht durch diskursives Aushandeln, sondern konstituieren sich durch den Gebrauch von etwas und setzen voraus, dass diejenigen, die ein gemeinsames Interesse an einer Sache haben, bereits durch eine ähnliche Weltanschauung und ein ähnliches emotionales Wissen miteinander verbunden sind (vgl. Berlant 2008: viii). Die in einer intimen Öffentlichkeit zirkulierenden Dinge und Narrative – darunter häufig emotional aufgeladene Ich-Erzählungen – würden dabei nicht nur als Ausdruck einer gemeinsam erlebten Geschichte wahrgenommen, sie regulierten auch, wer zu dieser Sphäre dazugehöre und wer nicht.

> In other words: an intimate public is an achievement. Whether linked to women or other nondominant people, it flourishes as a porous, affective scene of identification among strangers that promises a certain experience of belonging and provides a complex of consolation, confirmation, discipline, and discussion about how to live as an *x*. (Ebd.)

Die Installation stellt die Kahvehane als solche Orte intimer Öffentlichkeit vor, denn sie zeigt, dass hier Menschen mit ähnlichen biographischen Hintergründen und einem ge-

15 Diese Textzitate stammen aus dem Hörspiel.

16 Zitiert nach dem Hörspiel.

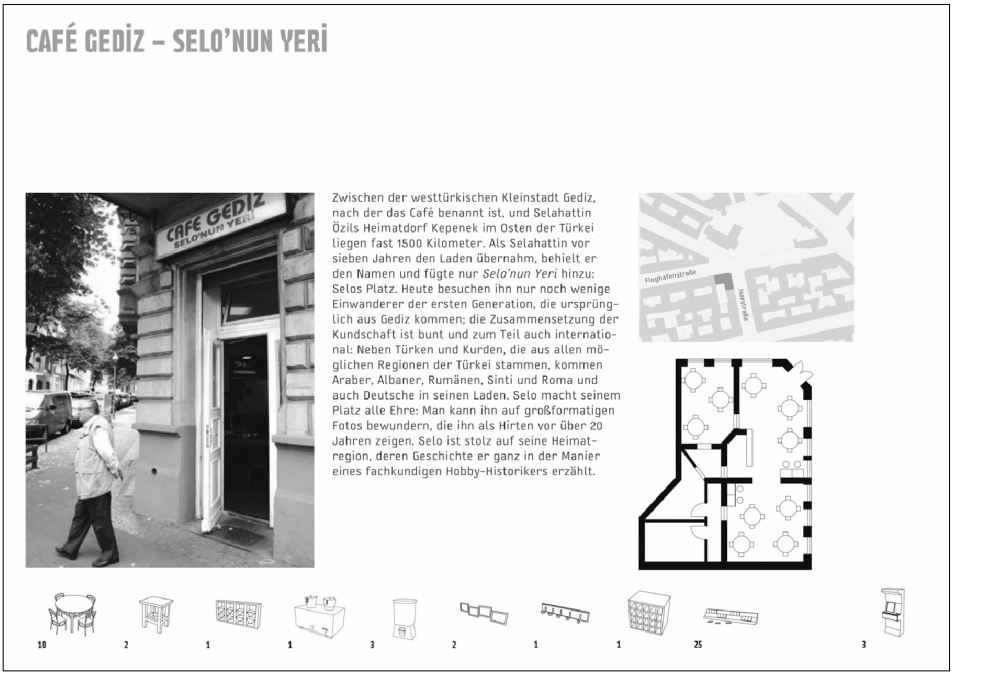
17 Berlant entwickelt es über die verschiedenen Publikationen ihrer Trilogie zu nationaler Sentimentalität hinweg, zu der neben *The Female Complaint* (2008) die beiden Bücher *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life* (1991) und *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship* (1997) gehören.

meinsamen Wissens- und Erfahrungshorizont zusammenkommen, die über Konsumpraktiken, den Austausch von Alltagserfahrungen oder das gemeinsame Spiel eine Form der Zugehörigkeit herstellen. Aus dieser Perspektive betrachtet, relativiert sich zudem die übliche Rahmung der Kahvehane als Orte einer sich abschottenden Parallelgesellschaft. Dann verweisen sie nämlich *ex negativo* auf die Ausschlusspraktiken einer hegemonialen Öffentlichkeit, in der (post-)migrantische Erfahrungswelten keinen Platz hatten und haben. Umgekehrt lässt die Tatsache, dass das Theaterpublikum vor Ort im Café Gediz selbst in die Rolle von regulären Kaffeehausgästen versetzt wird, fraglich werden, inwieweit es sich hierbei nicht auch um eine Art intime Öffentlichkeit handelt.

## Parcours und Karte
### Vermittlungen des Transits

Der bereits erwähnte Katalog zur Aufführung überführt die vielfältigen affektiven Relationen, die der Parcours herstellt und erkundet, mit einer Typologie und einer Kartographie der Kahvehane in andere Darstellungsmedien. Die Typologie besteht aus Porträts der zwölf Lokale, die bspw. Fotografien des Interieurs, Anekdoten über das Lokal, den Wirt oder die Gäste, einen architektonischen Grundriss und die Lage des Kaffeehauses in der Stadt enthalten. Mittels Bildern und Skizzen inventarisieren sie außerdem, was sich vor Ort findet: Stühle und Tische, Tresen, Mokkamaschinen, Kartenhalter, Bilder, Spielautomaten, Flaggen, Urkunden, Filmleinwände, Bildschirme usw. (Abb. 1).

*Abbildung 1: Inventar des Café Gediz – Selo N'un Yeri (© Ballhaus Naunynstraße. Fotos: Doris Kleilein, Zeichnungen: Çağla Ilk und Jan Liebscher, Texte: Martina Priessner und Tunçay Kulaoğlu).*



Anschaulich wird, dass Migration nicht nur eine Bewegung von Menschen, sondern auch von Objekten, von Verhaltensweisen und kulturellen Praktiken ist. Zugleich dokumentiert die Typologie einen Status quo, denn die anatolischen Kaffeehäuser sind selbst dem städtebaulichen Wandel Berlins unterworfen und müssen wegen Mieterhöhungen, Modernisierungsmaßnahmen o.Ä. immer wieder schließen. Manchmal wiedereröffnen sie woanders, manchmal verschwinden sie aber auch vollständig aus dem Stadtbild.[18] Vor diesem Hintergrund versuchen die Porträts der Kahvehane,

> den Dingen ihre Geschichte zu entlocken, sie greifbar zu machen: Namen, Speisekarten, Schaufenster, Grundrisse, Rezepte, Einrichtungsgegenstände, Beleuchtung, Wandbehang und nicht zuletzt Rituale und Besucher – Heimat als eine unbewusste Verstrickung in Gewohnheiten. Sie ist Ursache, Ergebnis und Teil einer Wanderung, die sich unwiderruflich ins Stadtbild eingeprägt hat. (Kleilein 2013: 405)

Wo solche deterritorialisierten Heimaten zu finden sind, zeigt die ebenfalls im Katalog zu findende Karte (Abb. 2). Ihre linke Seite besteht aus einem hellgrau gehaltenen, abstrahierten Auszug aus dem Berliner Stadtplan, auf dem dunkelblaue Punkte die Position der Kahvehane auf der jeweiligen Route angeben. Von einem deutlich entfernteren Standpunkt aus gesehen, sind auf der rechten Seite die geographischen Konturen der Türkei verzeichnet, auf deren Fläche sich ebenfalls blaue Punkte verteilen, die die türkischen Bezugsorte der Berliner Kahvehane angeben.

*Abbildung 2: Kartierung der Berliner Kahvehane (© Ballhaus Naunynstraße. Fotos: Doris Kleilein, Zeichnungen: Çağla Ilk und Jan Liebscher, Texte: Martina Priessner und Tunçay Kulaoğlu).*

18 Vgl. Kleilein 2013: 405. Ein Eintrag zu einem namenlosen Kahvehane (Café N.N.) macht dies im Katalog kenntlich (vgl. Ballhaus Naunynstraße 2008: 30). Die Notwendigkeit der Aufzeichnung und Archivierung (post-)migrantischer Lebenswelten unterstreicht der Autor Deniz Utlu mit seiner Vision von einem »Archiv der Migration«, das weder einen Namen trägt noch einen »festen Ort hat. Es liegt verteilt im Land. In den Städten. In den Wohnungen. In Zimmern. In alten, verstaubten, lange nicht mehr geöffneten Schränken in den Kellern. Unter Häusern und Straßen« (Utlu 2011). Vgl. zur Bedeutung eines solchen Archivs den Beitrag von Ela Gezen in diesem Heft.

Mit ihrer farblichen Darstellung und den in beide Richtungen lesbaren Verbindungslinien zwischen Berlin und Anatolien verweist sie erneut auf die Berliner Lokale als Erinnerungsorte und deutet imaginäre Räume an, die den Publikumsdivisionen im Verlauf des Parcours eröffnet werden, die anhand dieser Karte aber nicht zu finden sind. Denn die Darstellung ist verzerrt, sie lässt die Entfernung zwischen dem Café Gediz in Neukölln und dem anatolischen Gediz plötzlich nicht weiter erscheinen als den Weg vom Café Gediz bis zum Café Tekma in Kreuzberg.

Das topographische Verfahren erfolgt hier nicht als abstrakte Aufzeichnung geometrischer Lagebeziehungen, sondern ist im übertragenen Sinne als subjektive Kartierung des urbanen Raumes zu verstehen, wie schon auf den ersten Seiten des Katalogs deutlich wird:

> Jeder Kaffeehausbesucher trägt, wie andere Stadtbewohner auch, eine mentale Karte in sich. Sie setzt sich zusammen aus Wegen und Territorien, aus vertrauten Orten und Situationen, die den tatsächlichen urbanen Raum subjektiv konfigurieren. Jede Karte im Kopf und im Herzen zeichnet ein anderes Bild der Stadt, ein Organigramm des Alltags, eine feine Spur des Privaten und des Öffentlichen. (Ballhaus Naunynstraße 2008: 4)

Das Aufzeichnen von Orten, Lagebeziehungen und Routen, von Interieur und Geschichte verweist zudem darauf, dass die Identitäten der Kaffeehausgäste, ebenso wie ihre Bilder der Stadt, nicht einheitlich und stabil sind, sondern durch das (konsumierende) Handeln an konkreten Orten performativ hergestellt werden.

Einem solch performativen Verständnis von Kartographie steht Michel de Certeaus Kritik der Karte in seiner *Kunst des Handelns* (vgl. Certeau 1988) gegenüber. Er argumentiert dort bekanntermaßen, dass es sich bei dem Aufzeichnungsmedium Karte um das nachgerade Gegenteil der abgelaufenen Wegstrecke, also des Parcours, handle. Der Versuch, das Gehen durch die Stadt in einer Karte abzubilden, könne nur um den Preis der Tilgung von Handlungsweisen und Erfahrung gelingen, weil »der eigentliche Akt des Vorübergehens« (ebd.: 188), also die leibkörperliche Erfahrung und die ephemeren Dimensionen des dynamischen Stadtraums, in der Aufzeichnung verloren gingen. Als Repräsentationsmedium vereine die Karte ursprünglich disparate Elemente mit dem Ziel, einen geographischen Wissensstand zu vermitteln, verberge dabei aber »mit ihren Voraussetzungen und Folgen, wie hinter den Kulissen des Theaters, diejenigen Handlungen, deren Ergebnis oder deren künftige Möglichkeit sie ist. Sie allein bleibt übrig. Die Beschreiber von Wegstrecken sind verschwunden.« (Ebd.: 225)

Certeaus Interesse für alltägliche Konsumpraktiken und deren widerständige Potentiale (vgl. ebd.: 13-19) ist auch auf den Theaterparcours *Kahvehane* übertragbar, der die weithin ignorierte oder einseitig vorverurteilte kulturelle Praxis anatolischer Kaffeehäuser in ihrer migrationsgeschichtlichen und -politischen Komplexität zu porträtieren sucht. Auch die Aufwertung subjektiver Erfahrungsräume des Städtischen, für die Certeau argumentiert, spielt für den Parcours eine wesentliche Rolle. Allerdings droht das Privileg des Ephemeren und Unregistrierten, das er vergibt, darüber hinwegzutäuschen, dass das Moment der konkreten Verortung und die in Form der einzelnen Stationen immer wieder eingezogenen ›Haltepunkte‹ mindestens ebenso zentral für den Parcours sind wie die Durchquerung des urbanen Raums.

Dass Parcours und Karte in dieser Aufführung nicht gegeneinander, sondern füreinander arbeiten (sollen), wird besonders deutlich, wenn man sich erneut ihren in-

stitutionellen Kontext vor Augen führt. Denn mit der Gründung des Ballhauses als postmigrantischer Theaterbühne verbinden sich zwei Ziele, die nur scheinbar konträr zueinander stehen: zum einen der Wunsch, etablierte Strukturen aufzubrechen und Wahrnehmungsgewohnheiten zu irritieren; zum anderen das Bestreben, postmigrantische Perspektiven und Positionen sichtbar zu machen und in den Theaterkanon einzufügen. Für Ersteres steht der Parcours, der in den Außenraum auf-, in die Kaffeehäuser einbricht und Perspektivwechsel erzeugt; das zweite Anliegen macht sich im Katalog bemerkbar, der eine alternative bzw. kontraintuitive Kartographie der Kahvehane in Szene setzt.

Dieses Übertragungsverhältnis, in dem Karte und Parcours stehen, lässt sich abschließend in Rekurs auf die Medialitätstheorie Sybille Krämers umreißen. In ihrem Buch *Medium, Bote, Übertragung* (Krämer 2008) konturiert sie mediale Übertragung als paradoxes Verhältnis unmittelbarer Mittelbarkeit: Medien bringen etwas anderes zur Erscheinung, indem sie sich selbst zurücknehmen (vgl. ebd.: 28). Dieses Medialitätsverständnis erprobt sie u.a. an der Kartographie und begreift die Übertragungsleistung von Karten mit ihren Schreib- und Repräsentationsweisen vermittelt:

> Die Karte an sich ist noch kein Medium, sondern ein visuell markiertes, handhabbares oder an der Wand hängendes Ding. Nur situiert in Praktiken, die zugleich ihre repräsentationale Transparenz unterstellen, also verbunden mit jemandem, der die Karte gebraucht, um sich mit ihr zu orientieren, wird die Karte überhaupt zu einem Medium. (Ebd.: 308)

Als dritte Instanz zwischen der Person, die sie nutzt, und dem Territorium, das sie *notwendigerweise* verzerrend erschließt, ist die Karte in einem Zwischenbereich zwischen Präsenz und Repräsentation und nicht »im Entweder-oder von Abbild und Konstruktion« (ebd.: 319) verortet. Krämer zieht also keine kategoriale Differenz zwischen dem wirklichen Ort und seiner kartographischen Darstellung, sondern nimmt ein mediales Wechselverhältnis an. Zurückbezogen auf den Theaterparcours *Kahvehane* wäre damit nicht von einer einseitigen Übertragung (und damit einer repräsentativen Ersetzung) der Praxis des Gehens auszugehen. Vielmehr verwandelt die im Katalog verzeichnete Karte die aufgezeichneten Orte zuallererst in begehbare Räume. Aber auch die Karte selbst ruft ein performatives Verständnis von Kartographie auf, wenn sie geographisch entlegene Orte einander nahe rückt und damit unmögliche Bewegungen visualisiert und präsentiert. Im Zusammenspiel realisieren beide eine Form der topographischen Erkundung, die Migrationsbewegungen und ihre Geschichte nicht unsichtbar macht, tilgt oder festschreibt, sondern sie mit performativen Mitteln immer wieder neu und anders erfahrbar zu machen sucht.

## Verortung/Entortung
### Abschließende Bemerkungen

Der Theaterparcours *Kahvehane – Turkish Delight, German Fright?* setzt Theater und Stadt in einer postmigrantischen Gesellschaft durch die wechselseitig aufeinander verweisenden topographischen Verfahren von Karte und Parcours zueinander in Beziehung. Er spielt mit den anatolischen Kaffeehäusern an unbekannt-bekannten Or-

ten inmitten der Stadt und übermittelt dem in Bewegung versetzten Publikum verborgene Migrationsgeschichte(n). Das Gehen von Ort zu Ort rekonfiguriert dabei den vermeintlich vertrauten Kiez und erweitert den Kreis derjenigen, auf deren subjektiven Stadtkarten die Kahvehane verzeichnet sind. Den hegemonialen Blick auf diese Lokale als ›Integrationshindernisse‹ kehrt der Theaterparcours hervor, indem er die intime Öffentlichkeit der Kahvehane mit der Theateröffentlichkeit des Ballhaus Naunynstraße überblendet, die dadurch selbst in ihrer Exklusivität greifbar wird. Der Katalog verweist mit anderen Mitteln auf die vielschichtige Verortung (post-)migrantischer Biographien in Berlin und die topographische Komplexität der postmigrantischen Metropole: Er dokumentiert das Inventar der Kahvehane, verzeichnet ihre jeweilige Lage im Berliner Stadtraum ebenso wie Routen zwischen den einzelnen Lokalen und stellt transnationale Verbindungen zu Orten in der Türkei her, die auf erinnerte, imaginäre Räume der Migration verweisen.

Auch wenn es sich bei dem Theaterparcours um ein exploratives Aufführungsformat handelt, bei dem das Theatergebäude verlassen und der Berliner Stadtraum erschlossen wurde, macht diese Theaterarbeit zugleich deutlich, dass eine (institutionen-)kritische Auseinandersetzung mit der Verfasstheit der deutschsprachigen Theaterlandschaft selbst wiederum eine institutionelle Anbindung braucht, von der sie ausgehen kann. Unterstrichen wird dies zum einen durch den eigenständig erschienenen Katalog, der den Parcours mit anderen Mitteln fortschreibt und begleitet und der insofern auch als Beitrag zu einem Archiv der Migration zu verstehen ist. Zum anderen zeigt es sich daran, dass die Bewegung des postmigrantischen Theaters, die am HAU ihren Anfang genommen hat, erst mit der institutionellen Ausgründung am Ballhaus Naunynstraße national und international wahrgenommen worden ist. Mit und gegen Certeau gesprochen, reichen Taktiken allein bisweilen nicht aus, um bestehende (Theater-)Systeme zu irritieren. Es braucht auch strategische Positionierungen, von denen aus der Dialog mit der postmigrantischen Gesellschaft und ihren Konflikten geführt werden kann, sei es nun im Inneren des Theaterhauses oder in dessen Außenraum.

## Literatur

Ballhaus Naunynstraße (Hg.; 2008): Kahvehane – Turkish Delight, German Fright? Anatolische Kaffeehäuser in Kreuzberg und Neukölln. [Berlin]; online unter: http://bromsky.de/wp-content/uploads/2016/07/BN-Kahvehane-Katalog.pdf [Stand: 1.9.2022].

Berlant, Lauren (2008): The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture. Durham.

Boran, Erol M. (2004): Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabaretts. In: uni-frankfurt.de; online unter: http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/12320/Erol_M._Boran_Eine_Geschichte_des.pdf [Stand: 1.9.2022].

Certeau, Michel de (1988): Kunst des Handelns. Aus dem Franz. übers. v. Ronald Voullié. Berlin.

Ceylan, Rauf (2006): Ethnische Kolonien. Funktion und Wandel am Beispiel türkischer Moscheen und Cafés. Wiesbaden.

Garde, Ulrike/Mumford, Meg (2016): Theatre of Real People. Diverse Encounters from Berlin's Hebbel am Ufer and beyond. London u.a.

Gezen, Ela (2012): Writing and Sounding the City. Turkish-German Representations of Berlin. In: umich.edu; online unter: https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/94066/egezen_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Stand: 1.9.2022].

Göktürk, Deniz (2000): Turkish Delight, German Fright. Unsettling Oppositions in Transnational Cinema. In: transversal texts, Oktober 2000 [Blog]; online unter: https://transversal.at/transversal/0101/gokturk/en [Stand: 1.9.2022].

Kastner, Barbara/Kulaoğlu, Tuncay/Langhoff, Shermin (2011): Dialoge I: Migration dichten und deuten. In: Artur Pelka/Stefan Tigges (Hg.): Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen nach 1945. Bielefeld, S. 399-408.

Kleilein, Doris (2013): Alltag und Ausnahme – Kahvehane, anatolische Kaffeehäuser in Kreuzberg und Neukölln. In: Informationen zur Raumentwicklung, H. 5, S. 403-405.

Kömeçoğlu, Uğur (2015): Neue Formen der Geselligkeit. Islamische Cafés in Istanbul. In: Nilüfer Göle/Ludwig Ammann (Hg.): Islam in Sicht. Der Auftritt von Muslimen im öffentlichen Raum. Bielefeld, S. 147-177.

Krämer, Sybille (2008): Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a.M.

Kraus, Dorothea (2006): Zwischen Selbst- und Mitbestimmung. Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre. In: Dies./Ingrid Gilcher-Holtey/Franziska Schößler (Hg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Frankfurt a.M., S. 125-152.

Kreuder, Friedemann (2002): Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grübers. Berlin.

Ders. (2021): »Klaus Michael Grüber thematisierte in seiner Arbeit das enorme Potenzial der Zerstörung«. Gespräch mit Friedemann Kreuder. In: Ders./Klaus Dermutz (Hg.): Klaus Michael Grüber – Homo Viator. Archivalien und neue Texte. Göttingen, S. 239-254.

Lehmann, Hans Thies (1999): Postdramatisches Theater. Berlin.

Lilienthal, Matthias (2003): Das voyeuristische Erschrecken. Zu Idee und Konzept von X Wohnungen. In: Arved Schultze/Steffi Wurster (Hg.): X Wohnungen. Duisburg. Theater in privaten Räumen. Berlin, S. 9-12.

Oberkrome, Friederike (2022): Recherche und Erkundung. Über die Wiederkehr des Botenberichts im Theater der Migration. Berlin.

Pinto, Vito (2012): Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld.

Primavesi, Patrick (2008): Zuschauer in Bewegung. Randgänge theatraler Praxis. In: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld, S. 85-106.

Rebentisch, Juliane (2013): Theorien der Gegenwartskunst. Eine Einführung. Hamburg.

Schlevogt, Sybille (2012): Kahvehane – Turkish Delight, German Fright? In: Bronnbacher & Friends, 3. Januar 2012 [Blog]; online unter: https://bronnbacher-alumni.de/blog/kahvehane-turkish-delight-german-fright/ [Stand: 1.9.2022].

Sharifi, Azadeh (2011): Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen. In: Wolfgang Schneider (Hg.): Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis. Bielefeld, S. 35-46.

Dies. (2020): »Providing what is missing«. Postmigrantisches Theater und Interventionen. In: Sandra Umathum/Jan Deck (Hg.): Postdramaturgien. Berlin, S. 62-71.

Utlu, Deniz (2011): Das Archiv der Migration. In: der Freitag, 31. Oktober 2011; online unter: https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-archiv-der-migration [Stand: 1.9.2022].

Warstat, Matthias u.a. (2015): Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis. Berlin.

Wildermann, Patrick (2008): Aus der dritten Reihe bellen. Café Europa: Mit einem Festival für postmigrantisches Theater eröffnet das Ballhaus Naunynstraße. In: Tagesspiegel Online, 9. November 2008; online unter https://www.tagesspiegel.de/kultur/aus-der-dritten-reihe-bellen-6830620.html [Stand 1.9.2022].

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130210

# Casting Post-migrant Identities in Berlin Films

*Andrew J. Webber*

**Abstract**
*Dieser Beitrag befasst sich mit dem Thema Casting sowie damit verbundenen Praktiken wie Proben und Synchronsprechen in drei Filmen über Berlin:* Gespenster *(2006) von Christian Petzold,* Stadt als Beute *(2005) von Irene von Alberti, Miriam Dehne und Esther Gronenborn und* Der schöne Tag *(2001) von Thomas Arslan. Casting wird hier als für verschiedene Versionen der postmigrantischen Identität, auch in ihren intersektionellen Beziehungen, als besonders signifikant betrachtet, wobei die mehr oder weniger explizit markierten postmigrantischen Figuren die Grenzen dieser Identitätskategorie auf unterschiedliche Art und Weise auf die Probe stellen.*

**Title**
*Casting von postmigrantischen Identitäten in Berlin-Filmen*

**Keywords**
*Berlin in film; theatre; post-migrant condition; intersectionality; hauntology*

While notions of identity as scripted and rehearsed – in short, as performative – are well established, and applicable in one form or another to all social groups and the individuals that constitute them, they have a particular bearing for identities cast in relation to what might be called the postmigrant condition. It is arguably not for nothing that the term ›postmigrant‹ was coined – by director Shermin Langhoff – for the theatre, describing the innovative performance culture that she and her collaborators developed at the Ballhaus Naunynstraße in Kreuzberg and have subsequently expanded into the more mainstream venue of the Maxim Gorki Theater in Mitte.[1] Postmigrant subjects are social actors who are also particularly required to act in a theatrical sense, inhabiting prescribed roles within the social apparatus and potentially adapting or subverting the same and extending their possibilities. This applies not least to the negotiation of urban topographies, following the performative logic of Michel de

1 See also the essays by Ela Gezen and Friederike Oberkrome in this volume.

Corresponding author: Andrew J. Webber (University of Cambridge);
ajw12@cam.ac.uk;
http://orcid.org/0000-0002-7651-955X;
Open Access. © Andrew J. Webber 2022, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Certeau's practices of everyday life, as set out in his classic essay, ›Walking in the City‹, whereby »*migrational*« counter-movements slip into and complicate »the clear text of the planned and readable city« (Certeau 1984: 93).

Postmigrant subjects of different kinds, with a variety of provenance and genealogical relationship to the direct experience of migration, will experience the acts that are demanded of them in these terms in diverse ways. ›Post-‹ here stands at once for different degrees of coming after migration, but also of continuity with its historical experience, so that the acts in question are perhaps best understood through the modality of hyphenation: as post-migrant. This is to introduce a typographical gap into the term, standing at once for separation and continuity between its two elements. At the same time, the acts of post-migrant subjects are complicated by the particular intersectional character of given identities, where the post-migrant is inevitably crossed in multiple ways with such ramified categories as race and ethnicity, gender, sexuality, class, (non)belief and (dis)ability. Indeed, this sort of intersectional concern – not least the intersection of postmigrant and queer – is built into the constitution of postmigrant theatre, as developed by Langhoff and her co-workers.

If a particular condition of the acts of post-migrant subjects is the degree of capacity to move freely, in the face of the limitations put upon social and cultural mobility (and complicated by intersectional affiliations), then film – as the most explicitly mobile of cultural forms – can serve as a particularly telling medium for addressing questions of how post-migrant identities move, and with what degrees of freedom or duress. It can be particularly apt for showing how these identities are cast in relation to the negotiation of urban space and what work is required of them in such casting. We might think here of the terms set out by Mireille Rosello (cf. 2018) in her reading of urban mobility and its cartographical vicissitudes in *Les Untouchables* (2011), through the odd-couple double act of an able-bodied, black post-migrant from the Parisian *banlieue* and his socio-economically privileged, tetraplegic, white employer. And what Rosello argues for complications of identity categories, orientation and motion in the context of Paris, a city of the Global North traversed by connections – historical and contemporary – with the Global South, certainly also applies to Berlin. Post-migrant acts are never simple for the subject who performs them, but they also stand in complex relations, »intracategorical« and intersectional (ibid.: 187), to the acts of others in the affective and epistemological production of urban topographies.

## Ghosts Abroad in Berlin

This essay builds upon arguments I developed in relation to the theme of casting in Christian Petzold's 2006 feature, *Gespenster* (cf. Webber 2011; 2014). The central film in Petzold's so-called *Gespenstertrilogie*, concerned with the spectral character of lives lived in conditions of displacement, *Gespenster* turns on a scene where one of the ›ghosts‹ in question – Nina, played by Julia Hummer – performs alongside her new girlfriend, Toni, for a casting session in one of the blocks of Berlin's Mediaspree development. For the arguments in question, casting – with its connotations of throwing – served as an operative term, caught between the possibilities and the precarity of thrown-ness (freely after Heidegger) as a condition of being. The performance for the camera in the casting session is a particular form of a more general performance

of being as thrown (away) in that sense, not least as registered in the function of CCTV as part of a system of surveillance, on the look-out for such cast-away ›ghosts‹ as Nina, abroad in the commodity space of the Potsdamer Platz Arkaden.

In what follows, I will return to *Gespenster* in order to elaborate a post-migrant perspective on the urban vagabondage it depicts, as well as considering the two other films with comparable casting scenarios that were referenced in that earlier work: *Stadt als Beute* (2005), directed by Irene von Alberti, Miriam Dehne, and Esther Gronenborn, and Thomas Arslan's *Der schöner Tag* (2001). As I argued there,

> the motif of casting raises fundamental questions about the ontological condition, the liveness, of lives in the city. The three films, with their thematics of displacement, haunting, and exploitation, recast the performative configuration of identity and topography in today's Berlin, exploring the possibilities for new turns and the constraints upon these. (Webber 2011: 70)

While casting as such will be at the base of the continuation of the argument here, the discussion will extend to a thematic cluster around that practice of pre-production selection for performance in film and theatre – including rehearsal processes and the post-production function of dubbing and other forms of voice-over. In all cases, what is at stake here is a testing of capability to perform as prescribed. Questions of ontological possibility according to the topographical terms of Berlin, of what it might mean to *find ways* to be in the city, will be to the fore in those terms.

*Gespenster* might, at first sight, seem anomalous as a starting point for a contribution to a discussion of post-migrant culture, given that its protagonists, Nina and Toni, however marginalized and precarious their situation, nonetheless seem to be aligned with the dominant, settled culture of Berlin, unmarked for the purposes of migration. Indeed, the drama of the narrative – which turns on whether Nina is the daughter of a white French couple visiting Berlin, and ostensibly abducted from a supermarket trolley as an infant – relies on the indeterminacy of her appearance as white Northern European (along with that of the general cast list of the film). Even if Nina is indeed Marie, the lost daughter of a Parisian couple who lived in Berlin during the period around the *Wende*, we might hesitate to recognize her as a post-migrant subject in any substantial sense, given the relative interchangeability of the appearances of the ›host‹ culture (Nina as just another ›indigenous‹ Berliner) and the migrant in such circumstances.

Part of the terms of this film, however, is precisely a deep uncertainty as to provenance, genealogy and settlement. When Nina and Toni approach the institution where Nina is living, set in a non-descript location, there is a telling exchange about it, indicating at once the shame of admitting that she lives in a ›home‹ and the fact that an institutional home of this kind can only approximate home as such (Toni: »So'n Heim«; Nina: »Nein, kein Heim – so was Ähnliches«). It is in a continuum with the ›Ayslbewerberheim‹ or the sort of ›Wohnheim‹ for migrant workers that is subject to deconstructive language play as »Wonaym« in the mimicry of Emine Sevgi Özdamar's *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998: 11). No alternative family structure is proposed for Nina, begging the question: if she is not the daughter of the French couple, then whose daughter is she? She is placed in an indeterminate relationship to the conventional categories of nativity and alterity that organize the social space of a post-migrant order. The marks by which she is identified by her putative mother – a mole and a scar – can also

be understood as signifying a lack of marked origin. Of course, the scar has a particular bearing for narratives of origin and itinerance, given its pivotal function as a device of anagnorisis in perhaps the foundational version of such stories: *The Odyssey*.[2] And in the context of this latter-day variation on that trope, it rather seems to stand for the lack of secure marking in relation to genealogy, place of origin and belonging.

*Gespenster* can be seen to be part of a general questioning of settled identity in Petzold's work. I have called this unsettling hauntological, according to the model developed by Derrida in his *Specters of Marx* (cf. Webber 2011: 77-79), whereby the subjects of Petzold's film world inhabit conditions of being that are inherently spectral. In terms that Derrida borrows from his key source, *Hamlet*, they are »out of joint« in relation to both time and place. And this is a mode of being that, following Mark Fisher, might have particular application to the post-migrant condition.[3] This places Nina, as a subtle kind of post-migrant subject – undertaking what I called »topographical turns« (Webber 2011) in the ill-defined spaces around Potsdamer Platz – in a disjointed version of what Derrida calls the ontopological dimension. »By *ontopology*«, Derrida writes, »we mean an axiomatics linking indissociably the ontological value of present-being [*on*] to its *situation*, to the stable and presentable determination of a locality, the *topos* of territory, native soil, city, body in general.« (Derrida 1994: 82) That is, all dimensions of identity need to rest on a secured position in territorial terms, and this, of course, is what is radically dislocated in the experience of migration, with after-effects – hauntings, we might say – for the post-migrant condition. Indeed, we can extend Derrida's pun on ontology, to suggest that the relationship of migrant and post-migrant subjects to the coordinates of being, as regulated by nativist assumptions, is a hauntopological one. The hauntopological condition can, in its turn, be understood as having a particular bearing on questions of affective topography, as a shifting of embodied being in the city towards what Avery Gordon (2008) has called the »ghostly matters« of social dispossession. The ›ghost‹ here is less a figure of uncanny possession of urban space than of muted dispossession, also with regard to the affective environment in which it is abroad.

The notion of hauntopological being can certainly be applied to the wandering figure of Nina, moving in a state of disjointure between recognizable architectural locations and the city's *terrain vague* (cf. Sola Morales 1995), and with fluctuations between the two. If her relationship to the post-migrant condition is, however, somewhat attenuated, then it is worth considering how *Gespenster* sits in relation to other Petzold films. This would mean to extend further the argument of Jennifer Hosek's application of a »postmigrant aesthetics« (Hosek 2021) to a set of Petzold films, whereby his work is seen to register the embedded character of postmigration as a condition of modern Germany and of European polities and cultures at large.[4] We could consider, for instance, the second film of the *Gespenstertrilogie*, *Die innere Sicherheit* (2000), which

2 The fact that Nina's scar is on her ankle places her between Odysseus (scarred on his leg) and Oedipus (scarred on his foot/ankle, and an itinerant figure whose fate is driven by lack of knowledge about his parentage).

3 Fisher (2012: 24) draws on the work of John Akomfrah and the Black Audio Film Collective, in order to consider how hauntology relates to how »traumas of migration (forced and otherwise) play themselves out over generations, but also about the possibilities of rebellion and escape.«

4 Building on the work of Regina Römhild, Hosek argues that »[t]he postmigrant condition fundamentally constitutes Europe.« (Hosek 2021: 52)

presents the perpetual migrancy of ex-terrorists – Germans who have become extra-territorial through their acts on home soil and against homeland security. Their plan is to engage in counter-migration from Global North to Global South and a new life in Brazil. It is arguably telling that for the role of the German youth, Heinrich (a name explicitly marked in the diegesis as ›deutsch‹), who develops a relationship with Jeanne, the daughter of the ex-terrorist couple, Petzold casts Bilge Bingül, who had previously featured in the Turkish-German Berlin films of Thomas Arslan, *Geschwister – Kardesler* (1997) and *Der schöner Tag*. And this is reflected in the scene where Jeanne (with German parents, but a French name) finds herself among a group of illegal migrant workers at a motorway service stop, only for the police to round up that group and miss the fugitive terrorists. The construction of post-migration into the broader conditions of being German resonates, in turn, with one of the films that Hosek discusses, the pre-war drama, *Transit* (2018), where Germans, Jews and non-Jews alike, are caught in a condition of perpetual (non-)migration from the Southern shores of a Europe in the thrall of National Socialism, their predicaments interlaced with those of North African migrants in contemporary France. What is largely implicit in *Gespenster,* in terms of the relationship of the protagonist to (post-)migrant conditions, is made explicit in the strategic anachronism of the later film.

Against this background, Nina's performance in the casting session at the centre of *Gespenster* can be understood as having a bearing on our concerns here. Specifically, it opens up one of the key intersectional dimensions for post-migrant culture, affording a hauntopological connection between the condition of migration and the negotiation of queer identities, each of them entangled with questions of rootedness and of genealogical inheritance. The casting session is focused on the theme of friendship, with pairs of young women, wearing sweatshirts emblazoned with ›Freundinnen‹, required to narrate the coming into being of their relationship. And for Nina, the performance in question can be described as both crypto-migrant and queer (turning on the ambiguity of ›Freundin‹ as girlfriend). It is a distillation of her experience of displacement in the spaces of Berlin that are her haunting-ground and of her emerging relationship with Toni, as recorded in the text-and-image narrative she keeps in her diary, serving now as a kind of story-board for the film that she envisions in the casting session.

Nina's story starts with a recurrent dream, a version of the attack on Toni by two men that she had witnessed in the opening scene of the film, with her own traumatic sense of being unable to act to help, then turned into a fictional account of their encounter ›in real life‹ as girls in the same class of one of the many schools she has attended. The ›Freundinnen‹ story is told with quiet power, marked by the iterative use of ›und‹ as a connective unit that is at once urgent, also in its affective charge, and precarious. Toni had told Nina that the secret of a successful casting is to tell your story in a way that is »unheimlich lebendig«, and in Nina's enactment of hers the declaration of love on the part of one homeless subject for another is also mixed with the ›unheimlich«. This is the phantom condition between living and death that is at the core of *Gespenster,* with Nina as the embodiment of a daughter pronounced dead by her father (»Marie ist tot«). As she wanders off alone into the *terrain vague* at the end of the film, the hauntopological character of Nina's being in the city can also provide a particular perspective, from its edges, on the post-migrant condition.

## Testing Roles for Street and Stage

Julia Hummer also features in the cast list of *Stadt als Beute*, where she plays a performance role (as Babe, a sex worker and pole-dancer), not one of the actor-characters at the centre of the film, but cast in a particular, performative relationship to one of them. If *Gespenster* presents Berlin as haunting-ground, *Stadt als Beute* mobilizes the topos of the city as hunting-ground (cf. Webber 2011: 79), with similar questions of competition and exploitation, and of possibilities of belonging together in spite of these, at its centre. The film's three interactive parts, directed by Irene von Alberti, Miriam Dehne, and Esther Gronenborn respectively, focus on the social and theatrical performances of a group of actors, brought together for rehearsals of a production of the post-dramatic *Regietheater* event of the same name by René Pollesch, who plays a version of himself as its director. The play, produced by Pollesch for the Volksbühne at its Prater venue (as seen in the film), is drawn from a text of his from the *Wohnfront 2001-2002* collection, which asks questions about the livability of the contemporary city, under the sign of neoliberal capitalism, and the structures of exploitation to which both the city itself is subject (›Stadt als Beute‹) and those who inhabit it – and not least those who operate in its cultural sector. It tests the possibilities of creativity, individual and collective, in those conditions, and what it might mean to work together, in performance, against their strictures. As Katrin Sieg puts it, what Pollesch aims to foster in his work with actors and activists at the Prater is »an internally democratic, minoritarian, itinerant counterpublic that seeks to articulate itself to other spaces« (Sieg 2008: 111), both proximate (the streets of Berlin) and global.

The film is set up in ways that mark its attachment to the streets of Berlin, insisting upon the connection between the negotiation of spaces outside the theatre with what happens within it, following the logic of Pollesch's engagement with the spaceLab urban design collective, whose text *Die Stadt als Beute* (1999) he develops as a performance piece to be enacted by a ›Kommune‹ of Berliners. The opening credits are accordingly deployed through a representation of a city plan, at first generic and then recognizably that of Berlin, with the credits inserted playfully, as if street names, for orientation in the film theatre/theatre film that will follow. The Berlin street map focuses on the locations that will provide the starting points for the second and third episodes of the film, organized around the experience of two of the actors – Lizzy (Mitte) and Ohboy (Potsdamer Straße) – before homing in on the Kastanienallee, and the Prater Theatre, in order to launch the first, named for Marlon.

While the aspiring young actor, Marlon, newly arrived in Berlin, has already been cast for his role, his situation exposes the precarity of the lines between casting and rehearsing, where a given cast member might always be cast away. If the Kastanienallee has become known as ›Casting Allee‹, as a haunt for screen and stage hopefuls, then his place on it is precarious. Even if he has already been cast for his role, the process of rehearsal (as ›Probe‹) becomes an extended form of the testing of capacity involved in casting. His episode establishes a pattern for the others, in a variation on method acting. Before he can take his rightful place in the cast, he needs to have been in the city in a particular way, so that he can be himself – or imitate his own experience successfully – even as he inhabits his role, and hence give felicitous performative authority to the embodied speech acts required of him.

Specifically, for Marlon as for the two other lead protagonists, the experience in question is that of being ›Beute‹, falling prey to the city or becoming a participant in the city as prey to market forces. In this first film it is largely on the level of relations among those subsisting as part of Berlin's performance sub-cultures. He is given charge of the son of his new landlady in a not yet gentrified building off the Schönhauser Allee as she heads off for a performance in Vienna, and then cannot get hold of her dancer girlfriend, who has travelled to Belgium for a casting call. He is waylaid by a young woman, who takes him unbidden to an alternative music club, shows him a painful set of scars on her arm, and abandons him in her car next morning, only for him to find the car in a later sequence, complete with the latex ›scar‹ which had so upset him, and for the woman to cycle by without make-up as a picture of Prenzlauer Berg conformity. If the scar serves as an embodied sign for potential anagnorisis in *Gespenster*, here it is a theatrical prop. A brief scene when he struggles to contain a talking parrot in one of the apartments he enters during the night presents a wry perspective on the practices of imitation, the parroting of other voices, needed for both casting and stage performance as such. While Marlon's part requires him to ventriloquize the voices of »Stadtmanagement«, the announcements on the part of the city that govern his character's subjectivity, he is subject to a series of voices, both embodied and disembodied (answerphone messages) in his long Berlin night of initiation. When he eventually arrives back at the theatre, bloodied by his experience, he enters into the part he has to play with new elan, joining a formation of his fellow-actors to re-enter the theatre, proclaiming their text to his cue, and leaving the flatmate who had inveigled his way into casting to replace him looking on.[5]

For Lizzy, the part she has to play is that of a woman subject to sexual exploitation, one that Pollesch assumes she will take to from her own experience. She then also has a nocturnal sequence of (mis)adventures, stealing a designer coat on display in a gallery-style boutique in order to appear in it at a premiere party. She ends up in an upmarket sex-club and drinking champagne, snorting cocaine, engaging in three-way erotic relations with the young man (Julian) and woman (Babe) she finds there, and executing a pole dance in place of Babe. If Marlon's episode is organized around voicing, also in mediated forms, Lizzy's follows a particular logic of screening, with her experience mediated by CCTV (as she steals the coat, captured on screen like Petzold's Nina before her), television (footage of the premiere party on a screen at the club) and references to film, from Hollywood to the prize-winning porn films of Babe. Julian introduces himself as being in charge of the club, owned by a »Türke« younger than he is. And if Lizzy's rejoinder serves to confuse him with the putative Turkish owner, it seems suitable for the post-migrant conditions at work here, as Julian is played by Croatian-German actor, Stipe Erceg, who passes as a ›native‹ German Berliner, but could also be the »Türke« in question.[6]

5 The flatmate survives on doing voice-overs and advertisements.

6 Erceg has ›German‹ parts in his credits (e.g. Holger Meins in *Der Baader Meinhof Komplex*, 2008) as well as a Serbo-Croat role in the Serbian-German co-production, *Zena sa slomljemin nosem* and the part of migrant youth Damir in *Der Albaner* (both 2010).

Post-migrant identity intersects with gender and sexuality here, as queer possibilities are discussed and explored,[7] but also with the ambiguity of economic relations between three young Berliners, turning on the question of who pays whom for what, or for whom. For Lizzy, the experience turns out to have been a transaction of which she was unaware, having been worked by sex-workers.[8] And she engages in counter-exploitation of that experience when she returns to the theatre, giving an interview in which she appropriates the life-story of the post-migrant subject, Julian, and embroiders it for her own purposes. At the end of the film as whole, when the performers are about to take the production of *Stadt als Beute* onstage for its premiere, Lizzy is dressed in a version of the costume and wig that Babe wears at the club; that is, she plays herself as other, exhibiting the kind of »Selbsttechnologie«, or (re)working of the self, within structures of exploitation that is the crux of her text. Babe had told her that in her performances she would never show the audience who she really is, and Lizzy seems to have reached a compromise between being and not being her character.

As Lizzy returns to the rehearsal of *Stadt als Beute* with a new sense of what it might mean to be sexual prey, cast in intersectional complexities, the third film turns to Ohboy, who takes *Stadt als Beute* into closer, if also ambiguous engagement with the post-migrant conditions of Berlin. David Scheller, who plays Ohboy, is a Turkish-German actor perhaps best known for playing Kemal Özbek in Lars Becker's *Kanak Attack* (2000), based on Feridun Zaimoglu's docufictional account of drug-dealing among young (post-)migrants, *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun* (1997). While his ›Migrationshintergrund‹ is never mentioned, Ohboy is marked out as unlike the others, picked up »von der Straße« and accordingly likely to cause organizational trouble for the project, according to co-actor Ricarda. We first encounter him with his partner, Tanya, who is of East Asian heritage (played by Thai actor, Eve Natthawat-Kritsanayut) and speaks imperfect German, while he himself might almost pass as ›native‹ German, with subtly accented speech patterns. When she prompts him with key lines from his text that she has memorized – »Sony ist seßhaft in Afghanistan oder Indien. Dieses Sony-Gebäude steht hier gar nicht« – his speech on the globalized location of Sony is accordingly mediated (in a form not quite in keeping with the script that Ohboy is holding) by a voice marked as in a more immediate relationship to the ›migrant‹ in post-migrant than he is.

Ohboy is set once more in an ironic relationship to (post-)migrant conditions in the first of a series of encounters as he walks haphazardly along the Potsdamer Straße. He stumbles over a crate in front of a ›Turkish‹ shop, where the son of the owner is sweeping the pavement, dropping the remains of a McDonald's take-away, only to be berated by the youth (sporting a BERLIN sweatshirt), who asserts his ownership of the street and his occupational autonomy: »Bin ich deine Putzfrau?« Intersecting stereotypes of gender, ethnicity, class and sexuality are invoked, as the youth calls for back-up from his father (in a mixture of Turkish and German) and Ohboy calls the father a »Spießer«, when told to clear up his rubbish, before being seen off by the son in a stream of homophobic invective and ›gangster‹ threats. Ohboy may come »from the street«, but his

7 For a queer perspective on Pollesch's work, also in intersection with postcolonial critique, see Dreysse 2011.

8 On her way to the club, she finds herself among a group of extravagantly outfitted sex-workers, street-walking in the hyperbolic style of drag performance.

place on it is itinerant and contested (he passes portentous street signs – ›Future‹ and ›Minus‹), and with it the viability of his identity as a non-conforming post-migrant subject, seeking a future in the Berlin cultural avant-garde.

Ohboy's journey along the Potsdamer Straße takes him to the site that was evoked as not really being there in the lines prompted by Tanya, the Sony Centre, and hence to the haunting-ground of Nina in *Gespenster.* His text describes the Sony building as one of the city's »Geistertürme« (see Pollesch 2002: 9), and he too is cast in a kind of hauntopological condition here, even as the remaining cast members back at the Prater make a pantomime out of his ghostly absence from what has become a phantom rehearsal. If Marlon and Lizzy have immersed themselves in particular forms of Berlin life in ways that ready them for their roles in the *Stadt als Beute* drama, for Ohboy the immersion becomes literal, as he lies down in the Sony Centre fountain pool, before being chased off by security. Not for nothing does the pool scene take place in this space branded for Sony as global corporation, against the backdrop of the Filmhaus and a plasma screen, as Ohboy seeks to retrieve the set piece of his Sony Centre lines from memory and give them site-specific meaning. He improvises variations on the text, first spoken inwardly and in close-up, then declaimed to the arena, with a camera that rotates around the space, in montage with a gyrating sequence from the rehearsal. His »große Scheiße!«, addressed at the building, is delivered with more pronounced accenting, as a more explicitly post-migrant evaluation of the corporate management of contemporary Berlin.

The sequence of screens in the Lizzy episode culminate here in this what Sieg calls Pollesch's concern with »the corporate, screenic organization of subjectivity« (Sieg 2008: 138). While Ohboy's immersion in this screenic management of urban space enables him to return to the Prater, it is only to be told by Ricarda »Er gehört ja doch nicht hier«, as the ensemble collapses into a carnivalesque melee of misogynistic, homophobic and classist insults and a water fight, caught between real and mock affect, in the men's toilet. Tension is broken, along – it seems – with the hold that the screenic might have on the action of the film itself,[9] as water drops dashed across the screen expose the cinematic apparatus. Whether this also means a resolution of the implications of the post-migrant condition in such progressive cultural practice is another matter. What the film shows, both on the streets and in the theatre that is seeking to connect with them, is that condition as a particular kind of predicament in the city as prey, cast in an intersectional network of prescribed roles and prejudices. That the word ›Migration‹, as part of the script,[10] appears briefly in one of the text montage sequences, but remains unvoiced, only serves to highlight its bearing on the film's representation of Berlin and the vicissitudes of its cultural life.

9 Though, ironically, Sony Ericsson appears among the credits for the film.

10 As the play text has it, »Da draußen fährt alles diesen diskriminierenden Migrationskurs« (Pollesch 2002: 9).

## Voice and Voice-over

When Ohboy tries to call Pollesch to explain his lateness, while maintaining the kind of autonomy that is expected of him, he does so with ›street‹ bravado. This post-migrant figure, cast away on the streets, depicts himself as part of a group that navigates them with leisured ontopological authority: »cruise da ein bisschen durch die Stadt mit meinen Kumpels«. In Arslan's *Der schöne Tag* a closer approximation to such cruising across urban topography is at work, also extending cruising to its indicatively queer sense of the practice of bodily and optical manoeuvres between potential sexual partners. That this combination of two forms of cruising should be undertaken by a young female post-migrant subject (Deniz, played by Serpil Turhan) is clearly not arbitrary.[11] As Arslan says in interview with Gabriela Seidel, his intention with this film was to shift the focus from the young male protagonists at the centre of the first two films in his trilogy about young Turkish-Germans in Berlin (*Dealer*, 1999, and *Geschwister*) onto a young woman, asking a question that combines the epistemological and the ontological, knowledge and being: »Was kann man von ihr wissen und wie könnte sie ihren Tag verbringen.« (Arslan 2001) The film is careful to keep the level of knowledge that might be acquired of Deniz in check, creating a tension between her frankness of expression and the degree to which we can know what she is thinking and feeling at any given time. And the question of how she might pass her day is of the essence, asking what level of freedom of movement she might enjoy.

Arslan is clearly interested in moving beyond reductive post-migrant stereotypes here:

> In ›Der schöne Tag‹ ist die Figur der Deniz in ihrer Gesamtheit zwar nicht repräsentativ für eine ganze Bevölkerungsgruppe, aber in einem Punkt steht sie sicher für die Erfahrungen von vielen anderen ihres Alters: Sie hat noch etwas anderes zu tun, als sich ständig mit ihrer Identität zu beschäftigen. Mir war es wichtig, sie nicht im Hinblick darauf zu definieren, was vermeintlich ›fremd‹ an ihr ist. Die vielbeschworene Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen entspricht nicht ihrer Lebenserfahrung. Sie bewegt sich mit Selbstverständlichkeit durch die Umgebung, in der sie lebt. Sie ist eine Person mit eigenen Geheimnissen, Widersprüchen und Besonderheiten, die sich nicht auf ihre Herkunft reduzieren lassen. (Ibid.)

However, if Deniz is not reducible to her background, exercising considerable personal autonomy, that is not to say that her post-migrant identity is not a factor in those secrets, contradictions and particularities that account for her person. In one of the episodes of the film, she enters the open courtyard of the apartment complex in Kochstraße where she lives and where we see her move freely in a number of sequences, and passes a group of three Turkish-German youths, undertaking self-appointed policing duties. One makes a sexually suggestive comment in Turkish as she passes; she turns back and challenges this act of speech, forcing him to take responsibility and apolo-

11 Natalie Lettenewitsch situates the roles played by Serpil Tuhan in *Geschwister* and *Der schöne Tag* between flânerie and cruising (understood as urban freewheeling without a car) as practices reviewed in the light of the postmigrant »Perspektivenwechsel«, in particular for the female subject (Lettenewitsch 2017: 181-183).

gize for what he has said, but also then accepting the insistent offer of protection from the group's leader as she walks to her block. The free movements of this urban subject are also aligned, at times at least (she dismisses the escort ahead of reaching the block), with having to go through the motions of prescribed cultural gender norms. If Deniz is an actress (and her escort shows particular interest in this), she also has to perform versions of everyday socio-cultural constraints.[12]

The film begins with Deniz leaving the apartment of the sleeping man she has spent the night with. This is Jan (played by Florian Stetter), as emerges when she listens to his call on the answerphone back in her own apartment, rather than taking it.[13] The establishing sequence sets up the logic of topographical agency for this post-migrant female subject, as the film follows her everyday movements, marked by a self-contained but determined sense of direction, through the environment in the slow cinema mode that has come to be identified with the Berliner Schule.[14] Arslan is concerned to show that such urban motions, enacted in a mode that reveals his allegiance to *cinéma verité* traditions (»Sie sollten sich nach der realen Topographie der Stadt richten«), are not »tote Zeit« for cinema (Arslan 2001), but a sustained, performative expression of identity. The avoidance of creating a topographical confection of Berlin, for cinegenic effect, is of the essence here.

Having had breakfast in her apartment, Deniz takes the U-Bahn, exchanging a series of serious, intent looks, frontal and averted, with a young man (Diego, played by Bilge Bingül) on the opposite platform. She then heads to her workplace, and the voice recorded on the answerphone has made ready for her to speak for the first time, also within a system of recording. It transpires that she does voice-over work for a media company, and the introduction to this – as she dubs the voice of young woman from a French film (Éric Rohmer's *Conte d'été*, 1996) – is telling. Dubbing is subject here to rehearsal, so that the screened film is appropriately matched. She is asked to repeat the words she has to say twice and with adjustments, before they can proceed to record them, and the words in question relate to her character (this young Frenchwoman, played by somebody else) accusing her male lover of treating her as interchangeable with other girls.

On the one hand, the voiced speech act has a bearing on the relationships in the broader plotline of *Der schöne Tag*, in particular providing a kind of template for the break-up of Deniz and Jan (as though Arslan were giving similar directorial instruction to these actors as Deniz and her co-worker received for their dubbing work). At one point, Deniz offers to speak to the waitress on Jan's behalf, extending the dubbing function to more general acts of ventriloquism. The dubbing scene also relates to the bilingual character of the film, in which Deniz resolutely maintains a German voice, so that in the episode when she visits her mother, who addresses her throughout in Turkish, she is engaging in a constant act of simultaneous interpretation in this bina-

12 This form of everyday acting is the subject of her conversation with Diego later in the film, where she cannot say for sure whether or not she is playing a part.

13 It is telling that the recorded voice is the first to be heard in the film, except for an indistinct call from an unseen child as Deniz climbs the stairs in her apartment block.

14 The shots from the back of her walking across the green space between apartment blocks can be compared and contrasted with those of Petzold's Nina, whose arms barely move in a kind of inert perambulation (cf. Webber 2014: 217).

ry abstraction of communication in a mixed-language household.[15] And the dubbing sequence raises more particular questions about how interchangeable, or not, people may be under post-migrant conditions (when Deniz confronts Jan with his interest in another girl, she is described as blonde). As the Turkish-German dubs this role, invisible and unaccented, she asserts herself as passing for German in her vocalization, with her distinct Turkish looks hidden from view. In her execution of ›native speaker‹ language skills, Deniz pronounces a kind of shibboleth, but one which relies precisely on non-distinction, allowing her to be the agent of transaction of foreign-language culture into the linguistic space of German. The post-migrant subject performs felicitous speech acts (subject only to routine refinement of tone and pace in relation to the demands of the film being dubbed), albeit only in a secondary function.

What the dubbing sequence also highlights, in an effect of *mise-en-abyme*, is the particular presentational style of the film in which it is embedded. The strategically under-spoken style (»ein bisschen heftig, versuch's nochmal« says the dubbing director) is maintained throughout, with limited emotional modulation. Thus, Deniz's line »Du hast mich erschreckt«, when she awakes to find Jan sitting on her bed, barely registers the affect in question. While *Stadt als Beute* adopts a post-dramatic style that pushes the voice in its outbursts to an exhaustion of its dramatic potential in a kind of hyper-performance, this is the post-dramatic in a more ascetic mode, more unpronounced still than Nina's performance in her casting session. The unaccented speech is also lacking in affective accentuation, in keeping with the ways in which she moves around both interiors and external spaces in the city, establishing a particular form of unaccentuated or ›cool‹ affective topography. The delivery of lines, often with barely any breaks, at once bespeaks a certain kind of fluency (also for post-migrant subjects) and a particular form of estrangement of the speech acts in question as the routine repertoire of narrative cinema in its romantic genres, and with it what Sabine Müller has called »the ideology of emotion-generation« that they maintain (Müller 2014: 326). Arslan's concern is rather with the sort of »phenomenological experiments« (ibid.: 327), the subtle testing of experiential structures, that is characteristic of the Berliner Schule across the variety of its practices. In the pursuit of this experimental strategy, patterns of speech align both with the largely restrained corporeal behaviour of the actors and with the general styling of the film, its natural lighting, the austere, unadorned character of its mise-en-scène and the carefully disciplined camerawork.

If the dubbing sessions introduce an element of self-reflexiveness into the film, at once giving a picture of an everyday working environment and operating on a meta-dramatic level to ask questions about how film works, then this is also the case for the casting episode. While Deniz has a confident sense of her professional status as an actor, it is clear that her ability to enact it is limited, with only minor television roles and the dubbing work available for the CV she can present for any casting session. Dubbing, as economically driven activity, represents her separation from, rather than association with, the visible acting roles of the feature film on screen. As for the aspiring actors Nina and Toni in *Gespenster*, the casting session accordingly represents the

15 The workings of the structure of communication in this scene are shown to be too efficient to be true, when the mother argues for the importance of partnership, and Deniz responds by questioning the term »Partnerschaft« (»was für ein schreckliches Wort«), as though this German word had been uttered by her mother.

possibility of a transformation of her existence. As the director (played by actor, director and writer Hanns Zischler) indicates,[16] they are casting a leading role, and while he might ask the question as to whether she thinks she is capable of it of any candidate for the role, an unspoken question about her appearance and background might also be bound up in this. We can only speculate as to whether the casting is aimed – consciously or unconsciously – at the sort of phenotype that dominates such roles (as seen in the young women either side of Deniz in the casting process, one of whom she musters in a way that may or may not register this). When she introduces herself, she simply says her (Turkish) name, age, occupation as actor, and that she lives in Berlin (this, her averred ontopological condition).

Like the dubbing sequences, the audition is mediated by the apparatus of film – here in the function of a kind of screen-testing. In the initial exchanges between the director and Deniz, she is visible for us only on a small screen to his side, against a blue background. In a way that recalls the casting session in *Gespenster*, but without the same programmatic framework, Deniz is asked by the director to recount something, and when she asks for more precise instruction, he suggests something that she has experienced or perhaps a film she has seen recently. She considers carefully, before embarking on an account of the plot of a film that is evidently Maurice Pialat's *À nos amours* (1983), which thus sits alongside the Rohmer intertext as an orientational framework from the French new wave. It is surely not by chance that Deniz's account of the Pialat film focuses first on the rehearsals for a play in which the protagonist is acting, and that love is introduced as a function of a part to be spoken (»In dem Text, den sie spricht, geht es um die Liebe«). If the casting story that Nina tells is in the mode of personal dream and attachment (expressing a new love), in the case of Deniz it is in a form mediated by film (whether one that she has dubbed we can only speculate – she suggests that she has happened upon it on television after work). Like the scene from *Conte d'été*, the exposition of À nos amours prompts questions about the scriptedness of love and the interchangeability of its objects.

Deniz's unswerving rendition of the film's plot finishes with »So endet der Film«, and she expresses surprize that this also marks the end of the audition (and thus of the film of it playing on the screen within the screen). As she leaves the casting studio, tracked by the camera, which remains behind, she strides over to the door of the waiting room in her signature style, eyes fixed ahead, and opens it, even as the door of the studio is simultaneously closed upon the camera behind the next candidate in this iterative process of selection. Whether the casting can have been successful remains uncertain when the film itself ends, but its predominant logic is clearly one of exclusion, of closed doors, without an indication of whether the post-migrant subject is particularly likely to be excluded by the screen-test. The logic of testing is also carried over into the narrative of the day's experience as it continues outside the studio. There follows the sequence of looks and pursuit on the S-Bahn that leads to her encounter with Diego, who now reveals both his name and his Portuguese heritage,[17] in a part of the

16 The assistant director is played by Simone Bär, who was responsible for casting in *Der schöne Tag*.

17 While Diego was born in Lisbon, Deniz asserts her identity as not new to Berlin (in the aspiring-actor manner of Marlon in *Stadt als Beute*): »Ich bin in Berlin geboren.«

Tiergarten that is an established ground for queer cruising.[18] When she later suggests that Diego has spoken to her »auf der Straße«, she misrepresents the encounter, as it is she who speaks first as he emerges at her side, asking him whether he has been hiding. The gendered agency in these acts is cast ambiguously between these two post-migrant subjects.

The final main episode of the film focuses on a conversation that Deniz strikes up in a café with an academic historian (played by writer Elke Schmitter) on historical constructions of love as everyday phenomenon, with ideas partly drawn from Niklas Luhmann (cf. Arslan 2001). While Deniz speaks for an essentialist view of love and other emotions as transferable across time, the historian sees them as conditioned by their times. That love could also be subject to post-migrant conditions, and accordingly work differently for Deniz with Jan or Diego, is perhaps the subtext here. Deniz speaks of her problems in talking about love without it seeming hackneyed and repetitive, produced according to a script; and when she tries to suggest that gestures and looks might be more authentic, the historian sees the argument but also makes claims for the importance of language nonetheless. The scene is bookended by a return to the dubbing studio and the Rohmer film, with Deniz once more voicing her role in a drama of love, with its iterative, transactional patterns.

In these last scenes of the film, Deniz is dressed in the approximate colours of the German flag, perhaps in a nod to her status as just a young citizen out and about in her home city on a fine day. Whether this in turn gestures towards a kind of colour-blind order of things, where ethnicity and migration background as »Herkunft« can be secondary to personal experience, as Arslan suggests, is something of an open question. This would place *Der schöne Tag* in proximity with the feature *Auf den zweiten Blick* (2012) by Nigerian-German director, Sheri Hagen, where race as ›where you come from‹ does indeed seem to be rendered as just one element in a complex intersectional network incorporating gender, sexuality and (visual) dis/ability, and the logics of racialization appear susceptible to suspension.[19] That is to say that, while the casting of Arslan's film seems to require the lead role of Deniz to be played by a Turkish-German actor, much as Hagen's film needs to have a cast drawn substantially from actors of colour in a matter of strategic (counter-)normalization, the films nonetheless work to challenge the assumptions that go with conventional casting practices.[20] Clad in her German colours, Deniz returns to the urban transportation network that has been her location-in-transit for much of the film, her gaze once more engaging with that of a young man in an act of cruising that places her outside the presumptive boundaries of her apparent identity. In this testing of self and other for potential encounter and relation, relying on the unvoiced looks and gestures to which Deniz had referred in the conversa-

18 The scenes are set close to the cruising-ground experienced by the young, queer, post-migrant protagonist in the opening sequence of Kutluğ Ataman's *Lola und Bilidikid* (1999).

19 For an account of the film's exploration of race and visualization, see Landry 2017. The question of colour-blindness (intersecting with the rendering unseen of visual disability) partly focuses on the invisible performance of the female, mixed race protagonist Kai Herzsprung as radio presenter. A counter-vision of contemporary Berlin in these terms is provided by Burhan Qurbani's *Berlin Alexanderplatz* (2020), where the black refugee protagonist is subject to hyperbolic racialisation, enacted through ›casting‹ in carnivalesque black and white masks.

20 Thus, for instance, the white mainstream archetype of »Herr Meyer«, who shouts »Ruhe!« from his window at the mixed-race trio playing football in the courtyard, is cast as black.

tion with the academic, a kind of more everyday casting practice is at work, and with it a strategically extended version of the post-migrant condition.

## Literature

Arslan, Thomas/Seidel, Gabriela (2001): »Der schöne Tag« [interview]. In: filmportal.de; online: https://www.filmportal.de/material/interview-mit-thomas-arslan-2001 [1.9.2022].

Certeau, Michel de (1984): Walking in the City. In: Idem: The Practice of Everyday Life. Berkeley, p. 91-110.

Derrida, Jacques (1994): Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International. Trans. Peggy Kamuf. New York/London.

Dreysse, Miriam (2011): Heterosexualität und Repräsentation. Markierungen der Geschlechterverhältnisse bei René Pollesch. In: Gaby Pailer/Franziska Schößler (ed.): GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender. Amsterdam, p. 357- 371.

Fisher, Mark (2012): What is Hauntology? In: Cinema Quarterly 66, no. 1, p. 16–24.

Gordon, Avery F. ([2]2008): Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination. Minneapolis.

Hosek, Jennifer Ruth (2021): Towards a European Postmigrant Aesthetics. Christian Petzold's *Transit* (2018), *Phoenix* (2014), and *Jerichow* (2008). In: Transit 13, no. 1, p. 52-70.

Landry, Olivia (2017): Color/blindness in Sheri Hagen's *Auf den zweiten Blick*. In: Black Camera 9, no. 9, p. 62-79.

Lettenewitsch, Natalie (2017): Prekäre Flanerie. Filmische Streif- und Beutezüge durch Berlin. In: Georgiana Banita/Judith Ellenbürger/Jörn Glasenapp (ed.): Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film. Munich, p. 167-193.

Müller, Sabine (2014): In the Mood of a Fine Day. Embodied Cognition and Camera Mobility in the Berlin School. In: Style 48, no. 3, p. 313-330.

Özdamar, Emine Sevgi (1998): Die Brücke vom Goldenen Horn. Roman. Köln.

Pollesch, René (2002): Stadt als Beute. In: Bettina Masuch (ed.): Wohnfront: 2001-2002. Volksbühne im Prater. Berlin, p. 5-41.

Rosello, Mireille (2018): Gobalized Parisian Spaces. Disability and Mobility in *The Untouchables* (2011). In: Kerry Bystrom/Ashleigh Harris/Andrew J. Webber (ed.): South and North. Contemporary Urban Orientations. London, p. 181-197.

Sieg, Katrin (2008): Choreographing the Global in European Cinema and Theater. New York.

Sola Morales, Ignasi de (1995): Terrain vague. In: Cynthia Davidson (ed.): Anyplace. Cambridge, p. 118-123.

Webber, Andrew J. (2011): Topographical Turns. Recasting Berlin in Christian Petzold's *Gespenster*. In: Anne Fuchs/Kathleen James-Chakraborty/Linda Shortt (ed.): Debating German Identity since 1989. Rochester, p. 67-81.

Idem (2014): Slow Motion Pictures: Casting Inertia in Contemporary Berlin Film. In: Stephanie Hemelryk Donald/Christoph Lindner (ed.): Inert Cities. Globalization, Mobility and Suspension in Visual Culture. London/New York, p. 203-217.

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130211

# »Eine Landschaft aus Zelten«
## Vorläufige Orte in Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen*[1]

*Sara Maatz*

**Abstract**
*Jenny Erpenbeck's novel* Go, Went, Gone *portrays Berlin, the highly present city in the author's work, as a city filled with histories and memories, which make up the city's physical and mental (visible and invisible) layers. Analyses of this novel have so far centered on memory aspects, which implies a certain notion of permanence. This article turns towards the motif of impermanence and shows its predominance in Erpenbeck's work. By scrutinizing the texture of the specific places in Berlin, this topographical reading aims to show how the places' structure is shaped by a permanent impermanence. As these continuous transformations can be observed on different levels, the article unfolds a multilayered impermanence of Berlin.*

**Title**
*»A landscape of tents«. Transitory Places in Jenny Erpenbeck's Go, Went, Gone*

**Keywords**
*Jenny Erpenbeck (* 1967); impermanence; places; refugees; Berlin*

> Der Ort, an dem all dies statthatte, ist jetzt flach geworden, wie ein zusammengeklapptes Buch, neben dem stehe ich und weiß: Da drin habe ich lesen gelernt […]. All das, was man nicht mehr sehen kann, steckt dafür nun, lebendiger denn je, in meinem Kopf.
> *Erpenbeck 2018b: 59*

Jenny Erpenbecks Poetik ist geprägt von einer Spannung zwischen Vorläufigkeit und Permanenz. Diese manifestiert sich in Dingen und Gepflogenheiten, vor allem aber an Orten, die zumeist in und um Berlin situiert sind. Zugleich ist Erpenbecks Werk von

1 Dieser Aufsatz ist im Rahmen des Forschungsprojekts »Geteilte Gefühle: Entwürfe von Zugehörigkeit in der transkulturellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur« entstanden, das durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des Sonderforschungsbereiches 1171 *Affective Societies: Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten* gefördert wird.

Corresponding author: Sara Maatz (Freie Universität Berlin);
sara.maatz@fu-berlin.de;
http://orcid.org/0000-0002-5855-8563;
Open Access. © Sara Maatz 2022, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

einer Ambivalenz hinsichtlich der Wertung dieser Vorläufigkeit durchzogen, welche die Texte zwischen einem – mitunter nostalgischen – Blick zurück und einer Bewegung nach vorne oszillieren lässt. Diese Spannung zwischen Vorläufigkeit und Permanenz zeigt sich zentral in Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* (2018a)[2] und wird darin anhand der Figur des kürzlich emeritierten Professors für Klassische Philologie Richard und seiner Annäherung an Geflüchtete in der Stadt Berlin entfaltet. Nachdem er die Geflüchteten anfangs übersieht, obwohl er direkt an einer von ihnen initiierten Demonstration vorbeiläuft, werden sie durch die TV-Nachrichten sichtbar und wecken sein Interesse. Mit einem selbst erstellten Fragebogen beginnt eine Vielzahl von Treffen, die bald über die Form des Interviews hinausgehen und in u.a. Deutschunterricht, Hilfe bei Amtsangelegenheiten oder der Beherbergung von Geflüchteten münden.[3] Durch die Gespräche kommen sowohl die Erinnerungen der Befragten als auch diejenigen Richards zutage. Vermittels der Bewegung der Figuren durch Berlin und der Erinnerungen Richards an die DDR werden die verschiedenen Orte der Stadt zum zentralen Bezugspunkt des Textes, anhand derer sich jene Spannung zwischen Vorläufigkeit und Permanenz manifestiert.

Bisher hat die Forschung *Gehen, ging, gegangen* vor allem aus postkolonialer Perspektive betrachtet und die dort geschilderten Migrationsbewegungen in Bezug zum Kolonialismus gesetzt (vgl. Zhang 2020; Horakova 2020). Unterschiedliche Formen des Erinnerns (vgl. Gully 2020) spielen hier eine ebenso große Rolle wie die geschilderten Grenzerfahrungen (vgl. Leskovec 2018; Doliva 2017). Besonders wurde die Verbindung zwischen persönlichem und kollektivem bzw. kulturellem Gedächtnis hervorgehoben (vgl. Eigler 2020; Tafazoli 2018; Adel 2017). Dabei wurden Parallelen zwischen der deutsch-deutschen Vergangenheit und den gegenwärtigen Migrationsbewegungen herausgearbeitet (vgl. Horakova 2020) sowie eine gewisse Funktionalisierung der Geflüchteten zugunsten der sich in einer persönlichen Krise befindenden »white characters from the educated middle-class elite« betont (Roth 2020: 101).

Die in der Forschung thematisierte Engführung von Zeit und verschiedenen Erinnerungen bleibt für den Text zentral. Damit einher geht jedoch eine bislang wenig beachtete Fokussierung spezifischer Berliner Orte, der dieser Aufsatz nachgeht. An die bisherigen Erkenntnisse anknüpfend, soll daher die zeitliche Perspektive um eine topographische ergänzt und die Beschaffenheit der Orte in den Blick genommen werden. Die in *Gehen, ging, gegangen* beschriebenen Berliner Orte sind, so die These, von andauernden Vorläufigkeiten geprägt, die auf den kontinuierlichen Wandel der Stadt reagieren. Dabei ist hier, ähnlich wie beim Begriff der Topographien, bewusst von Vorläufigkeiten im Plural die Rede, da die Orte der Geflüchteten eine andere Art der Flüchtigkeit offenlegen als diejenigen des Protagonisten Richard. Im Folgenden wird herausgearbeitet, inwiefern sich Erpenbecks Motiv der Vorläufigkeit in den im Roman porträtierten mehrschichtigen Berliner Orten widerspiegelt und diese in einer affek-

2 Im Folgenden wird der Roman mit der Sigle G zitiert.

3 Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass Erpenbeck in *Gehen, ging, gegangen* auf reale Vorgänge Bezug nimmt. Sowohl gab es das Protestcamp (2012-2014) als auch Demonstrationen der Geflüchteten (vgl. Flüchtlingsrat Berlin 2014/2015). Aus diesem Grunde wurde der Text als »Buch der Stunde« bezeichnet (Schmitter 2015: 126). Der Text baut dabei auf von Erpenbeck geführten Gesprächen mit Geflüchteten auf, die, so lässt sich annehmen, fiktionalisiert in den Roman Eingang gefunden haben. So dankt sie am Ende des Textes »für viele gute Gespräche« (G: 350) und führt darunter 13 Namen an.

tiven Relationalität zur Geschichte (*ging, gegangen*) der Stadt sowie ihrer unmittelbaren Gegenwart (*gehen*) stehen. In dieser Vorläufigkeit und Wandelbarkeit liegt die Veranlagung für ein »dynamische[s] Bezugsgeschehen« (Slaby/Mühlhoff/Wüschner 2016: 70) zu den jeweiligen Umwelten, das den Berliner Topographien, wie beispielsweise dem Alexanderplatz oder dem Oranienplatz, zugrunde liegt. Dieses »Bezugsgeschehen« lässt sich als »affektive Resonanz« begreifen, die sich, mit Blick auf »wechselnde kulturelle Umgebungen und soziale Konstellationen«, zwischen Individuum und Umgebung entfaltet (ebd.: 101).

## Vorläufigkeit als Motiv

Das Motiv der Vorläufigkeit hat in der Erpenbeck-Forschung bereits Beachtung gefunden. So spricht etwa Necia Chronister von einer »Enduring Impermanence« (Chronister 2018), die sich durch Erpenbecks Werk zieht, während Robert Lemon von Wandel (»vicissitudes«) und Bewegung (»movement«) spricht (Lemon 2018: 52). Chronister betont: »For Erpenbeck nothing lasts, not home, not country, not even memory.« (Chronister 2018: 48) Welche Bedeutung dieser Vorläufigkeit zukommt, zeigt sich zentral in Erpenbecks Text *Dinge, die verschwinden* (2011), in dem sie das Verschwinden etwa von Sperrmüll, der Jugend, dem Splitterbrötchen oder dem Palast der Republik beschreibt und demonstriert:[4] Das Einzige, »[w]as bleibt, ist der Wandel«.[5] In einem Interview betont Erpenbeck selbst die Bedeutung der vom Wandel hervorgerufenen Übergänge für ihr Werk: »Ich denke viel über Übergänge nach und über den Zeitpunkt, wann etwas auf die andere Seite kippt. Das hat natürlich immer etwas mit Grenze und Grenzüberschreitung zu tun.« (Erpenbeck/Huckebrink/Lingnau 2011)

In dem Roman *Heimsuchung* (2008), der die Geschichte des 20. Jahrhunderts anhand eines Sommerhauses schildert und den Wandel des Hauses über die Jahre beschreibt, stellt sie dieser Vorläufigkeit in Form von menschgemachter Geschichte eine bleibende Konstante in Form eines sich durch die geologischen Zeiten ziehenden Sees gegenüber und schafft so ein Spannungsfeld zwischen andauerndem Wandel und Beständigkeit. Es ist das Motiv des Sees, das sich neben demjenigen des Hauses konstant durch Erpenbecks Werk zieht und so etwa auch in *Tand* (2003), in *Dinge, die verschwinden* (2011), in *Wörterbuch* (2018) oder in *Gehen, ging, gegangen* (2015) auftaucht. Dabei verkörpert der See Wandel und Dauerhaftigkeit zugleich, indem er einerseits natürlichen Veränderungen unterliegt, diese sich andererseits im Kontrast zur menschlichen Geschichte jedoch derart langsam vollziehen, dass der See durch dieses Ins-Verhältnis-Setzen als bis weit in die Eiszeit zurückreichende Konstante erscheint und zum erdgeschichtlichen Hintergrund wird.[6]

4 Dingen, die verschwunden sind, widmen sich auch Judith Schalansky in *Verzeichnis einiger Verluste* (2018) oder Travis Elborough in *Atlas of Vanishing Places: The lost worlds as they were and as they are today* (2019).

5 So heißt es auf der Homepage des Verlags zu Erpenbecks Text; siehe online unter: https://www.kiwi-verlag.de/buch/jenny-erpenbeck-dinge-die-verschwinden-9783869710044 (Stand: 1.9.2022).

6 Es sind im Werk Erpenbecks stets Haus und See, die gemeinsam auftreten. Dabei ist das Haus Ausdruck von Wandel und zugleich Erinnerungsträger. Zum Motiv des Wassers bei Erpenbeck vgl. weiterführend Štrancar 2015.

In *Gehen, ging, gegangen* formt das Spannungsfeld von Permanenz und Wandel Berliner Orte, die von »wiederholte[n] Umformungen, Überschreibungen, Sedimentierungen« (Assmann 2015: 18) geprägt sind. Diese Überschreibungen und Sedimentierungen, die sich aus unterschiedlichen Schichten ergeben, lassen die Orte auch als Palimpseste (vgl. Binder 2022) erscheinen. So beschreibt Aleida Assmann Palimpseststädte als solche, »wo sich Kulturen unterschiedlicher Bevölkerungen ablagerten und die den rapiden Wechsel von politischen Systemen und Nationen erlebt haben« (Assmann 2015: 19). Ohne hier die Stadt als Text begreifen zu wollen – das hat die geisteswissenschaftliche Forschung seit dem *spatial turn* bereits zur Genüge getan, der architektonische Diskurs bereits in den 1970er-Jahren (vgl. Huyssen 1997: 58) –, eignet sich das Bild einer Pergamentschrift, die stets neu beschrieben wird, doch nach wie vor, um die Beschaffenheit Berliner Orte zu fassen. Diese geologischen und historischen Schichten, die greif- und sichtbar sind und Berliner Orte zu Topographien werden lassen, werden dabei durch die figurengebundenen Erinnerungen ergänzt, die mit den Orten verknüpft sind. Diese sind persönlich und nicht zwangsläufig sichtbar. Sichtbare wie unsichtbare Schichten ergeben sich allererst durch Umformungen, durch Bewegung am Ort und bilden so den Ausgangspunkt für die dem Aufsatz zugrundeliegende Annahme einer dauerhaften Vorläufigkeit Berliner Topographien im Werk Jenny Erpenbecks.

## Orte in Bewegung
### Vom Haus am See zum Alexanderplatz

*Gehen, ging, gegangen* bietet eine Vielzahl topographischer Zugänge, die von Berlin Mitte über Kreuzberg, Spandau und Buckow bis an ein Grundstück mit Seezugang am Stadtrand Berlins reichen. Dort beginnt der Text, mit Blick auf den See, unweit von Berlin, zwischen Haus und See ein Garten, dort lebt Richard (vgl. G: 9-18). Den See gibt es »schon seit ein paar Millionen Jahren«, und zwar »seitdem hier das letzte Mal Eiszeit war« (G: 233). Darin liegt ein Toter, der beim Baden verunglückt ist. Dieser See zeugt qua seiner langen Existenz von einer Beständigkeit und einem umfangreichen Wissen, wie Richard festhält: »Der See, der da jetzt vor ihm liegt und glänzt, wusste, scheint ihm, immer schon mehr als er, dessen Beruf doch das Nachdenken ist.« (G: 14) Zugleich ist er mit seinen 18 Metern Tiefe das Ergebnis von Landschaft in permanenter Bewegung, die ganz und gar gegenwärtig ist. Von dort schwenkt der Text zum Roten Rathaus, zum Alexanderplatz, danach zum Fernsehturm, wo Richard, vertieft in die Geschichte des Ortes, die Demonstration der Geflüchteten übersieht (vgl. G: 18-21). Diesen Orten, im ehemaligen Osten gelegen, sind seine Erinnerungen angehaftet, indem sie Bezugspunkte seiner damals begrenzten Stadt bildeten. Heute gehört diese Vergangenheit, ähnlich wie es Erpenbeck in Bezug auf ihre Kindheit sagt, in ein Museum[7] – nicht zuletzt dadurch, dass »mit dem Staat auch die dazugehörige Zukunft« (G: 22) abhandengekommen war.

Auch hier wird die unmittelbare Gegenwart, ähnlich wie im Falle des Sees, mit älteren Schichten konfrontiert, indem Richard von den Ausgrabungen rund um das

7 »Meine Kindheit gehörte von nun an ins Museum« (Erpenbeck 2018b: 43).

Rote Rathaus berichtet und weitaus ältere Schichten hervorkehrt:[8] »Weitläufige Keller habe es früher einmal rings um das Rote Rathaus gegeben […]. Unterirdische Hallen, in denen im Mittelalter ein Markt war.« (G: 19) Während die Mauern nun wieder freigelegt sind, waren sie vor Jahren noch unsichtbar, als »Richard in den sechziger Jahren zwischen zwei Vorlesungen manchmal am Rand des Neptunbrunnens gesessen hatte […]. Auch damals waren diese Hohlräume schon in der Tiefe gewesen, nur durch ein paar Meter Erde von seinen Füßen getrennt, ohne dass er davon wusste« (G: 19). Eine von Richard gezogene Querverbindung zu der Stadt Rzeszów in Polen, »die im Mittelalter ganz und gar untertunnelt worden war« (G: 20), rekurriert auf den Nationalsozialismus, denn, so Richard, »wenn oben Krieg war, verkrochen die Einwohner des Städtchens sich unten. Später im Faschismus die Juden. Erst die Nazis hatten die Idee gehabt, Rauch in die Gänge zu leiten« (G: 20). Ähnliches berichtet Richard über die Berliner U-Bahn-Tunnel, die, so Richard, von den Nationalsozialisten am Ende des Krieges geflutet worden seien (vgl. G: 20). Ferner betont er den Wandel des Fernsehturms:

> Gebaut zu sozialistischen Zeiten, Sommer für Sommer übersprudelt von Wasser, ein Wagnis für glückliche Kinder, die auf den Querstegen mitten hindurch balancierten, ringsherum ihre lachenden, stolzen Eltern, und Kinder wie Eltern von Zeit zu Zeit aufblickend zur silbrigen Kugel des Turms, den Schwindel genießen. […] Bei den Fontänen am Alexanderplatz in Berlin sah die Menschheit Sommer für Sommer schon so heil und zufrieden aus, wie es im allgemeinen erst für die Zukunft versprochen war, für die ferne, vollkommen glückliche Zeit, *Kommunismus* genannt, die irgendwann für alle Menschen erreicht sein würde, nach treppenförmig angeordnetem Fortschritt bis in schwungvolle, kaum zu glaubende Höhen hinein, so in ein-, zwei- oder spätestens dreihundert Jahren. (G: 21f.)

Der Text lässt mit seinen Rückblicken viele Ebenen zugleich anklingen. So etwa betrachtet Richard die Ausgrabungen und lässt die Geschichte des Ortes Revue passieren, während sich »zehn Männer vor dem Roten Rathaus« (G: 18) in der unmittelbaren Gegenwart versammeln. Während sie mit der Polizei diskutieren, betrachtet Richard den Alexanderplatz, »das Zentrum des Teils von Berlin, der so lange die *Russische Zone* hieß, *Ostzone* sagen, im Scherz, auch heute noch viele« (G: 23; Hervorh. i.O.). Die Verschränkungen der zeitlichen Ebenen zeigen sich maßgeblich auch an derjenigen Stelle, an der ein Freund Richard berichtet, dass man »am Rand der Grabungen plötzlich eine moderne Statue auf der Schaufel gehabt« habe: »Aus der Nazi-Ausstellung ›Entartete Kunst‹, sagte er. Stell dir das vor. Da ist im Bombenkrieg vielleicht ein Büro der Reichskulturkammer eingestürzt und der Giftschrank, sozusagen, ins Mittelalter gefallen.« (G: 30) Der Freund bemerkt, dass die Erde voller Wunder sei (vgl. G: 30), Richard hingegen spricht von einer »Müllhalde« und behauptet: »die verschiedenen Zeiten fallen im Dunkeln, den Mund mit Erde gefüllt, übereinander her, die eine begattet die andre, ohne fruchtbar zu sein, und der Fortschritt besteht immer wieder nur darin, dass die, die auf dieser Erde herumgehen, von alldem nichts wissen.« (G: 30)

Das hier dargestellte Setting offenbart verschiedene Bewegungen, die, von oben nach unten, Dinge der Vergangenheit zuschreiben, diese zugleich aber auch, in einer

8 Vgl. zu den tatsächlichen Ausgrabungsfunden Mayer 2022; Tkalec 2020; Schönball 2010.

Bewegung der Baggerschaufel von unten nach oben, wieder in die Gegenwart zu holen vermögen. An diese Bewegung erinnern auch die Maulwurfshügel in Richards Garten, die verborgene Schichten nach oben kehren (vgl. G: 9). Die Bewegung der Orte speist sich hier aus ihrer Veränderung, die sich nicht aus einer klar voneinander abgegrenzten Abfolge, sondern aus einer dichten Verschränkung konstituiert.

## Dauerhafte Provisorien
### Oranienplatz und andernorts

Eine ganz andere Art der dauerhaften Vorläufigkeit zeigt sich am Oranienplatz, der von 2012 bis 2014 zum Zentrum Berliner Asyldebatten wurde und auf dem, zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans, ein Protestcamp stand, in dem »die Flüchtlinge offenbar seit einem Jahr in Zelten leben« (G: 33). Der Platz liegt im Berliner Stadtteil Kreuzberg, genauer im früheren SO36, einem der beiden Kreuzberger Teile, der zwischen Landwehrkanal und dem heute zugeschütteten Luisenstädtischen Kanal liegt. Er ist Zentrum der historischen Luisenstadt und bildet zugleich das Ende der Naunynstraße, die – nicht zuletzt durch Aras Örens *Was will Nyazi in der Naunynstraße* (1973) – zum Topos der türkischen Gastarbeiterliteratur wurde und mit dem Ballhaus Naunynstraße die Geburtsstätte des von Shermin Langhoff geprägten Postmigrantischen Theaters birgt. 2020 fokussierte Hakan Savaş Micans Inszenierung *Berlin Oranienplatz* (2020)[9] am Gorki Theater den Platz als »Migratory Setting« (Yildiz 2017). Richard geht in *Gehen, ging, gegangen* noch weiter zurück und betont, dass einst »Hugenottische Flüchtlinge […] die ursprünglichen Siedler in den Straßen rings um den Oranienplatz gewesen« waren, und zwar als das »hier noch Vorstadt war« (G: 44). Im 19. Jahrhundert »gab es hier noch einen Kanal, der Platz war ein Ufer gewesen, und das, was jetzt Straße ist, eine Brücke« (G: 44). Dieser vom Gartenarchitekten Peter Lenné konzipierte Platz sieht nun bei Richards Besuch »wie eine Baustelle aus. Eine Landschaft aus Zelten, Bretterbuden und Planen: weiß, blau und grün« (G: 44), »[d]en Kanal, den es zu Lennés Zeiten hier gegeben hatte, ließ die Stadtverwaltung in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts wieder zuschütten, weil er so stank« (G: 46). Was noch da ist, ist

> das prächtige Eckhaus, das den Hintergrund für das alles abgibt. Es mag ungefähr aus der Zeit stammen, als hier, wo er jetzt sitzt, noch der Kanal war. Es sieht wie ein ehemaliges Kaufhaus aus, aber nun ist im Erdgeschoss eine Bank. Als hier der Kanal war, hatte Deutschland noch Kolonien. Kolonialwarenladen stand in verwitterter Schrift an manchen Fassaden im Osten Berlins noch bis vor zwanzig Jahren zu lesen, bevor der Westen anfing zu renovieren. Kolonialwaren und die Einschüsse vom Zweiten Weltkrieg auf ein und derselben Fassade, und in der verstaubten Vitrine eines solchen für die Renovierung schon leergezogenen Hauses vielleicht obendrein noch ein sozialistisches Pappschild: Obst Gemüse Speisekartoffeln (OGS). (G: 49)

9 In *Berlin Oranienplatz*, angelehnt an Döblins *Berlin Alexanderplatz*, muss sich die Hauptfigur Can von »seinem Berlin […], das ihn zu dem gemacht hat, was er ist«, verabschieden, denn er und die Stadt haben sich »längst weit voneinander entfernt«, so die Beschreibung des Stücks auf der Website des Theaters (online unter https://www.gorki.de/de/berlin-oranienplatz).

Diese sichtbare, bleibende, durch Erinnerungen wieder hervorgeholte Geschichte des Ortes wird hier an eine Bewegung geknüpft, die sich an den Zelten der Geflüchteten zeigt und eine Vorläufigkeit offenbart, die in Form des Provisoriums einen Mangel artikuliert. Sind Richards Orte primär von einem zufälligen Wandel geprägt, der zwar Neuorientierung bedeutet, so sind ihm seine persönlichen Orte, wie etwa das Haus, geblieben. Es bildet Fixpunkt und Rückzug zugleich und bietet eine Konstante, die Orientierung und Zugehörigkeit generiert.

Die Geflüchteten hingegen haben ihre Orte verloren, während ihnen neue durch eine strategische Vorläufigkeit verwehrt bleiben. So fasst es auch eine Statusanzeige aus dem Roman zusammen, in der es bei einem der Geflüchteten heißt: »Ich vermisse meine Orte.« (G: 217) Auf dem Oranienplatz wird unter teilweise durchlöcherten Planen geschlafen und gekocht (vgl. G: 48), »[e]s gibt Ratten hier und nur vier Klos, manchmal drei Tage nichts Warmes zu essen, […] schon im letzten Winter sind die Zelte unter dem Schnee zusammengebrochen« (G: 47). Gegessen wird an Campingtischen (vgl. G: 27). Dieses Campieren, welches das Mitführen größerer Habseligkeiten per se ausschließt, steht normalerweise für eine zeitlich begrenzte Tätigkeit. Wird mit dem Campieren grundsätzlich etwas Positives assoziiert (als Urlaubstätigkeit),[10] so wird es hier problematisiert und zu einer unfreiwillig andauernden Unterkunftsart, einem Hausen im Provisorium. Auch wenn das hier beschriebene Protestcamp nicht als Flüchtlingslager verstanden werden kann, so fassen einige der von Marc Augé herausgearbeiteten Beschreibungen von Flüchtlingslagern als Nicht-Orte (vgl. Augé 2019: 83) auch teilweise den Charakter des Protestcamps, ohne dass es hier als Nicht-Ort verstanden werden soll. So zeichnet sich etwa das Protestcamp durch einen transitorischen Charakter (vgl. ebd.) und dadurch aus, dass es »zum Abbruch oder zum Verfall bestimmt« (ebd.) ist.[11] Ferner beschreibt es einen Zustand des »Transits«, der sich »den Realitäten der festen Wohnung entgegensetzen« lässt (ebd.: 107).

Bei der Landschaft aus Zelten am Oranienplatz handelt es sich, wie bereits angeführt, nicht um ein ›von oben‹ errichtetes ›Flüchtlingslager‹, das betont bereits die Bezeichnung des Protestcamps, sondern um ein ›von unten‹ erbautes, das den Versuch eines *place making* unternimmt. Dadurch trägt das Camp am Oranienplatz durchaus Züge eines relationalen Ortes, der neben Anonymität auch Raum für zwischenmenschliche Begegnungen schafft. Dennoch führt die fehlende Zuweisung einer festen Adresse zu einer anhaltenden Existenz im Provisorium, die keine gesellschaftliche Teilhabe ermöglicht. In diesem anhaltend transitorischen Zustand sind die Geflüchteten, so formuliert es Richard, aus der Zeit gefallen bzw. in sie hineingesperrt (vgl. G: 51):

> Der emeritierte Professor […] begreift nun plötzlich, dass der Oranienplatz nicht nur der Platz ist, den der berühmte Gartenbauarchitekt Lenné im 19. Jahrhundert konzipiert hat, nicht nur der Platz, an dem eine alte Frau täglich ihren Hund ausgeführt, oder ein Mädchen auf einer Parkbank zum ersten Mal ihren Freund geküsst hat. Für einen Jungen, der unter Nomaden aufgewachsen ist, ist der Oranienplatz, den er anderthalb

10 Im Englischsprachigen zieht das Camp zwangsläufig auch immer eine Parallele zu *concentration camps*.

11 In Bezug auf von oben errichtete Flüchtlingslager muss hier erwähnt werden, dass sich diese durch eine enorme Dauerhaftigkeit auszeichnen.

> Jahre bewohnt hat, nur eine Station auf einem langen Weg, ein vorläufiger Ort, der zum nächsten vorläufigen Ort führt. (G: 70)

Hier fasst Richard zwei grundverschiedene Vorläufigkeiten in einer zusammen, indem er die vorherige Nomadenexistenz des Jungen mit der problematischen, durch die Migrationspolitik institutionalisierten Vorläufigkeit gleichsetzt. Die anhand der geflüchteten Figuren in Berlin deutlich werdende Vorläufigkeit ist jedoch eine andere, da sie von außen bestimmt ist und die Geflüchteten in einem andauernden, unerwünschten Grenz- und Zwischenzustand festhält.

Kurze Zeit nachdem Richard dem Oranienplatz einen Besuch abgestattet hat, »werden die Zelte und Behausungen […] niedergerissen und die Flüchtlinge auf verschiedene karitative Einrichtungen in der Stadt und am Stadtrand verteilt« (G: 53):

> Am nächsten Tag kommt er eben noch rechtzeitig, um zu sehen, wie auf dem abgesperrten und von der Polizei umstellten Platz die letzten Bretter, Planen, Matratzen und Pappen von einem Bagger zusammengeschoben, auf LKWs verladen und fortgeschafft werden. […] Dort, wo die Erde durch den Abriss der Zelte und Hütten nun wieder sichtbar geworden ist, liegt das Tunnelsystem der Ratten offen zutage, die, wie es scheint, von den nur mangelhaft geschützten Vorräten der Flüchtlinge profitiert haben. (G: 54)

In einem Gebäude, das zu einem Altersheim gehört, werden die Männer provisorisch untergebracht. Das Provisorium wird betont in dem Versuch, den Zustand der Unterkunft zu entschuldigen, denn »[d]ie Zimmer entsprechen nicht den Standards für eine längerfristige Lösung. Im Grunde genommen sollte das hier schon eine Baustelle sein« (G: 57). Die Unterkunft bietet keinerlei Privatsphäre. Auch hier treffen verschiedene Zeit- sowie Systemschichten aufeinander, indem die Schilder an den Türen mit den Namen der »pflegebedürftigen Vorgänger« (G: 74) noch auf das Altersheim verweisen (vgl. G: 59), das Mobiliar, etwa der Tisch »mit der Inventarnummer 360/87« (G: 77), »dem Büro der Volkssolidarität oder der Kreisleitung der Partei« (G: 58) oder dem »Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft« (G: 76) entstammt.

Bald darauf wird erneut ein Umzug angesetzt, diesmal sollen sie »in ein Heim, das mitten im Wald liegt, siebeneinhalb Kilometer entfernt von Buckow« (G: 99), »fünf Kilometer bis zur nächsten Bushaltestelle« (G: 102). Nach einer Planänderung werden die Geflüchteten nach Spandau gebracht (vgl. G: 159, 202f.), in ein »richtiges Asylbewerberheim« (G: 203), nur um von dort aus wenig später von ihrer Aufteilung und Abschiebung zu erfahren, denn sie gehören asylrechtlich nach Magdeburg, Hamburg bzw. in ein bayrisches Bergdorf (vgl. G: 225). So müssen 108 Menschen die Unterkünfte in Spandau, Friedrichshain und im Wedding, auf die sie nach der Auflösung des Camps auf dem Oranienplatz aufgeteilt wurden, verlassen. Trotz Einzelfallprüfung wird nahezu allen, die auf dem Oranienplatz protestiert haben, mitgeteilt, dass nur Italien, das Land, in dem sie angekommen sind, für sie zuständig ist. Daraufhin werden für sie, diesmal privat, erneut Interimsunterkünfte organisiert – Aufenthaltsdauer ungewiss (vgl. G: 330f.).

## Schlussbild
### Zwischen Schwelle und Grenze – Vorläufigkeit als ambivalente Figur

Berliner Orte sind in *Gehen, ging, gegangen* von zwei verschiedenen Vorläufigkeiten geprägt. Mit Richards Blick werden vorläufige Orte gezeichnet, die im Spannungsfeld von Bestand und Übergang bzw. bereits vollzogenem Übergang changieren. Es ergibt sich, gebunden an die deutsch-deutsche Teilung, eine berlinspezifische Stadttopographie, die sich aus dem Bleiben und gleichzeitigen Nichtbleiben bekannter Orte speist. So etwa gibt es den Palast der Republik nicht mehr. Andere Orte, wie etwa der Alexanderplatz, können in ihrer heutigen Form als oberste Schicht einer Vielzahl sichtbarer Ablagerungen und unsichtbarer Erinnerungen in Form eines ›Ging‹ bzw. ›Gegangen‹ verstanden werden und stehen als Topographie in einem relationalen Gefüge. Das Wissen um das Gewesene kann hier als ein Erinnern nach vorne verstanden werden, auf dessen Grundlage sich die Übergänge produktiv vollziehen können. Richard betont, dass er, »[u]m den Übergang von einem ausgefüllten und überschaubaren Alltag in den nach allen Seiten offenen, gleichsam zugigen Alltag eines Flüchtlings zu erkunden, […] wissen [muss], was am Anfang war, was in der Mitte – und was jetzt ist« (G: 52). So wird der Platz im Roman in Form eines ›Gehens‹ zugleich zum Zentrum unmittelbarer, sichtbarer Gegenwart und als Ort in Bewegung gezeichnet, etwa indem in seiner unmittelbaren Umgebung durch die Geflüchteten für das Zukünftige (ein ›Gehen-Werden‹) demonstriert wird.

Für Richard bedeutet dieser Wandel mit Blick auf das ›Neue Berlin‹ eine Musealisierung seiner Orte. Legt der Text zu Anfang seine Skepsis gegenüber Neuem offen – nicht zuletzt blickt er auch als Altphilologe stets zurück –, so erfolgt im Laufe des Textes ein gewisser Lernprozess mittels der Orte, die er aufsucht. Diese Positionierung Richards referiert auf die zu Beginn thematisierte Spannung zwischen Rückblick und Bewegung nach vorne. Indem er sich zunehmend neue Orte erschließt, seinen Horizont räumlich wie inhaltlich erweitert, vollzieht er eine Bewegung von der Vorläufigkeit hin zu einem wörtlichen Vorlaufen, das sich auf zeitlicher wie räumlicher Ebene vollzieht. So führt seine erlebte Vorläufigkeit zu einer Mobilität, die der Immobilität der Geflüchteten diametral gegenübersteht. Zwar gehen auch die Geflüchteten durch Berlin, jedoch bleiben ihnen langfristige Erschließung und Aneignung verwehrt. Das Vorhaben, dem intendierten Provisorium zu entkommen, scheitert; so auch das Vorhaben, Teilhabe durch eine Anschrift zu erlangen und den Orten eine, ihre, sichtbare Schicht hinzuzufügen. Dieses Verwehren einer dauerhaften Adresse seitens des Berliner Senats führt zu einer unfreiwillig nomadischen Existenz. Ein junger Tuareg fasst seine bisherige nomadische Existenz wie folgt zusammen: »Wenn man weiterzieht, sagt er, legt man die Hütte nieder und geht – die Blätter, das Schilf, die Asche vom Feuer, das verschwindet alles bald wieder in der Wüste.« (G: 69) Danach macht er »mit den Händen eine Geste, die zeigen soll, wie flach das ist, was man zurücklässt, und sagt: wie am Oranienplatz« (G: 70). Hier scheint es, als würde er, ähnlich wie Richard, das ›von oben‹ erzwungene Nomadentum mit seinem kulturellen Nomadentum gleichsetzen. Vielmehr aber betont er mit dieser Aussage die erzwungene Fortschreibung der ewig vorläufigen Existenz. Für die Geflüchteten bedeutet diese strategische Vorläufigkeit, »[e]in Fremder [zu] werden. Sich selbst und den anderen. So also sah ein Übergang aus« (G: 81). Richard hält fest: »Wenn man das so sah, stand für einen Flüchtling die Unbewohnbarkeit von Europa plötzlich in einem Verhältnis zur Unbewohnbarkeit

seiner eigenen Hülle aus Fleisch, die dem Geist eines jeden Menschen eigentlich auf Lebenszeit als Wohnung zugewiesen ist.« (G: 83) Er

> merkt bei jedem seiner Besuche, dass die Männer in den paar Funkwellen mehr zu Hause sind, als in irgendeinem der Länder, in denen sie auf eine Zukunft warten. Ein Netz aus Zahlen und Kennwörtern spannt sich quer über die Kontinente und ersetzt ihnen nicht nur das, was für immer verloren gegangen ist, sondern auch den Neuanfang, der nicht stattfinden kann. Das, was ihnen gehört, ist unsichtbar und aus Luft. (G: 220)

Die den Geflüchteten auferlegte Existenz in permanenten Provisorien lässt die Berliner Orte aus der Perspektive der Geflüchteten als von Grenzen geprägt erscheinen, in denen auf die Zukunft gewartet wird und denen »der unbefriedigende Zustand eines Nicht-mehr-und-Noch-nicht in einem Niemandsland« (Ruther 2019: 26) eingeschrieben ist.

*Gehen, ging, gegangen* skizziert mit Blick auf Berliner Orte eine dauerhafte Vorläufigkeit, die sich aus dem Spannungsfeld von Dauerhaftigkeit (bleibende Erinnerungen und Schichtungen) und Bewegung (›gehen‹) konstituiert und dabei den Topos von Berlin als einer Stadt in Bewegung perpetuiert. Es ist mittlerweile ein Allgemeinplatz, was Karl Scheffler der Stadt Berlin zu Beginn des 20. Jahrhunderts kulturkritisch diagnostizierte (vgl. Scheffler 2015). Ähnlich liest sich Andreas Huyssens Diagnose Berlins als »frantically being written and rewritten« (Huyssen 1997: 57). Dieses immerwährende ›Werden‹ greift Andrew Webber auf, gebraucht es jedoch in einem weiterführenden, geologischen Sinne, indem er auf die Konsistenz des Bodens verweist, auf dem Berlin gebaut ist: »Berlin is grounded in sand, in the damp or shifting sands of the Mark Brandenburg.« (Webber 2008: 24) Mit diesem Bild des sandigen, sich verändernden Bodens Berlins lässt sich Erpenbecks geologische Betrachtung mit der menschlichen Geschichte verbinden, indem der Aufbau der Erdkruste auf den Aufbau Berliner Orte übertragen wird und deren Schichtungen offengelegt werden. Dabei bedient sie sich auffallend häufig des Motivs der Baustelle, die eben jene Spannung von Rückblick (Ausgrabungen) und Neubeginn (Abriss) birgt. Zugleich steht die permanente Baustelle, wie sie den Geflüchteten hinsichtlich ihrer Unterkünfte entgegentritt, für Stagnation und Provisorium.

Für die Motivik der Vorläufigkeit und für die davon geprägten Topographien hat Erpenbeck, so zeigt es ihr bisheriges Werk, bewusst Berlin gewählt. Die deutsch-deutsche Teilung und die Wiedervereinigung samt ihrer Folgen sind nicht nur fest in Erpenbecks Werk eingeschrieben, sondern unweigerlich mit der Stadt Berlin verknüpft. Auch die dargelegte Situation der Geflüchteten ist eine berlinspezifische, verweist sie doch auf die problematischen Dynamiken in Bezug auf Geflüchtete seitens des Berliner Senats. Dass die Wahl der Geflüchteten auf Berlin fällt, ist nachvollziehbar, da die Stadt mit ihrem »Migratory Setting« (Yildiz 2017) eine große migrantische Community und Sichtbarkeit bildet. Die Wahl des Oranienplatzes in Kreuzberg, gelegen im ehemaligen Westen der Stadt, verweist auf die Geschichte des Stadtteils als Ort der türkisch-deutschen Arbeitsmigration. Vor allem aber sind es die Parallelen, die Erpenbeck zwischen der Flucht der Geflüchteten und der Wiedervereinigung Berlins anhand von Richard zieht, die Berlin in den Vordergrund stellen. Hat die Forschung auch hierauf Bezug genommen (vgl. u.a. Horakova 2020), so erscheint eine pauschale Engführung insofern problematisch, als sie grundverschiedene Vorläufigkeiten in

eine Reihe stellt. Die Herausarbeitung der Verschiedenheiten hat vielmehr gezeigt, dass die Migrationsbewegungen sich grundsätzlich von den Richards Lebenswelt betreffenden post-DDR-bedingten Umstrukturierungen unterscheiden. Zwar schauen sowohl Richard als auch die Geflüchteten als Fremde auf Teile der Stadt, es bleiben jedoch verschiedene Gefühle und Blicke, die sich erst in der Begegnung der Figuren an einem gemeinsamen Ort kreuzen. Berliner Topographien, so zeigt der Text, zeugen von verdichteten Erinnerungen und Vergangenheiten. Es finden sich jedoch keine kontinuierlichen, sichtbaren Jahresringe wie etwa bei einem Baum, welche die komplexen Geschichten der Stadt geschlossen nachvollziehbar machen (vgl. Illies 2015: 12). Stattdessen wird eine Vielzahl affektiver Relationen zwischen Figuren und Orten sichtbar, die beide zu gleichen Teilen Migrationsbewegungen vollziehen. So zeichnet Erpenbeck Berliner Orte nicht als statische Räume, sondern als solche, die von einer dauerhaften Vorläufigkeit geprägt und in ihrer affektiven Relationalität häufig zu Topographien werden, vor allem aber Möglichkeitsraum wie Grenze zugleich sind.

## Literatur


Adel, Ola (2017): Flüchtlinge im persönlichen und kollektiven Gedächtnis. Literarische Betrachtungen zu den Romanen *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* und *Gehen, ging, gegangen*. In: Dietlinde Gipser u.a. (Hg.): Begegnung und Vernetzung. Transkulturelle Perspektiven im Umgang mit sprachlicher Vielfalt. Festschrift für Iman Schalabi. Hamburg, S. 199-215.

Assmann, Aleida (2015): Geschichte findet Stadt. In: Moritz Csáky/Christoph Leitgeb (Hg.): Kommunikation Gedächtnis Raum. Kulturwissenschaften nach dem »Spatial Turn«. Bielefeld, S. 13-27.

Augé, Marc ($^{5}$2019): Nicht-Orte. Aus dem Franz. v. Michael Bischoff. München.

Binder, Julia ($^{2}$2022): Stadt als Palimpsest. Zur Wechselwirkung von Materialität und Gedächtnis. Berlin.

Chronister, Necia (2018): The Enduring Impermanence of Jenny Erpenbeck. In: World Literature Today 92, H. 4, S. 48-51.

Doliva, Lydia (2017): Grenzerfahrungen in Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* In: Corinna Schlicht/Christian Steltz (Hg.): Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien. Duisburg, S. 171-192.

Eigler, Friederike (2020): European Cultural Memory: The European House of History and Recent Novels by Jenny Erpenbeck and Robert Menasse. In: Colloquia Germanica 51, H. 3-4, S. 281-301.

Elborough, Travis (2019): Atlas of Vanishing Places: The Lost Worlds as They Were and as They Are Today. London.

Erpenbeck, Jenny ($^{2}$2018a): Gehen, ging, gegangen. Roman. München.

Dies. (2018b): Heimweh nach dem Traurigsein. In: Dies.: Kein Roman. Texte und Reden 1992-2018. München, S. 42-60.

Dies./Huckebrink, Alfons/Lingnau, Frank (2011): »Ich denke viel über Übergänge nach.« Jenny Erpenbeck im Gespräch mit Alfons Huckebring und Frank Lingnau über Grenzen und Grenzüberschreitungen. In: Am Erker 61, Juni, o.S.; online unter: https://amerker.de/int61.php [Stand: 1.9.2022].

Flüchtlingsrat Berlin (Hg.; 2014/2015): Flüchtlingsproteste Oranienplatz und Gerhart-Hauptmann-Schule. Chronologie, Forderungen, Dokumente; online unter: http://www.fluechtlingsinfo-berlin.de/fr/pdf/Chronologie_Oranienplatz.html [Stand: 1.9.2022].

Gully, Jennifer M./Itagaki, Lynn Mie (2020): The States of Memory: National Narratives of Belonging, the Refugee Novel, and Jenny Erpenbeck's *Go, Went, Gone*. In: Modern Fiction Studies 66, H. 2, S. 260-280.

Horakova, Anna (2020): Paradigms of Refuge. Reimagining GDR Legacy and International Solidarity in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen*. In: Transit 12, H. 2, S. 70-89.

Huyssen, Andreas (1997): The Voids of Berlin. In: Critical Inquiry 24, H. 1, S. 57-81.

Illies, Florian (2015): Schicksal als Chance. Zur Bedeutung von Karl Schefflers DNA-Analyse von Berlin. In: Karl Scheffler: Berlin – ein Stadtschicksal. Hg. u. mit einem Vorwort v. Dems. Berlin, S. 7-15.

Lemon, Robert (2018): Vectors, Vanishing Points, and Vicissitudes in the Works of Jenny Erpenbeck. In: World Literature Today 92, H. 4, S. 52-55.

Leskovec, Andrea (2018): Grenzziehung und Grenzüberschreitung: Zugehörigkeit als Thema literarischer Texte. In: Acta Germanica 46, S. 136-150.

Mayer, Verena (2022): Ein Geschichtsbuch unter der Erde. In: Tagesspiegel Online, 11. Februar 2022; online unter: https://www.tagesspiegel.de/berlin/bilder-aus-berlins-historischem-zentrum-ein-geschichtsbuch-unter-der-erde/25522218.html [Stand: 1.9.2022].

Roth, Daniela (2020): The Functionalization of the Figure of the Refugee and the Role of the *Bildungsbürgertum* in Jenny Erpenbeck's *Gehen, Ging, Gegangen* (2015) and Bodo Kirchhoff's *Widerfahrnis* (2016). In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 11, H. 1, S. 101-123.

Ruther, Clemens (2019): Grenzwertig im Dazwischen. Liminalität als DenkRaum. In: Ars & Humanitas 13, H. 2, S. 26-39.

Schalansky, Judith (2018): Verzeichnis einiger Verluste. Berlin.

Scheffler, Karl (2015): Berlin – ein Stadtschicksal. Hg. u. mit einem Vorwort v. Florian Illies. Berlin.

Schmitter, Elke (2015): Der Stand der Dinge. Jenny Erpenbecks Roman über das Flüchtlingselend in Deutschland. In: Der Spiegel v. 4. September 2015, S. 126f.

Schönball, Ralf (2010): Schätze vor dem Roten Rathaus entdeckt. In: Tagesspiegel Online, 4. November 2010; online unter: https://www.tagesspiegel.de/berlin/ausgrabungen-schaetze-vor-dem-roten-rathaus-entdeckt/1974736.html [Stand: 1.9.2022].

Slaby, Jan/Mühlhoff, Rainer/Wüschner, Philipp (2016): Affektive Relationalität. Umrisse eines philosophischen Forschungsprogramms. In: Undine Eberlein (Hg.): Zwischenleiblichkeit und bewegtes Verstehen – Intercorporeity, Movement and Tacit Knowledge. Bielefeld, S. 69-108.

Štrancar, Tina (2015): Bipolare Wassersymbolik in Jenny Erpenbecks *Heimsuchung*. In: Marija Javor Briški/Irena Samide (Hg.): The Meetings of the Waters: Fluide Räume in Literatur und Kultur. München, S. 148-158.

Tafazoli, Hamid (2018): Flüchtlingsfiguren im kulturellen Gedächtnis Europas. Konstruktionen einer Grenzfigur in den Romanen *Schlafgänger, Ohrfeige* und *Gehen, ging, gegangen*. In: Weimarer Beiträge 64, H. 2, S. 222-243.

Tkalec, Maritta (2020): Ausgrabungen in Mitte. Am Anfang stand die Holzhütte. In: berliner-zeitung.de, 20. Januar 2020; online unter: https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/ausgrabungen-in-berlin-mitte-hinterlassenschaften-bei-der-planung-beruecksichtigen-li.5223?pid=true [Stand: 1.9.2022].

Webber, Andrew J. (2008): Introduction. Capital of the twentieth century? In: Ders. (Hg.): Berlin in the Twentieth Century. A Cultural Topography. Cambridge, S. 11-60.

Yildiz, Yasemin (2017): Berlin as a Migratory Setting. In: Andrew J. Webber (Hg.): The Cambridge Companion to the Literature of Berlin. Cambridge, S. 206-226.

Zhang, Chunjie (2020): Remembering Colonialism and Encountering Refugees: Decolonization in Jenny Erpenbeck's *Go, Went, Gone*. In: European Review 30, H. 1, S. 134-149; online unter: https://doi.org/10.1017/S1062798720000368 [Stand: 1.9.2022].

# AUS LITERATUR UND THEORIE

Wiederabdruck nach: Robert Walser: Guten Tag, Riesin! In: Ders.: Aufsätze. Frankfurt a.M. 1985, S. 63-67. © 1985 Suhrkamp Verlag Berlin.

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130212

# Guten Tag, Riesin!

*Robert Walser*

Es ist einem, als schüttle da eine Riesin ihre Locken und strecke ein Bein zum Bett heraus, wenn man am frühen Morgen, noch ehe die Elektrischen fahren, von irgendeiner Pflicht angetrieben, in die Weltstadt hineingeht. Kalt und weiß liegen die Straßen wie ausgestreckte Menschenarme da; man läuft, reibt sich die Hände und sieht, wie zu den Toren und Türen der Häuser Menschen heraustreten, als speie ein ungeduldiges Ungeheuer seinen warmen, flammenden Speichel aus. Augen begegnen dir, wenn du so dahergehst, Mädchen- und Männeraugen, trübe und frohmütige; Beine laufen hinter und vor dir, und du selber beinelst auch, was du nur kannst und schaust mit deinen eigenen Augen, mit denselben Blicken, wie alle blicken. Und die Brüste tragen alle irgendein verschlafenes Geheimnis, und in den Köpfen allen spukt irgendein wehmütiger oder anspornender Gedanke. Herrlich, herrlich. Da ist es also kalter, halb sonniger, halb trüber Morgen, viele, viele Menschen liegen noch in ihren Betten, Schwärmer, die die Nacht und den halben Morgen durchgelebt und -geabenteuert haben, Vornehme, zu deren Lebensgewohnheiten es gehört, spät aufzustehen, faule Hunde, die zwanzigmal erwachen, gähnen und wieder einschnarchen, Greise und Kranke, die sich überhaupt nicht mehr, oder nur mühsam erheben können, Frauen, die geliebt haben, Künstler, die sich sagen: a was, quatsch, früh aufstehen, Kinder von reichen, schönen Eltern, fabelhaft gepflegte und behütete Wesen, die in ihren eigenen Stuben, hinter schneeweißen Fensterumhängen, das Mündchen offen, märchenhaft träumend, bis neun, zehn oder elf Uhr schlafen. Was zu solch früher Morgenstunde auf den wild ineinander verschlungenen Straßen gramselt und ameiselt, das sind, wenn nicht Dekorationsmaler, so doch vielleicht Tapezierer, Adressenschreiber, kleine, lausichte Agenten, Menschen auch, die einen frühen Eisenbahnzug nach Wien, München, Paris oder Hamburg erreichen wollen, kleine Menschen in der Regel, Mädchen von allen möglichen Erwerbszweigen, Erwerbende also. Einer, der dem Rummel zusieht, muß das notwendigerweise einzig finden. Er geht dann so und meint beinahe, auch rennen, atempusten und seine Arme hin und her schwenken zu müssen; das Treiben und Emsigtun ist ja so ansteckend, wie etwa ein schönes Lächeln ansteckend sein kann. Nein, nicht so. Der frühe Morgen ist noch etwas ganz anderes. Er schleudert aus Kneipen etwa noch ein paar schmierig gekleidete Nachtgestalten mit ekelhaft rotbemalten Gesichtern auf die blendend-staubig-weiße Straße hinaus, wo sie eine gute Weile, den Hakenstock an der Schulter tragend, blödsinnig stehen bleiben, um Vorübergehende anzuöden. Wie ihnen die trunkene Nacht zu den schmutzigen Augen hinausblendet! Weiter, weiter. Bei Besoffenen hält sich das blauäugige

Wunder, der frühe Morgen, nicht auf. Er hat tausend schimmernde Fäden, womit er dich weiterzieht, er schiebt dich von hinten und lockt und lächelt dich von vorne an, du siehst hinauf, wo ein weißlich verschleierter Himmel ein paar zerrissene Stücke Blau hervorläßt; hinter dich, um einem Menschen, der dich interessiert, nachzuschauen, neben dich, an ein reiches Portal, hinter dem ein fürstliches Palais verdrossen und vornehm emporragt. Statuen winken dir aus Gärten und Parkanlagen entgegen; immer gehst du und hast flüchtige Blicke für alles, für Bewegliches und Feststehendes, für Droschken, die träge fortrumpeln, für die Elektrische, die jetzt zu fahren beginnt, von der herab Menschenaugen dich ansehen, für den stupiden Helm eines Schutzmannes, für einen Menschen mit zerrissenen Schuhen und Hosen, für einen zweifellos ehemals Gutsituierten, der im Pelzmantel und Zylinder die Straße fegt, für alles, wie du selber für alles ein flüchtiges Augenmerk bist. Das ist das Wunder der Stadt, daß eines jeden Haltung und Benehmen untertaucht in all diesen tausend Arten, daß das Betrachten ein flüchtiges, das Urteil ein schnelles und das Vergessen ein selbstverständliches ist. Vorüber. Was ist vorüber? Eine Fassade aus der Empirezeit? Wo? Da hinten? Ob sich da einer wohl entschließen kann, sich nochmals umzudrehen, um der alten Baukunst einen Extrablick zu schenken? I woher. Weiter, weiter. Die Brust dehnt sich, die Riesin Weltstadt hat jetzt in aller üppigen Gemächlichkeit ihr schimmernd-durchsonntes Hemd angezogen. So eine Riesin kleidet sich eben ein bißchen langsam an; dafür aber duftet und dampft und pocht und läutet jede ihrer schönen, großen Bewegungen. Droschken mit Amerikakoffern obenauf poltern und radebrechen vorbei, du gehst jetzt im Park; die stillen Kanäle sind noch mit grauem Eis bedeckt, die Matten frieren dich an, die schlanken, dünnen, kahlen Bäume jagen dich mit ihrem zitternd-frörlichen Aussehen flugs weiter; Karren werden geschoben, zwei herrschaftliche Fuhrwerke aus der Remise irgendeines Menschen von offiziellem Gepräge, jedes zwei Kutscher und einen Lakaien tragend, jagen vorüber; immer ist etwas und jedesmal ist das Etwas, wenn man es näher betrachten will, verschwunden. Natürlich hast du eine Unmenge Gedanken während deines einstündigen Marsches, du bist Dichter und kannst dazu ruhig deine Hände in den Taschen deines hoffentlich anständigen Überziehers behalten, du bist Maler und hast vielleicht bereits während deines Morgenspazierganges fünf Bilder fix und fertig gemacht. Du bist Aristokrat, Held, Löwenbändiger, Sozialist, Afrikaforscher, Tänzer, Turner oder Kneipenwirt gewesen, hast flüchtig geträumt, eben jetzt dem Kaiser vorgestellt worden zu sein. Er ist vom Thron herniedergestiegen und hat dich in ein halbstündiges, vertrauliches Gespräch, an welchem sich auch die Frau Kaiserin dürfte beteiligt haben, gezogen. Du bist in Gedanken Stadtbahn gefahren, hast Dernburg seinen Lorbeerkranz vom Haupte gerissen, geheiratet und dich in einer Ortschaft in der Schweiz heimisch niedergelassen, ein bühnenfähiges Drama geschaffen – lustig, lustig, weiter, he da, was? Sollte das? Ja, da ist dir dein Kollege Kitsch begegnet, und da seid ihr zusammen nach Hause gegangen und habt Schokolade getrunken.

# FORUM

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130213

# »Die Schrift lügt nicht«
## Transkulturalität de- und rekonstruiert: *Schermanns Augen* von Steffen Mensching

*Withold Bonner*

## 1. Historischer Hintergrund

Zur Zeit der stalinistischen Säuberungen vor und während des Zweiten Weltkriegs gehörten auch Deutsche und Bürger*innen der UdSSR mit ethnischem deutschem Hintergrund zu den Opfern des GULag. Zunächst waren es 350.000 Sowjetbürger*innen deutscher Herkunft, die nach der Liquidierung der Autonomen Sozialistischen Republik (ASSR) der Wolgadeutschen[1] am 28. August 1941 als *trudmobilizowannyj nemec* mobilisiert wurden für die sog. ›Trudarmija‹, die Arbeitsarmee, eine hybride Organisation unter Leitung der GULag-Administration, die aus zwangsrekrutierten Bauarbeiter*innen und politischen Straftäter*innen gebildet wurde (vgl. Krieger 2008: 143).

Den Sowjetbürger*innen deutscher Herkunft muss eine kleinere Zahl von Deutschen, die als sog. Spezialist*innen vor und als Flüchtlinge nach der Machtübergabe an die Nazis im Januar 1933 in die SU emigriert waren, hinzugerechnet werden. Auch wenn es nach wie vor schwer ist, genaue Zahlen zu nennen, dürften Mitte der 1930er-Jahre rund 8000 deutsche Spezialist*innen und Flüchtlinge in der UdSSR gelebt haben (vgl. Stark 1999: 43). Diese vorwiegend politischen Emigrant*innen blieben nicht von den ›Großen Säuberungen‹ verschont. So wurden über 70 % der Mitglieder der KPD in sowjetischem Exil verhaftet, hingerichtet oder zu Zwangsarbeit verurteilt (vgl. Hart-

1 Während des 17. und 18. Jahrhunderts waren deutsche Familien aus Baden, Württemberg, der Pfalz, Westpreußen und Danzig in das Wolgagebiet ausgewandert. Zum Zeitpunkt der Liquidierung der wolgadeutschen ASSR lebten dort rund 1,1 Millionen ethnische Deutsche. Schätzungsweise wurden 856.000 nach Kollektivfarmen und Arbeitslagern in Kasachstan und Sibirien deportiert (vgl. Hamann 2021: 334).

Corresponding author: Withold Bonner (Universität Tampere);
witholdb@gmail.com;
http://orcid.org/0000-0003-1184-6186;
Open Access. © Withold Bonner 2022, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

mann 2003: 175).[2] Soweit Letztere die Lagerhaft überlebt hatten, wurden sie anschließend in die Trudarmija eingegliedert.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurden die Arbeitslager allmählich geschlossen. Erst nach dem Tode Stalins 1953 wurde den Emigrant*innen aus Deutschland gestattet, dorthin zurückzukehren. Dass die meisten in die DDR entlassen wurden, liegt an der Lektion, die die sowjetischen und DDR-Kommunist*innen aus den Vorgängen um Margarete Buber-Neumann, Susanne Leonhard und ihren Sohn Wolfgang hatten lernen müssen (vgl. Stark 1999: 184; Hartmann 2003: 153). Während Buber-Neumann zwei Jahre im GULag zugebracht hatte und als Kommunistin 1940 an Nazi-Deutschland ausgeliefert worden war,[3] war Susanne Leonhard 12 Jahre im Arbeitslager Workuta inhaftiert. Nach ihrer Entlassung in die SBZ war sie in die Westzonen geflohen, gefolgt von ihrem Sohn, der zunächst nach Jugoslawien entkommen war. Im Westen veröffentlichten beide sowie Buber-Neumann zwischen 1949 und 1956 den Funktionär*innen von SED und KPdSU alles andere als genehme Bücher über ihre Erfahrungen in der UdSSR Stalins (vgl. Buber-Neumann 1949; Leonhard 1956; Leonhard 1990, erstmals erschienen 1955).

Zwischen 1951 und 1962 remigrierten ca. 600 Personen aus der UdSSR nach Ostdeutschland, deutlich mehr, als den im Geiste Stalins erzogenen SED-Funktionär*innen recht war. Ihnen galten diejenigen, die während der Stalin'schen Säuberungen verurteilt worden waren, nach wie vor als unzuverlässig. Obwohl diese Überlebenden des GULag zur Zeit des Tauwetters in der UdSSR rehabilitiert wurden und in der DDR oft zufriedenstellende, wenn auch nicht herausgehobene berufliche Positionen erreichen konnten, so blieb aus offenkundigen politischen Gründen ihre Inhaftierung in der Sowjetunion tabu.[4]

In den 1970er-Jahren veröffentlichten einige der Remigrant*innen, die ihren sozialistischen Überzeugungen treu geblieben waren, in der DDR Erinnerungen an ihr Leben im Exil, doch schwiegen sie über den Stalin'schen Terror und ihre eigenen Erlebnisse (vgl. Richter 1972; Damerius 1977; Wangenheim 1977; Zinner 1978). Erst mit dem Zusammenbruch von Sowjetunion und DDR konnten autobiografische bzw. autofiktionale Texte veröffentlicht werden, die von Deutschen als Opfern des GULag handelten. Mit dem Schicksal der Wolgadeutschen befasste sich z.B. der 1934 in Engels geborene Herold Belger, ein kasachischer Schriftsteller mit deutschen Wurzeln, in seinem 2003 auf Russisch veröffentlichten Roman *Das Haus des Heimatlosen* (*Dom skital'sa*, vgl. Belger 2014). In Ostdeutschland konnten erst ab 1990 aufrichtigere Erinnerungen von

2 Die genaue Zahl der deutschen Opfer der Stalin'schen Säuberungen ist unbekannt. Bis 1991 hatte Reinhard Müller eine Zahl von 2546 Emigrant*innen erfasst, die festgenommen, hingerichtet, nach Nazi-Deutschland ausgeliefert worden waren oder im GULag umgekommen sind (vgl. Stark 1999: 94).

3 Buber-Neumann war die Witwe von Heinz Neumann, einem führenden Funktionär der KPD, der am 26. November 1937 im Zuge der Stalin'schen Säuberungen in Moskau zum Tode verurteilt und hingerichtet wurde. Nach ihrer Auslieferung an Nazi-Deutschland musste Buber-Neumann fünf weitere Jahre im KZ Dachau verbringen.

4 Ironischerweise wurden in der DDR die Überlebenden des GULag als »Verfolgte des Naziregimes« anerkannt, was diese zum Bezug von besonderen Sozialleistungen berechtigte. Gleichzeitig wurden sie gezwungen, ihre Lebensläufe hinsichtlich ihrer Jahre im GULag derart zu fälschen, dass ihre Inhaftierung nicht darin vorkam. Es galt ein striktes Schweigegebot.

deutschen Überlebenden des GULag publiziert werden.[5] Den Anfang machte Elfriede Brüning, die in der Tradition der Protokollliteratur Interviews mit einigen Überlebenden unter dem Titel *Lästige Zeugen? Tonbandgespräche mit Opfern der Stalinzeit* veröffentlichte (Brüning 1990). Im selben Jahr erschienen die Erinnerungen zweier Überlebender des GULag, und zwar *Unter falscher Anschuldigung. 18 Jahre in Taiga und Steppe* von Helmut Damerius (1990) sowie *Totgesagt. Erinnerungen* von Trude Richter (1990), worin beide ihre frühere autobiografische Rückschau revidierten.[6] Weitere Erinnerungen erschienen später, meist erst nach dem Tod der Autor*innen und herausgegeben durch deren Kinder. Eine Ausnahme bildete *Treibeis am Jenissei* von Walter Ruge (2006), der seine Erinnerungen selbst herausbrachte. Es folgten *Gelobtes Land. Meine Jahre in Stalins Sowjetunion* von seinem Bruder Wolfgang Ruge (2012) und die Erinnerungen Rudolf Hamburgers unter dem Titel *Zehn Jahre Lager. Als deutscher Kommunist im sowjetischen Gulag* (Hamburger 2013).

Nach dem Tod der Zeitzeug*innen verlagerte sich der Fokus hin zu fiktionalen Texten von Autor*innen mit ostdeutschen Wurzeln. Erwähnt werden sollen *In Zeiten abnehmenden Lichts* von Eugen Ruge (2011), dem Sohn von Wolfgang Ruge, *Trutz* von Christoph Hein (2017), *Metropol*, erneut von Eugen Ruge (2017), und schließlich *Schermanns Augen* von Steffen Mensching, mit rund 800 Seiten das *opus magnum* des Autors. Dieser Roman wird im Weiteren im Fokus dieses Beitrags stehen.[7]

## 2. Der Roman *Schermanns Augen*

Die Handlung spielt 1941 im fiktiven Zwangsarbeitslager Safranowka nahe Archangelsk. Im Dezember 1940 wird dort der berühmte polnische Grafologe und Wahrsager Rafael Schermann (1874-1943) eingeliefert, eine historische Person. Der Lagerkommandant Kosinzew will Schermann verhören, da er zwei historische Personen mit demselben Namen verwechselt: den tschechischen Psychiater Oskar Fischer (1876-1942),[8] der 1924 ein Buch über Schermann veröffentlicht hatte, und Oskar Fischer alias Otto Schüssler (1905-1982), Sekretär und Leibwächter Trotzkis während dessen mexikanischen Exils. Kosinzew hofft, durch die Aufdeckung einer trotzkistischen Verschwörung seine frühere Position in Moskau zurückzugewinnen. Als Dolmetscher bei den Verhören fungiert der junge deutsche Proletarier und Kommunist Otto Haferkorn, eine fiktive Figur. In Berlin geboren, war er 1934 nach Moskau geflohen, wo er die deutschsprachige *Deutsche Zentralzeitung (DZZ)* gesetzt hatte, die in Moskau gedruckt wurde und die Einwohner*innen der wolgadeutschen ASSR als Zielgruppe

5 Hedda Zinner hatte die ersten Erinnerungen an ihre Jahre in sowjetischem Exil bereits 1989, wenn auch sehr vorsichtig, in einem zweiten autobiografischen Text korrigiert (vgl. Zinner 1989).

6 Das hieß aber nicht, dass keine blinden Flecken bestehen blieben. So hält sich Richters Beschreibung nach wie vor an das Versprechen, das sie ihrem Mann bei dessen Verhaftung gab. »Was auch mit uns geschehen möge – der Sache bleiben wir treu!« (Hartmann 2003: 152) Damerius wiederum verschweigt in seinem Buch seine Aktivitäten als Informant für den NKWD (vgl. ebd.: 151).

7 Verweise auf den Primärtext erfolgen ab hier nur mit Seitenangabe.

8 Der tschechische Psychiater Oskar Fischer war ein jüdischer Pionier der Neurowissenschaften. Fischers Forschungen führten zur Identifikation der altersbedingten Plaques im Gehirn, den typischen Wunden der Alzheimer-Demenz. Fischer starb am 28. Februar 1942 im Konzentrationslager Theresienstadt. Sein Anteil an der Entdeckung der Krankheit wurde nie angemessen gewürdigt (vgl. 818).

hatte. 1939 war Haferkorn wegen Spionage, terroristischer Aktionen und konterrevolutionärer Agitation nach § 58 des sowjetischen Strafgesetzbuchs zu zehn Jahren Arbeitslager verurteilt worden. Während der offiziellen Verhöre und privaten Gespräche lässt Schermann den Lebensstil der kulturellen Elite im frühen 20. Jahrhundert aus dem Gedächtnis aufsteigen, zu der er über seine grafologischen Sitzungen Zugang erhalten hatte. Dieser internationale Kreis aus kulturellen Berühmtheiten wie dem Sexologen Magnus Hirschfeld, den Schriftstellern Karl Kraus, Bertolt Brecht und André Malraux, den Publizisten Willi Münzenberg und Lucien Vogel,[9] dem Theaterleiter Konstantin Stanislawski oder dem Filmregisseur Sergej Eisenstein wird ergänzt durch Kommunist*innen bzw. weitere Sympathisant*innen des sowjetischen Experiments wie die deutschen Autoren Lion Feuchtwanger, Klaus Mann und Maria Osten oder der sowjetische Journalist Mihail Kolzow, die Haferkorn in seiner Zeit bei der *DZZ* getroffen oder von denen er dort gehört hatte. Als Kosinzew als Volksfeind entlarvt und liquidiert wird, stoppt sein Nachfolger die Verhöre. Schermann und Haferkorn werden erneut auf »Transport [in ein weiteres Arbeitslager; W.B.] [gehen]« (817).

Es sind zunächst zwei Themen, die im Folgenden im Fokus stehen werden und sich wie ein roter Faden durch den Roman ziehen. Zum einen ist da die kulturelle Kluft zwischen einem transkulturellen Lifestyle, wie er für die kulturelle Elite, aber auch die internationalistische Arbeiterbewegung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts typisch war, und der Realität der sowjetischen Gesellschaft, repräsentiert durch die Lager des GULag. Zum anderen befasst sich der Roman mit dem problematischen Glauben an die zentrale Rolle der Schrift in ihren unterschiedlichen Bedeutungen. Abschließend wird dieser Beitrag Aspekte einer Transkulturalität des kollektiven Gedächtnisses erörtern.

## 3. Transkulturalität und Kosmopolitismus

Versteht man unter Transkulturalität etwas, was kulturübergreifend vorkommt, was also zumindest über eine bestimmte Kultur hinausgeht (vgl. Mecklenburg 2008: 93), so trifft dies nicht zuletzt auf den Lebensstil der intellektuellen europäischen Elite in den 1920er und frühen 1930er-Jahren zu. Sie kann ohne Zweifel als transitäre und transkulturelle Gemeinschaft par excellence verstanden werden, die sich einem Verständnis von Kultur widersetzte, das einer homogenisierenden Nationalstaatsidee und damit einer strikten Dichotomie von Eigenem und Fremdem das Wort redete.[10] Der Lebensstil dieser kulturellen Elite endete nicht an den Grenzen imaginierter National-

9 Willi Münzenberg (1889-1940) war deutscher Kommunist und Publizist. Ab 1924 gab er die *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* mit einer wöchentlichen Auflage von bis zu einer halben Million heraus. Münzenberg wurde tot in einem Wald nahe der französischen Gemeinde Saint-Marcellin aufgefunden, wahrscheinlich durch den NKWD ermordet. Lucien Vogel (1886-1954) war ein französischer Fotograf und Publizist, der für Zeitschriften wie die französische *Vogue*, *Vu* oder *Jardins des Modes* arbeitete. 1925 war er Kurator des sowjetischen Pavillons auf der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels* in Paris.

10 Es kann hier nicht der Ort sein, erneut die letztlich fruchtlose Debatte um Inter- oder Transkulturalität zu führen, wie sie insbesondere von Welsch betrieben wird, denn »im Grunde wissen alle an der Diskussion Beteiligten, welch komplexe Formen des kulturellen Austauschs zu denken sind. Von daher sind weniger die Diagnosen Welschs unangemessen, als vielmehr die von ihm so massiv vorgetrage-

kulturen, sondern überschritt diese, wobei dieselbe Lebensweise sich ebenso in anderen Kulturen beobachten ließ (vgl. Welsch 2010: 3).[11] Dieser Lebensstil, der eine »›Überschreitung von Grenzen‹ ebenso meint wie die ›Reflexion und das Außer-Kraft-Setzen von voraus-gesetzten Grenzziehungen‹« (Heimböckel/Weinberg 2014: 124), ist geprägt durch externe Vernetzungen, Mischungen und Durchdringungen (vgl. Welsch 2000: 335-337), er grenzte sich ab von einem separatistischen und exkludierenden Verständnis von Kultur.

Nicht zuletzt für diese Mitglieder der intellektuellen Elite mit ihrem internationalen kulturellen Kapital wurde der Begriff ›Kosmopolit‹ geprägt. Kulturelle Kosmopolit*innen genießen die Vielfalt; die Idee des Kosmopolitismus schließt dabei nicht nur wechselseitige Toleranz, sondern auch Neugier, nicht nur Koexistenz, sondern gegenseitige Befruchtung ein (vgl. Cheesman 2007: 40).

Mit ihren Idealen des proletarischen Internationalismus und der internationalen Solidarität, wo politische Überzeugung und Klassenzugehörigkeit traditionelle nationalstaatliche, kulturelle Grenzen überschreiten, kann die internationalistische kommunistische Arbeiterbewegung der 1920er und der frühen 1930er-Jahre als eine weitere Ausformung von Transkulturalität verstanden werden.[12] Als Mitte der 1930er-Jahre die Komintern, die Kommunistische Internationale, unter Führung der Sowjetunion kurzfristig eine Volksfrontpolitik gegen den Faschismus favorisierte, fanden beide Gruppierungen zu einer wenn auch keineswegs konfliktfreien Zusammenarbeit, so z.B. auf dem berühmten *Ersten Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur* 1935 in Paris. Der Kongress stellte sich – unter Ausgrenzung der immer deutlicher hervortretenden stalinistischen Entwicklung in der SU – der Bedrohung der Kultur durch die faschistischen Regime entgegen. Er wurde von dem sowjetischen Schriftsteller Ilja Ehrenburg gemeinsam mit anderen Autor*innen wie André Malraux, André Gide, Heinrich Mann, Anna Seghers und Egon Erwin Kisch organisiert, um nur einige Namen zu nennen.

Gegen Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er-Jahre war die Sowjetunion in Übereinstimmung mit dem Ideal der internationalen Solidarität noch ein gastfreundliches Land. Ausländische ›Spezialist*innen‹ wurden eingeladen, am beschleunigten Aufbau der sozialistischen Industrie mitzuarbeiten. Doch wie die Geschichte der UdSSR bzw. Russlands zeigt, gibt es keine fortwährende teleologische Entwicklung

---

ne These, all das lasse sich im Rahmen der ›Interkulturalität‹ nicht denken« (Langenohl/Poole/Weinberg 2015: 17).

11 Für Welsch entwickelt sich die Transkulturalität in vollem Umfang allerdings erst im Zuge der Globalisierung, was sich nicht nur in diesem Fall als ahistorisch erweist. Ein Problem in seiner Argumentation besteht darin, dass er aufgrund der Kritik an seinen Thesen seinen zahlreichen, einander stark ähnelnden Beiträgen zur Transkulturalität ergänzende Kapitel hinzufügt, die diese Kritik aufnehmen. Nur finden sich damit in ein und demselben Artikel häufig zwei einander widersprechende Positionen.

12 Vgl. zum *Kommunistischem Manifest* als interkulturellem Text und zu Marx als interkultureller, grenzüberschreitender Persönlichkeit den Essay von Amann und Heimböckel. Sie verweisen auf die biografische Dimension dieses Weltautors, »der als deutscher Philosoph jüdischer Herkunft, Migrant und Exilant genug Stoff dafür liefert, um als interkultureller Philosoph bzw. ›écrivain interculturel‹ […] wahrgenommen zu werden« (Amann/Heimböckel 2018: 171).

hin zu einer Durchsetzung transkultureller Vorstellungen und Lebensweisen.[13] Auch wenn das Recht auf Asyl in der sowjetischen Verfassung von 1936 festgeschrieben wurde, hatten die politischen Verhältnisse sich bereits zu wandeln begonnen. Die Ermordung Kirows, des Leningrader Parteisekretärs der KPdSU, bot nicht nur den Anlass für den Terror der folgenden Jahre, sondern auch für zunehmende Fremdenfeindlichkeit und das Errichten neuer Grenzen. Mitte der 1930er-Jahre wurden Kontakte mit dem Ausland auf ein Minimum reduziert, die Bewegungsfreiheit von Ausländer*innen innerhalb der SU wurde begrenzt und kontrolliert. Spezialist*innen und Flüchtlinge, die einst mit demonstrativer Gastfreundschaft aufgenommen worden waren, trafen nun auf Misstrauen und Feindlichkeit. 1937 wurde der Deutsche Club in Moskau geschlossen, Anfang 1938 die deutschsprachige Karl-Liebknecht-Schule wie auch die Internationale Lenin-Schule; die *DZZ* musste ihr Erscheinen einstellen (vgl. Hartmann 2003: 186f.). Hand in Hand mit der Fremdenfeindlichkeit gewann der Antisemitismus an Gewicht. Im ersten Schauprozess gegen u.a. Grigorij Sinowjew wurde dieser, der selbst Jude war, beschuldigt, eine terroristische Organisation mit dem Ziel der Ermordung Kirows gebildet zu haben. Zu den Angeklagten gehörten deutsche Kommunisten mit jüdischem Hintergrund wie Moise und Nathan Lurje (vgl. Stark 1999: 76). Insbesondere in der Sowjetunion wurde um diese Zeit ›Kosmopolit‹ zu einem antisemitischen Codewort für Jude (vgl. Cheesman 2007: 40).

## 4. Dekonstruktion: das Lager

Wie Leona Toker in Bezug auf Holocaust- und GULag-Literatur feststellt, wurden Texte wie Primo Levis *Ist das ein Mensch*, Solschenyzins frühe Prosa oder Warlam Schalamows *Erzählungen aus Kolyma* zunächst wegen ihrer informativen Funktion rezipiert. Doch sobald sich das entsprechende historische Wissen durchgesetzt hat und die Leser*innen diese Werke nicht mehr als Informationsquelle benötigen, gewinnt deren ästhetische Funktion verstärkt an Bedeutung (vgl. Toker 1997: 216).

Im Roman von Mensching wird in einem extremen kulturellen Zusammenprall – es kann eben doch kulturelle Grenzen geben – der Lebensstil einer transkulturellen Elite bzw. internationalistischen kommunistischen Bewegung, vertreten durch Schermann und den jungen Kommunisten Otto Haferkorn, mit der xenophoben, intoleranten und nationalistischen Realität der stalinistischen sowjetischen Gesellschaft konfrontiert, verkörpert durch die Zwangsarbeitslager des GULag. Es sind insbesondere dieser Kontrast und die damit einhergehende gewaltsame Dekonstruktion von Transkulturalität, welche die ästhetische Wirkung des Romans ausmachen und ihm einen Großteil seiner Überzeugungskraft verleihen. Durch den Fokus auf die Zeit vor dem Lagerleben entgeht der Roman gleichzeitig dem Dilemma, dass die Sprache der Darstellung von unvorstellbaren, traumatischen Erfahrungen im Lager nicht gewachsen ist (vgl. ebd.: 205). Schließlich arbeitet die Inanspruchnahme erzählerischer Frei-

13 Aufgrund des ihr eingeschriebenen pädagogischen Impetus, der Bildung einer friedlichen Weltgesellschaft zuzuarbeiten (vgl. Welsch 2010: 14), ist Welschs Konzeptionalisierung von Transkulturalität nur sehr bedingt in der Lage, Prozesse erneuter Grenzziehung, von Abgrenzung nach außen und Homogenisierung nach innen aufzunehmen, wie sie nicht nur Ende der 1930er-Jahre verstärkt in der Sowjetunion auftreten, sondern erneut im zunehmend diktatorischen Russland.

heit der Gefahr kultureller Aneignung eines Lebens im GULag entgegen, wie sie sich aus einer scheinbar realistischen Erzählweise ergeben könnte.[14]

Bei der Durchsicht des Adressbuchs des soeben eingelieferten Schermann stößt Haferkorn auf eine große Zahl bekannter Namen mit Wohnorten in Paris, London, München, Innsbruck, Zürich, Amsterdam und Budapest (vgl. 25f.). Als Schermann 1923 für eine Vortragsreise in den USA an Bord des Luxusliners *Olympic* ging, war er Passagier der ersten Klasse, verbunden mit dem Privileg, am Tisch des Kapitäns Platz zu nehmen (vgl. 127). Zuhause in Krakau wiederum hatte er mit seiner Schwester Zofia eine Sechszimmerwohnung bewohnt,[15] in der über seinem Bett ein Gemälde von Velazquez hing (vgl. 255). Der Gegensatz von ehemaliger kosmopolitischer Lebensweise und der Wirklichkeit des Lagers wird nur zu deutlich, wenn Schermann mittels seines individuellen, die Begrenzungen des Lagers mühelos transzendierenden Gedächtnisses den zerlumpten und verlausten kriminellen Lagerinsass*innen das Leben an Bord eines Luxusliners schildert. Zederbaum wiederum, ein weiterer politischer Gefangener, Mitglied der Bolschewisten seit 1905, mit dem sich Haferkorn in der gemeinsamen Holzfällerbrigade angefreundet hatte, war Diplomat unter den Außenministern Joffe und Litwinow gewesen. Er hatte Philosophie in Moskau und an der Sorbonne studiert. Während seiner Zeit als sowjetischer Presseattaché in Wien war er Stammgast in Wiener Kaffeehäusern gewesen. Maria Osten (1908-1942), eine weitere historische Figur, mit der Haferkorn eine – fiktive – Nacht kurz vor seiner Verhaftung verbracht hatte, hatte mit ihrem kurzzeitigen Ehemann Mihail Kolzow, berühmter sowjetischer Autor und *Prawda*-Journalist, in Berlin, Moskau, Paris und Barcelona gelebt (vgl. 141). In Paris hatte sie vom *Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur* berichtet, aus Spanien schrieb sie als Sonderkorrespondentin für die *DZZ* über den Bürgerkrieg.

Doch alles, was vom früheren Glanz geblieben ist, ist Schermanns Zahnbürste mit der blassgoldenen Gravur »Grand Hotel Šroubek, Praha«, mit seinen Worten eine »Botschaft aus einer anderen Welt« (8). Zederbaum, physisch und psychisch am Ende seiner Kräfte, wird einen Fluchtversuch vortäuschen, damit ihn einer der Wachen ›auf der Flucht‹ erschießt (vgl. 545f.). Schließlich sitzt »Rafael Mauritzowitsch Schermann, Kontingent-Deportierter Nummer 32947, […] mit heruntergelassenen Hosen auf der Pritschenkante und sammelt[e] Ungeziefer aus seiner Leistengegend« (399f.). Schermanns Beschreibung seiner früheren kosmopolitischen Lebensweise »erinnerte Otto schmerzhaft und berauschend an ein Leben, das es auch für ihn hätte geben können, das es jenseits der Taiga, trotz Krieg und Faschismus, in den Städten Europas vielleicht noch gab« (258f.).

Im Roman wird die sowjetische Gesellschaft durch ihren Antisemitismus, die Terrorjustiz und den GULag repräsentiert. Alle drei Phänomene zusammen haben ihren Anteil an der Errichtung von extrem willkürlichen Grenzen gegenüber angeblichen Feinden, die geprägt sind von kosmopolitischer Toleranz, Neugier und gegenseitiger Vernetzung. Dem sowjetischen Antisemitismus kommt dabei eine wichtige Rolle zu, sei es während Haferkorns und Schermanns Verhören oder während ihrer In-

14 Diese Gefahr zeigt sich in *Schwarzes Eis* von Sergej Lochthofen, wo der Sohn aus einer personalen Erzählsituation heraus von den Erlebnissen seines Vaters im GULag berichtet (vgl. Lochthofen 2014).

15 Aufgrund der Größe der Wohnung vermutet der Lagerkommandant, Schermann lebe in einer ›Kommunalka‹, einer Gemeinschaftswohnung, der sowjetischen Lösung für knappen Wohnraum.

haftierung im Zwangsarbeitslager. Wie sich Ersterer erinnert, hatten viele jüdische Mitarbeiter*innen der *DZZ* ihre jüdischen Namen abgelegt, weil sie Antifaschist*innen seien, unabhängig von ihrer Herkunft. In Anlehnung an Marx hatte der Redakteur Otto Heller behauptet, dass die Judenfrage im Sozialismus gelöst sei (vgl. 51). Dies veranlasst Zederbaum zu folgendem Kommentar: »Das dachte ich auch, solange ich ein freier Mann war, […] aber jetzt, nach drei Jahren Haft, fühle ich mich wieder entschieden semitisch« (ebd.). Während Haferkorns Untersuchungshaft hatte der Untersuchungsrichter in den Verhören auf Kolzow stets mit dessen bürgerlichem Namen Friedland referiert, um dessen Judentum zu unterstreichen. Bei einer Befragung Schermanns stellt Kosinzew fest, dass sich unter den Angeklagten, die der Planung eines Attentats auf Stalin beschuldigt wurden, »die Söhne Davids häufen« (106). Haferkorn versucht sich bei Kosinzew einzuschmeicheln, indem er abfällig über Schermann äußert, dieser rede ein fürchterliches Judendeutsch (vgl. 73).

Dem Lagerkommandanten scheint es keine Probleme zu bereiten, den Kosmopoliten Lucien Vogel, Chefredakteur der *Vogue* und Sympathisant der Sowjetunion, zu beschuldigen, gleichzeitig für den französischen und britischen Geheimdienst zu spionieren wie auch für FBI und Gestapo, und sogar die Ermordung Stalins zu planen. Der Kommunist Haferkorn wurde verurteilt, weil er angeblich versucht hatte, in Moskau eine Zelle der Hitlerjugend zu gründen. Das Lager wiederum, wo »[d]er *Pferdebestand* […] im Gegensatz zum *Menschenbestand*« begrenzt war (208; Hervorh. i.O.), tötet seine Insass*innen durch Arbeit. Das tägliche Leben im Zwangsarbeitslager wird von Willkür, ständiger Unterernährung und Mangel an bescheidenster medizinischer Versorgung beherrscht. In der von der Lagerleitung bestimmten inneren Hierarchie stehen Kriminelle wie Dieb*innen, Vergewaltiger und Mörder*innen über den aus politischen Gründen verurteilten ›Volksfeinden‹. Während die Kriminellen, überwiegend Analphabet*innen, lesen, Briefe schreiben und empfangen sowie an kulturellen Veranstaltungen teilnehmen dürfen, wenn sie es denn könnten und wollten, ist all dies den politischen Gefangenen verboten, oder, wie es der Erzähler kühl konstatiert: »Zederbaum, Absolvent der *Sorbonne*, Mitglied des bolschewistischen Flügels der Russischen Sozialdemokratie seit 1905, Diplomat ohne Schreiberlaubnis.« (206)

Nicht nur hinsichtlich der historischen Figuren beruht der Roman auf erwiesenen Fakten. Dies gilt auch für die Schilderung der Hierarchie in den Arbeitslagern.[16] Doch letztlich handelt es sich um Fiktion, bewusst weit davon entfernt, realistisch zu sein. Z.B. lässt sich nur schwer vorstellen, woher politische Häftlinge, die an chronischer Unterernährung leiden, die Kraft für stundenlange Unterhaltungen und politische Diskussionen nehmen sollten.[17] Auch kann aus historischer Perspektive kaum

16 Immer wieder kommen die von Stark interviewten überlebenden Frauen des GULag auf die Rolle der kriminellen Gerfangenen zurück, die – unter aktiver Mitwirkung der NKWD-Lagerleitung – die alltäglichen Routinen diktierten und kontrollierten. Sie teilten die Arbeit zu, bevorteilten sich bei der Essensausgabe und bestahlen die politischen Gefangenen. Am meisten litten die Frauen darunter, dass die Lagerverwaltung die kriminellen ethisch höher einstufte als die politischen Gefangenen und letztere als Feinde betrachtete (vgl. Stark 1999: 155).

17 Eva B., eine von Starks Gesprächspartnerinnen, erinnert sich wie folgt: »Wir hatten im Winter nasse Füße. Dann mußten die Fußlappen aus unseren Überschuhen getrocknet werden. Und das war eine Lebensfrage, ob man die Fußlappen trocknen konnte oder irgendwelche nassen Lumpen nehmen mußte. Darüber vergaß man den Kommunismus und alles. So war die Lage, daß man wirklich nicht viel nachdachte oder direkt theoretische Gespräche begann.« (Ebd.: 159)

einleuchten, dass zu einer Zeit, wo die Schuld eines Gefangenen bereits im Haftbefehl festgestellt wird und wo Urteile nach vorgegebenen Quoten ohne Verfahren am Fließband gefällt werden, der Lagerkommandant Beweis um Beweis zusammenzutragen versucht, um Schermanns Beteiligung an einer trotzkistischen Verschwörung nachweisen zu können. Doch für den Roman sind diese Freiheiten von historischer Plausibilität von ausschlaggebender Bedeutung. Es sind gerade Schermanns und Haferkorns grenzüberschreitende Erinnerungen im Verhör wie im privaten Gespräch, wodurch der Kontrast zwischen kosmopolitischer Vergangenheit und sowjetischer Gegenwart im GULag vermittelt wird.

## 5. Die Schrift lügt nicht

Die Schrift in ihren unterschiedlichen Bedeutungen, der zweite rote Faden, spielt im Roman eine herausragende Rolle. Da ist der Lagerkommandant Kosinzew, der unbeirrt an die Beweiskraft schriftlicher Beweismittel, noch mehr aber an die Wahrheit der Lehren Lenins und Stalins glaubt, wenn er Ersteren zitiert: »Es gibt ein schönes Wort von Lenin, dem Begründer des Sowjetstaats, Inspirator der Revolution, der auch ein Philosoph von Rang war, er nannte die Praxis das erste Kriterium der Wahrheit.« (187) Doch wird die Praxis zeigen, dass der Wahrheit von Stalins Schriften besser nicht vertraut werden sollte. Denn Kosinzew, von seinem Stellvertreter Jegorin ›demaskiert‹, wird als Volksfeind hingerichtet werden, während Jegorin seine Nachfolge als Lagerleiter antritt.

Der Glaube an die Stalin'sche Schrift wird von den meisten politischen Gefangenen geteilt. Z.B. glaubt der ehemalige Staatsanwalt Nikutin nach wie vor, dass nur ein Prozent der aus politischen Gründen Verurteilten unschuldig wären, wobei er sich selbst natürlich zu dieser Gruppe zählt (vgl. 211). Auch Otto gehört zur großen Mehrheit, die sich selbst für unschuldig, aber den Pritschennachbarn für einen gefährlichen Feind hält (vgl. 34). Trotz aller Entbehrungen, jedes Maß überschreitender Strafen und Torturen gehört Haferkorn nach wie vor zu den Positivgläubigen, auch wenn er spät zu verstehen beginnt, dass diese Gläubigen »alle Erfahrungen, die ihren Glauben bedrohten, als Zufälle, Unfälle oder Beispiele menschlichen Versagens« (296) verdrängten.

Als er noch frei war, hatte Haferkorn alle Artikel des berühmten *Prawda*-Journalisten Mihail Kolzow über den Spanischen Bürgerkrieg ausgeschnitten. Im Roman, der sich hier und auch im Folgenden eng an die historischen Fakten hält, war dieser im Sommer 1938 in den Obersten Sowjet gewählt worden, zusätzlich zeichnete er für den Verlag *Jourgaz* verantwortlich und fungierte als Herausgeber der Zeitschriften *Krokodil*, *Ogonek* und *Za rubezhom* (vgl. Pike 1981: 452). Doch plötzlich begann sein Stern zu sinken. Im Dezember 1938 wurde er inhaftiert, zum Tode verurteilt und hingerichtet (vgl. 77).

> Der Übermensch Kolzow war verbrannt, aufgerieben, klaftertief in die russische Heimaterde gestampft, sein Name ausgelöscht, seine Bücher – die in Riesenauflagen gedruckt worden waren – lagen in keinem Buchladen, standen in keinem Bibliotheksregal, weder in den Redaktionsräumen der *Deutschen Zeitung* noch in denen der Zeitschrift *Internationale Literatur.* Fiel der Name Kolzow in einem Gespräch, trat die gleiche Stil-

> le ein wie bei der Erwähnung von Meyerhold, Mandelstam, Tretjakow oder, seit einer knappen Woche, Isaak Babel. (331)

Maria Osten, kurze Zeit mit Mihail Kolzow verheiratet, hatte ein Buch mit dem Titel *Gubert v strane čudes: Dela i dni nemeckogo pionera* (»Hubert im Wunderland: Taten und Tage eines deutschen Pioniers«) verfasst, das in Kolzows *Jourgaz*-Verlag erschien und in hohen Auflagen verbreitet wurde (vgl. Osten 1935). In ihrem Buch berichtet Osten von der Ankunft des jungen Saarländers Hubert L'Hoste in der Sowjetunion und seinen ersten Monaten dort. Als sie und Kolzow sich 1935 im Saarland aufgehalten hatten, um von der Saarabstimmung zu berichten,[18] hatten sie L'Hoste kennengelernt und adoptiert (vgl. 315). Das Buch machte Osten und Hubert überall in der Sowjetunion bekannt:

> Jedes Kind in der Sowjetunion kennt Huberts Geschichte, die Reise des jungen Saarländers, der von seinen verzweifelten, arbeitslosen Eltern ins Vaterland der Werktätigen geschickt wurde, damit er dort zur Schule ging, im Ferienlager Artek herumtobte, im Schwarzen Meer badete und den Bürgerkriegshelden Budjonny traf. Ein sozialistisches Märchen. (315; siehe auch Pike 1981: 453; Hartmann 2003: 198)

Als Haferkorn im Lager zehn Tage in einer Dunkelzelle in Isolationshaft zubringen muss, kennt der Gefangene in der Nachbarzelle das Buch, das er für ein Lügengespinst hält: »Leute wie Kolzow und seine Bekannte, fluchte er hinter der Zellenwand, hätten ihre Märchen täglich in der *Prawda* und *Iswestija* verbreitet« (773f.). Mit derartigen ›Feinden‹ will Otto nichts zu tun haben.

Obwohl sie von ihren Freunden in der KPD gewarnt worden war, kehrte Osten von Paris nach Moskau zurück, um sich für den inhaftierten Kolzow einzusetzen. Nach ihrer Ankunft wollte L'Hoste sie nicht in ihre Wohnung lassen, die er inzwischen bezogen hatte. Er wusste, dass jeglicher weiterer Kontakt mit seiner Adoptivmutter ihn und seine junge Frau unmittelbarer Todesgefahr aussetzen würde (vgl. 315f.).[19]

Vor seiner Inhaftierung hatte Otto Haferkorn, KPD-Mitglied, politischer Flüchtling und idealistischer Internationalist, an der Linotype Artikel für die *DZZ* gesetzt. Für ihn war das Besondere an seiner Arbeit, dass ein Schriftsetzer Verantwortung trägt: »Was man setzt, muss man verstehen.« (178) Aber als er in der Küche des Ar-

---

18 Laut den Bestimmungen des Versailler Vertrags war das Saarland Mandatsgebiet des Völkerbundes und stand unter britischer und französischer Verwaltung. Nach der Volksabstimmung vom Januar 1935, in der sich 90,5 % der Stimmberechtigten für die Rückkehr nach Deutschland aussprachen, wurde das Saargebiet zurückgegeben.

19 Der Verrat sollte Hubert L'Hoste nicht viel nützen. Bei Kriegsausbruch wurde er nach Kasachstan deportiert, wo er als Viehhirt in einer Kolchose arbeiten musste. 1946 wurde auch er inhaftiert und erst 1955 freigelassen. Seinem Wunsch nach Rückkehr nach Deutschland wurde nicht stattgegeben. Er starb 1959, gerade 36 Jahre alt, im Anschluss an eine Blinddarmoperation in einem Simferopoler Krankenhaus (vgl. Hartmann 2003: 199). Am 8. Oktober 1942, nach dem Ende der im Roman erzählten Zeit, wurde Maria Osten als angebliche deutsche Spionin zum Tode verurteilt und unmittelbar nach dem Prozess erschossen. Es ist erstaunlich, wenn auch nicht überraschend, dass es *Exil in der UdSSR*, der nahezu offiziellen DDR-Monografie, gelingt, Osten fünfmal zu erwähnen ohne jeglichen Hinweis auf ihr grausames Schicksal (vgl. Jarmatz/Barck/Diezel 1979: 149f., 197-201, 261, 265 u. 589).

beitslagers zufällig einen Artikel aus der *Prawda* über den Molotow-Ribbentrop-Pakt findet, versteht er die Schrift nicht mehr:

> Plötzlich, über Nacht, ohne dass sich irgendetwas an Hitlers Politik geändert hätte, waren aus den Todfeinden Herzensfreunde geworden? Wer war er, dass er an der kollektiven Weisheit zweifeln konnte? Musste er der Linie nicht blind folgen? Seinem Hass abschwören? Wandte er sich nicht, wenn er daran festhielt gegen die Partei, gegen den Genossen Stalin? Bewies seine Unfähigkeit, die neue Taktik zu begreifen, nicht die Notwendigkeit des gegen ihn von der Dreierkommission gefällten Urteils? (667f.)

Dennoch zählt sich Haferkorn zu denjenigen, die an die Schrift glauben. Während seiner Isolationshaft beginnt er in der Dunkelzelle die proletarische Hymne *Brüder zur Sonne, zur Freiheit* zu singen, wobei der Text ironisch ein grelles Schlaglicht auf den Widerspruch zwischen Ottos aktueller Situation und dem Liedtext wirft: »*Brüder, zum Lichte empor. Hell aus dem dunklen Vergangenen, leuchtet die Zukunft hervor*« (764f.; Hervorh. i.O.). Schließlich beginnen sich in seinen Träumen faschistische und kommunistische Zeitungen zu mischen; sein Glaube an die kommunistische Schrift gerät ins Wanken: »Otto erkannte die Kopfzeile des *Völkischen Beobachters*. Unter den Frakturbuchstaben stand in kyrillischer Schrift: *Proletarier aller Länder, vereinigt euch!*« (781; Hervorh. i.O.)[20]

Ein weiterer Schriftgläubiger ist der des Lesens und Schreibens unkundige Spechov, genannt Uspechin, der Erfolgreiche, Boss der Kriminellen. Er trägt eine Tätowierung auf seiner Brust, die zwei Augen zeigt, dazwischen ein kurzer Satz: *Ja wishu*, ich sehe. Das bedeutet, wie es Spechov Haferkorn erklärt, Folgendes: *Ja wishu twoju sudbu*, ich sehe dein Schicksal, was wiederum heißt – so versteht es zumindest Otto –, dass Spechov bestimmen kann, ob er den nächsten Tag noch erleben wird (vgl. 551). Aber Uspechin kann nicht in seine eigene Zukunft sehen. Daher möchte er, dass der berühmte Grafologe mit Schermanns Augen in die Zukunft sieht und ihm sein Schicksal voraussagt. Dafür benötigt Schermann von Spechov eine Probe seiner Handschrift. Daher möchte dieser lesen und schreiben lernen, wobei Otto als sein Lehrer fungiert.

Am Ende ist Schermann, der berühmte Schriftdeuter, der Skeptischste von allen im Hinblick auf die Schrift, obwohl er 1929 ein Buch mit dem Titel *Die Schrift lügt nicht* veröffentlicht hatte. Schermann vertraut nicht vollständig auf seine Fähigkeit, allein mit Hilfe der Handschrift die charakteristischen Eigenschaften und das Schicksal seiner Testpersonen zu erschließen. Stattdessen ist er bemüht, wie es zumindest Mensching sieht, zunächst möglichst viele Informationen über diese zu sammeln. Dazu benötige er seine Augen, Schermanns Augen, da »Graphologie […] zunächst eine Beobachtungskunst« sei (575). Gut 100 Seiten später dankt Schermann seinem Schöpfer für seine außergewöhnlich akkuraten Augen, die scharf beobachten können (vgl. 692). Dank

20 Wolfgang Leonhard zufolge lagen nach Abschluss des Molotow-Ribbentrop-Pakts statt der Emigrantenzeitungen in Moskau häufig Nazi-Zeitungen aus; antifaschistische Romane deutscher Emigrant*innen wurden aus den Bibliotheken entfernt. Die antifaschistischen Sowjetfilme *Professor Mamlock* (nach einem Theaterstück von Friedrich Wolf) und *Familie Oppenheim* (nach einem Roman von Lion Feuchtwanger) wurden vom Spielplan ebenso abgesetzt wie alle Theaterstücke mit antifaschistischem Inhalt (vgl. Leonhard 1990: 82). Insbesondere erinnert Leonhard den 20. Februar 1940, als eine ganze Seite der *Prawda* nur aus zwei Beiträgen bestand: einem langen Auszug aus einer Hitler-Rede und einem ausführlichen Artikel über das *Kommunistische Manifest* (vgl. ebd.: 96).

seiner genauen Beobachtungsgabe vermag er die Worthülsen der Stalin'schen Schrift zu durchschauen: »Der Pate [Spechov; W.B.] beansprucht Alleinherrschaft, Zentralgewalt. Alle sollen sich seinem System beugen. Uspechin macht es wie Stalin.« (175) Hinsichtlich der aus politischen Gründen zu Haftstrafen Verurteilten oder Liquidierten erzählt er dem entsetzten Otto: »Sie haben alle geglaubt, es ginge um Vernunft, Wahrheit, Ergebenheit. Alles Unsinn. Es geht nur darum, wer zum richtigen Zeitpunkt den Finger am Abzug hat. Wenn du diese Scheiße hier überleben willst, musst du lernen, auf deine Genossen zu spucken.« (629)

## 6. *Schermanns Augen* und *Die Ästhetik des Widerstands*

In der Rezeption werden *Schermanns Augen* immer wieder mit der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss (1916-1982) verglichen.[21] Beide Romane untersuchen Politik und Schicksal der KPD zu Zeiten von Faschismus und Stalinismus, wobei beide auf historische Figuren zurückgreifen. So lässt sich die gesamte Elite der KPD bei Mensching wie schon zuvor bei Weiss auffinden. Weiterhin sind beide Romane aus langen Textblöcken geformt, die nicht in einzelne Absätze unterteilt sind.[22]

Trotz der deutlichen Parallelen zwischen beiden Romanen möchte ich *Die Ästhetik des Widerstands* eher als Kontrastfolie zu *Schermanns Augen* betrachten. Für Weiss besteht der Ausgangspunkt im Ideengehalt der kommunistischen Bewegung, dem sich seine Protagonist*innen verpflichtet fühlen. Das Wichtigste war für sie, den Gedanken an das Weiterbestehen einer Weltbewegung aufrechtzuerhalten, womit z.B. der Ich-Erzähler seine Teilnahme am Spanischen Bürgerkrieg auf Seiten der Republik begründet (vgl. Weiss 1975: 265). Die Diskussionen über den Zustand der kommunistischen Bewegung angesichts des Siegs des Faschismus nehmen ihren Ausgang häufig bei Werken der Kunstwelt wie dem Fries des Pergamon-Altars, dem *Schloss* von Kafka, Picassos *Guernica* oder dem *Floß der Medusa* von Géricault. Im Gegensatz dazu schleudert Mensching seine Protagonisten Schermann und Haferkorn in ein stalinistisches Strafarbeitslager, von dem die Kunstwelt genauso weit entfernt ist wie Schermanns alte Holländer an den Wänden seiner Krakauer Wohnung. Wo Weiss' Protagonist*innen in hochgespanntem Ton die Situation der kommunistischen Bewegung erörtern, beschimpft Unterleutnant Dolgopolski den Häftling Haferkorn mit folgenden Worten: »Du Kackbratze, Scheißhausfliege, eitriger Schwanz« (339). Weiss konzentriert sich auf die Ursachen für die Niederlage der Arbeiterbewegung im Kampf gegen den Nationalsozialismus und befasst sich eher vorsichtig mit den stalinistischen Verbrechen. In seinem polyphonen Roman wird der Kritik mancher Protagonist*innen an

21 Vgl. u.a. Kunisch 2018, Platthaus 2018, Opitz 2018 und Hillgruber 2019. Mensching selbst sieht den Einfluss von Weiss auf seinen Roman wie folgt: »[I]nsgesamt seit 20 Jahren sitze ich an diesem Thema, und klar, Peter Weiss spielt da eine wichtige Rolle – eine wichtige Rolle, weil er auch vom Faktischen kommt, weil er vom Dokument kommt, weil viele Personen in der ›Ästhetik des Widerstands‹ real sind. Viele Personen, die bei mir eine Rolle spielen, gibt es in der ›Ästhetik‹: Kolzow, Münzenberg, die gesamte KPD-Führungsschicht, die tauchen ja irgendwie auch in diesem Buch auf.« (Mensching 2018a)

22 Anders als die deutschsprachige Rezeption verstehe ich die langen Textblöcke in *Schermanns Augen* nicht als Resultat von Menschings Beschäftigung mit Peter Weiss. Dieser Erzählstil ist bereits bezeichnend für frühere Romane von Mensching wie z.B. *Jakobs Leiter* (vgl. Mensching 2003).

der Stalin'schen Politik mit Schweigen im Namen der Parteidisziplin begegnet oder mit Stimmen, die diese Maßnahmen angesichts faschistischer Gräueltaten verteidigen.[23] Demgegenüber zeigt Mensching unumwunden, wie Kommunist*innen und deren Sympathisant*innen ihre Augen vor den Verbrechen des Stalinismus verschließen. Entsprechend lässt Mensching den jüdischen Schriftsteller Lion Feuchtwanger (1884-1958), der sich Anfang 1937 auf Stalins Einladung hin in Moskau aufhielt und auch den zweiten Schauprozess gegen Karl Radek u.a. besuchte, zu den Mitarbeiter*innen der *DZZ* einschließlich Haferkorn wie folgt sprechen: »Wer meine Bücher gelesen hat, erklärte der Dichter, kennt das Grundthema, das mich beschäftigt: der ewige Kampf der Vernunft gegen die Dummheit. Ihr, liebe Freunde, seid die Baumeister eines Staats, der sich auf den Fundamenten der Vernunft gründet.« (153)[24]

## 7. Rekonstruktion
### Multidirektionales als transkulturelles Gedächtnis

Zum Schluss möchte ich im Kontext des kollektiven Gedächtnisses oder genauer des multidirektionalen Gedächtnisses auf die Frage der Transkulturalität zurückkommen. Wie Michael Rothberg zeigt, hat die Erinnerung an die Verbrechen des Holocaust dazu beigetragen, dass weitere traumatische historische Ereignisse im kollektiven Gedächtnis aufgehoben werden konnten (vgl. Rothberg 2009: 6). Im Gegensatz zu einem Bezugssystem, das das kollektive Gedächtnis als von Konkurrenz geprägt sieht, als ein Nullsummenspiel angesichts knapper Ressourcen, lenkt Rothberg das Augenmerk auf die dynamischen Transfers, die während des Akts des Erinnerns zwischen verschiedenen Orten und Zeitpunkten erfolgen (vgl. ebd.: 11). Wie er zeigt, hat die Erinnerung an den nationalsozialistischen Völkermord immer wieder den Bezugsrahmen des Nationalstaats durchbrochen (vgl. ebd.: 20), was eine Rekonzeptualisierung des kollektiven Gedächtnisses in multikulturellen und transnationalen Kontexten erfordert (vgl. ebd.: 21). In der Tat stellt das multidirektionale Gedächtnis ein zutiefst transkulturelles Unterfangen dar, wobei Astrid Erll transkulturelles Gedächtnis definiert »as the incessant wandering of carriers, media, contents, forms, and practices

23 In einem polyphonen Roman wie *Die Ästhetik des Widerstands* bleibt es den Leser*innen überlassen, welchen der verschiedenen und einander widersprechenden Argumenten sie sich anschließen würden. Am klarsten wird der entscheidende Unterschied zwischen beiden Romanen von Opitz auf den Begriff gebracht: »[W]ährend Stalins Straflager in der ›Ästhetik des Widerstands‹ nur am Rande erwähnt werden, ist ein Lager in Menschings Roman der zentrale Ort des Handlungsgeschehens. […] Indem Mensching das Handlungsgeschehen von diesem Ort aus entwickelt, erweitert er den Epochenroman von Peter Weiss um ein entscheidendes Kapitel.« (Opitz 2018)

24 Tatsächlich hatte Feuchtwanger diese Rede am 5. Januar 1937 anlässlich einer Begegnung mit Arbeiter*innen aus Moskauer Fabriken, Student*innen, Autor*innen und Journalist*innen gehalten. Dort sagte er u.a.: »Der ewige historische Kampf der Vernunft gegen die Dummheit. Ihr habt zum ersten Mal in der Geschichte der Welt einen Staat nur auf der Basis der Vernunft gegründet. In diesem großen Kampf der Vernunft gegen die Dummheit bin ich euer, seid ihr meine besten Bundesgenossen.« Die Rede wurde am 6. Januar 1937 in der *DZZ* abgedruckt (vgl. Jarmatz/Barck/Diezel 1979: 264). Siehe zu Feuchtwangers Aufenthalt in Moskau ausführlich Hartmann 2014: 59-70. Mit diesem Thema befasst sich auch der Roman *Metropol* (vgl. Ruge 2019: 139-174).

of memory, their continual ›travels‹ and ongoing transformations through time and space, across social, linguistic and political borders« (Erll 2011: 11).

Wie angemessen Rothbergs und Erlls Verständnis des multidirektionalen Gedächtnisses als eines grenzüberschreitenden, transkulturellen Unternehmens ist, lässt sich anhand von Aktionen der 2022 mit dem Friedensnobelpreis ausgezeichneten russischen NGO *Memorial* zeigen. Deren Ziel bestand darin, in der UdSSR begangene Verbrechen gegen die Menschheit zu dokumentieren. Die Organisation wollte überlebenden Opfern des Großen Terrors der 1930er-Jahre und des GULag wie auch deren Familien helfen. Angeregt durch die Gedenkpraktiken der Stolpersteine in Deutschland begannen Vertreter*innen von *Memorial* Erinnerungstafeln an Häuserfassaden in Moskau anzubringen, um an das Schicksal früherer Bewohner*innen zu erinnern, die während der Säuberungen ermordet oder in den GULag deportiert worden waren.

Diese Aktionen zeigen die Funktionsweise des multidirektionalen Gedächtnisses als transkulturelles Phänomen. Sie verdeutlichen, wie die Erinnerung an den Holocaust die Verankerung weiterer Genozide im kollektiven Gedächtnis befördern kann. Das Beispiel zeigt, wie das kollektive kein kompetitives Gedächtnis darstellt, sondern ein multidirektionales, »as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative« (Rothberg 2009: 3).

Zusätzlich zeigen diese Aktionen, dass statt einer problematischen Betonung der Einzigartigkeit des Holocaust besser die Ähnlichkeiten zwischen dem Holocaust und anderen Völkermorden wahrgenommen werden sollten, wie dies z.B. in *Schermanns Augen* vorgeführt wird. Es ist kein Zufall, dass der Erzähler des Romans, während er den 1935er Pariser *Kongress zur Verteidigung der Kultur* behandelt, den Redebeitrag eines italienischen Delegierten erwähnt. Dieser war – so der Roman – auf allgemeine Ablehnung gestoßen, weil er die Zustände in faschistischen Gefängnissen mit denen in sowjetischen Arbeitslagern gleichzusetzen gewagt hatte (vgl. 502).

Die Darstellung der Stalinära im russischen kollektiven Gedächtnis änderte sich kurzfristig während der letzten Jahre der Sowjetunion, was wiederum eine wichtige Rolle für Veränderungen im deutschen kollektiven Gedächtnis spielte, zumindest hinsichtlich des Ostens Deutschlands. Erst die Zeit von Perestroika und Glasnost ermöglichte die Veröffentlichung der Erinnerungen von GULag-Überlebenden in der Sowjetunion wie auch in Deutschland und die Öffnung russischer Archive, die wiederum das Tatsachenmaterial zur Verfügung stellten, mit dessen Hilfe Mensching den historischen Hintergrund seines Romans gestalten konnte.[25]

Weiterhin lässt die Verankerung von Praktiken stalinistischer Gewaltherrschaft im kollektiven Gedächtnis in einem weiteren Akt multidirektionalen Erinnerns angesichts des Überfalls auf die Ukraine Kontinuitäten der russischen Politik wie imperialistisches Expansionsstreben verbunden mit xenophober Abgrenzung nach außen und innerer Homogenisierung akzentuiert hervortreten.

25 In einem Interview nimmt Mensching wie folgt zu den von ihm benutzten Quellen Stellung: »Solschenizyn ja, den ›Archipel Gulag‹ natürlich, den kenne ich, […] die Belletristik habe ich gemieden von ihm. Der ›Archipel Gulag‹ ist ja doch mehr eine Faktensammlung, ein Großessay, eine Dokumentation. Ich habe mich im Wesentlichen auf diese faktischen Sachen gestützt, Anne Applebaum, ein großes Werk über den Gulag, und Erinnerungsbücher habe ich gelesen, vor allen Dingen von polnischen Emigranten – Isaac Vogelfanger, ein in Amerika und England lebender Arzt. Das heißt, Biografien habe ich im Wesentlichen gelesen und belletristische Äußerungen, als ich anfing, darüber zu schreiben, eigentlich gemieden, um mich nicht zu sehr abzulenken.« (Mensching 2018a)

Schließlich beruht eine weitere, allerdings höchst problematische Ähnlichkeit zwischen Russland und Deutschland hinsichtlich der Erinnerung traumatischer GULag-Erfahrungen darauf, dass in beiden Ländern das kollektive Gedächtnis dazu tendiert, die Erfahrungen der Stalinära zu vergessen, wenn auch aus höchst unterschiedlichen Gründen. Das offizielle politische Gedächtnis im autokratischen Russland betont den siegreichen Krieg gegen den Faschismus, den ›Großen Vaterländischen Krieg‹, bei gleichzeitiger Verdrängung der Verbrechen und Genozide der Stalinära. Ein deutliches Zeichen dafür war zunächst die Einstufung von *Memorial* als sog. ausländische Agentin, gefolgt vom Verbot der Organisation Anfang 2022.

Demgegenüber ist die Situation in Deutschland komplexer. Wo die Enthüllungen Stalin'scher Verbrechen in den Büchern der Leonhards oder von Buber-Neumann während des Kalten Kriegs auf öffentliches Interesse stießen, war die Situation eine andere für autobiografische Texte, die in der Endphase der DDR von Autor*innen veröffentlicht wurden, die zum Teil nach wie vor an die Ideale der sozialistischen Bewegung glaubten. Das Zeitfenster für ein breiteres Interesse stand nur kurze Zeit offen und begann sich bereits in den 1990er-Jahren erneut zu schließen, als sich das öffentliche Interesse im vereinten Deutschland in einem hierarchischen Verständnis des kollektiven Gedächtnisses von der Viktimisierung innerhalb der kommunistischen Bewegung zu den Machenschaften der Stasi verschob. In Abgrenzung davon charakterisiert Wolfgang Benz in seinem Nachwort zu Starks Monografie über deutsche Frauen im GULag deren Schicksal mit folgenden Worten:

> Eine unbeachtete Minorität mit einer kollektiven Erfahrung, die ebensowenig zum Heroentum wie zum späten Triumph von Märtyrern geeignet war. Diese Erfahrung, die als Lehrstück über politische Ideale und deren Mißbrauch, über politische Pressionen und deren Folgen geeignet ist, macht die Frauen des GULag zu exemplarischen Gestalten. (Benz 1999: 253)

Zweifelsohne besteht eine der wesentlichen Leistungen von *Schermanns Augen* darin, diese dramatischen Erfahrungen der – nicht nur – kommunistischen Opfer des Stalinismus in ihrer unmöglichen Position zwischen Faschismus und Stalinismus, zwischen einer transkulturellen kosmopolitischen Vergangenheit und der Gegenwart des GULag einem breiteren Publikum zugänglich gemacht zu haben. Dabei erfolgt die Darstellung nicht mehr wie noch bei Weiss aus der Innenperspektive der internationalen Arbeiterbewegung heraus, sondern weitgehend mit Schermanns Augen. Doch bleibt sie geprägt von Empathie und Verständnis und lässt so das Drama erst als solches hervortreten.[26] Weiterhin verweist der Roman auf die Problematik einer Ausrichtung des kollektiven Gedächtnisses statt auf transkulturelle Multidirektionalität auf eine hierarchische Struktur, wodurch traumatische Ereignisse wie die Erfahrungen im GULag ein weiteres Mal weitgehend aus der gemeinsamen Erinnerung ausgegrenzt würden. Schließlich verleihen der Abbau letzter demokratischer Strukturen in Russland und der Angriffskrieg auf die Ukraine *Schermanns Augen* eine Aktualität, wie sie der Rezeption und wohl auch dem Autor noch beim Erscheinen des Romans kaum vorstellbar erschienen.

26 Am Beispiel des jungen Haferkorn reflektiert der Autor auch seine eigene »gläubige Epoche« in einem Staat mit Namen DDR (vgl. Hillgruber 2019).

## Literatur

Amann, Wilhelm/Heimböckel, Dieter (2018): Karl Marx interkulturell. Aus gegebenem Anlass. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 9, H. 1, S. 169-171.

Belger, Herold ([2]2014): Das Haus des Heimatlosen. Berlin.

Benz, Wolfgang (1999): Nachwort. In: Meinhard Stark: »Ich muß sagen, wie es war«: Deutsche Frauen des GULag. Berlin, S. 352f.

Brüning, Elfriede (1990): Lästige Zeugen? Tonbandgespräche mit Opfern der Stalinzeit. Halle a.d.S./Leipzig.

Buber-Neumann, Margarete (1949): Als Gefangene bei Stalin und Hitler. Zürich.

Cheesman, Tom (2007): Novels of Turkish German Settlement. Cosmopolite Fictions. Rochester/New York.

Damerius, Helmut (1977): Über zehn Meere zum Mittelpunkt der Welt. Erinnerungen an die »Kolonne Links«. Berlin.

Ders. (1990): Unter falscher Anschuldigung. 18 Jahre in Taiga und Steppe. Berlin/Weimar.

Erll, Astrid (2011): Travelling Memory. In: Parallax 17, H. 4, S. 4-18.

Haman, Brian (2021): Between Exile and Homeland. Kazakhstan as the Third Space in Herold Belger's »Das Haus des Heimatlosen« (2003). In: Sabine Egger/Stefan Hajduk/Britta C. Jung (Hg.): Sarmatien – Germania Slavica – Mitteleuropa. Vom Grenzland im Osten über Johannes Bobrowskis Utopie zur Ästhetik des Grenzraums. Göttingen, S. 331-344.

Hamburger, Rudolf (2013): Zehn Jahre Lager. Als deutscher Kommunist im sowjetischen Gulag. Ein Bericht. Hg. v. Maik Hamburger. München.

Hartmann, Anne (2003): Traum und Trauma Sowjetunion. Deutsche Autoren über ihr Leben im sowjetischen Exil. In: Dagmar Herrmann/Astrid Volpert (Hg.): Traum und Trauma. Russen und Deutsche im 20. Jahrhundert. München, S. 143-200.

Dies. (2014): Der Stalinversteher: Lion Feuchtwanger 1937 in Moskau 1937. In: Osteuropa 64, H. 11/12, S. 59-80.

Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119-144.

Hein, Christoph (2017): Trutz. Roman. Berlin.

Hillgruber, Katrin (2019): Begegnung mit Steffen Mensching. Die Spur der Idealisten. Legendärer Grafologe trifft erfundenen Kommunisten: Steffen Mensching und sein Epochenroman »Schermanns Augen«. In: Tagesspiegel Online, 4. Januar 2019; online unter: https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-spur-der-idealisten-4026097.html [Stand: 1.9.2022].

Jarmatz, Klaus/Barck, Simone/Diezel, Peter (Hg.; 1979): Exil in der UdSSR. Leipzig.

Krieger, Viktor (2008): Einsatz im Zwangsarbeitslager. In: Alfred Eisfeld (Hg.): Von der Autonomiegründung zur Verbannung und Entrechtung. Die Jahre 1918 und 1941 bis 1948 in der Geschichte der Deutschen in Russland. Stuttgart: Heimatbücher der Landsmannschaft der Deutschen aus Russland e.V., S. 137-161; online unter: http://www.viktorkrieger.homepage.t-online.de/Zwangsarbeitslager-2008 [Stand 1.9.2022].

Kunisch, Hans-Peter (2018): Der die Zeichen zu lesen wusste. In der Tradition der Lagerliteratur: Steffen Menschings Roman »Schermanns Augen«. In: Süddeutsche Zeitung v. 9. August 2018; online unter: https://www.buecher.de/shop/ber-

lin/schermanns-augen/mensching-steffen/products_products/ detail/prod_id/52481062/#reviews [Stand: 1.9.2022].
Langenohl, Andreas/Poole, Ralph/Weinberg, Manfred (2015): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Transkulturalität. Klassische Texte. Bielefeld, S. 10-18.
Leonhard, Susanne (1956): Gestohlenes Leben. Schicksal einer politischen Emigrantin in der Sowjetunion. Frankfurt a.M.
Leonhard, Wolfgang (1990): Die Revolution entlässt ihre Kinder. Köln.
Lochthofen, Sergej (2014): Schwarzes Eis. Der Lebensroman meines Vaters. Reinbek b. Hamburg.
Mecklenburg, Norbert (2008): Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft. München.
Mensching, Steffen (2003): Jakobs Leiter. Berlin.
Ders. (2018a): Im Gespräch mit Frank Meyer. Roman »Schermanns Augen«. Von der Hackordnung und den Träumen im Gulag. In: Deutschlandfunk Kultur, Lesart v. 13. August 2018; online unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/roman-schermanns-augen-von-der-hackordnung-und-den-traeumen-100.html [Stand: 1.9.2022].
Ders. (2018b): Schermanns Augen. Roman. Göttingen.
Opitz, Michael (2018): Steffen Mensching: »Schermanns Augen«. Das Lager als literarischer Ort. In: deutschlandfunk.de, 21. Oktober 2018; online unter: https://www.deutschlandfunk.de/steffen-mensching-schermanns-augen-das-lager-als-100.html [Stand: 1.9.2022].
Osten, Maria (1935): Gubert v strane čudes: Dela i dni nemeckogo pionera. Moskau.
Pike, David (1981): Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933-1945. Frankfurt a.M.
Platthaus, Andreas (2018): Der Gefangenenchor aus dem GULag. Realität und Literatur gehen ein unschlagbares Bündnis ein: Steffen Menschings Roman »Schermanns Augen«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 28. August 2018; online unter: https://www.buecher.de/shop/berlin/schermanns-augen/mensching-steffen/products_products/ detail/prod_id/52481062/#reviews [Stand: 1.9.2022].
Richter, Trude (1972): Die Plakette. Vom großen und vom kleinen Werden. Halle a.d.S.
Dies. (1990): Totgesagt. Erinnerungen. Mit Nachbemerkungen v. Elisabeth Schulz-Semrau u. Helmut Richter. Halle a.d.S./Leipzig.
Rothberg, Michael (2009): Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford.
Ruge, Eugen (2011): In Zeiten des abnehmenden Lichts. Roman. Reinbek b. Hamburg.
Ders. (2019): Metropol. Roman. Hamburg.
Ruge, Walter (2006): Treibeis am Jenissei. Ungewöhnliche Geschichten aus Deutschland, Russland und sibirischen Lagern. Schkeuditz.
Ruge, Wolfgang (2012): Gelobtes Land. Meine Jahre in Stalins Sowjetunion. Hg. v. Eugen Ruge. Reinbek b. Hamburg.
Stark, Meinhard (1999): »Ich muß sagen, wie es war«: Deutsche Frauen des GULag. Berlin.
Toker, Leona (1997): Toward a Poetics of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies. In: Poetics Today 18, H. 2, S. 187-221.
Wangenheim, Inge von (1977): Auf weitem Feld. Erinnerungen einer jungen Frau. Berlin.

Weiss, Peter (1975): Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 1. Frankfurt a.M.
Welsch, Wolfgang (2000): Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 26, S. 327-351.
Ders. (2010): Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Lucyna Darowska/Claudia Machold (Hg.): Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz. Bielefeld, S. 39-66; online unter: http://www.alicedittmar.de/wp-content/uploads/2017/03/Wolfgang-Welsch-Was-ist-eigentlich-Transkulturalit%C3%A4t-2009.pdf; S. 1-16 [Stand: 1.9.2022].
Zinner, Hedda (1978): Auf dem roten Teppich. Erfahrungen, Gedanken, Impressionen. Berlin.
Dies. (1989): Selbstbefragung. Berlin.

# REZENSIONEN

## Sabine Egger/Stefan Hajduk/Britta C. Jung (Hg.): Sarmatien – Germania Slavica – Mitteleuropa: vom Grenzland im Osten über Johannes Bobrowskis Utopie zur Ästhetik des Grenzraums

Göttingen: V&R unipress 2021 – ISBN 978-3-8471-1193-1 – 60,00 €

https://doi.org/10.14361/zig-2022-130214

Der von Sabine Egger, Stefan Hajduk und Britta C. Jung 2021 herausgegebene Sammelband *Sarmatien – Germani Slavica – Mitteleuropa: vom Grenzland im Osten über Johannes Bobrowskis Utopie zur Ästhetik des Grenzraumes* vereinigt in 23 Beiträgen in deutscher und englischer Sprache Expertise aus einem Spektrum von Fach- und Forschungsgebieten unter dem übergeordneten Fokuspunkt der Grenze bzw. des Grenzraumes. Der in vier Teile untergliederte Band verhandelt inhaltlich-thematisch ästhetische Darstellungen von Grenzphänomenen und präsentiert sich in der Anlage seiner konkreten Zusammenstellung als interdisziplinär und komparatistisch. Ausgehend von der von Johannes Bobrowski in innovativem Rekurs auf Ptolemäus konturierten Begrifflichkeit »Sarmatien« als pluri-ethnische Einheit und kultureller Grenzraum weitet der Sammelband – in beeindruckender Komposition – sukzessive das Blickfeld. Der Band geht dabei von einer kritischen Betrachtung der sarmatischen Utopie Bobrowskis aus (Teil 1). Daran schließt sich die Verhandlung von (Ost-)Mitteleuropa in literarischen Bearbeitungen (Teil 2) sowie die Auseinandersetzung mit topographischen Polyvalenzen an, die nicht länger an konkrete geographisch-politische Orte geknüpft sind (Teil 3). Abschließend thematisiert der Sammelband poetische Räumlichkeit und Gattungsgrenzräume per se (Teil 4). Trotz dieser hohen thematischen Streubreite der Teilbereiche und der zugehörigen Einzelbeiträge gelingt es, die zentrale Frage nach der ästhetisch-literarischen Inszenierung, Reflexion oder (De-)Konstruktion von Grenzräumen in deutschsprachigen literarischen Texten durchgängig aufrechtzuerhalten. Die – zunächst an Bobrowskis Terminologie von Sarmatien eng gekoppelten – Betrachtungen von Grenzräumlichkeiten lassen in interdisziplinärer, intermedialer und sprachübergreifender Perspektive ein über Europa hinausreichendes Panorama literarischer Grenzräume erahnen. In seiner Gesamtheit legt der Band somit anschaulich Zeugnis davon ab, dass Bobrowskis (zunächst örtlich und temporal begrenzt gedachtes) Konzept ›Sarmatien‹ einen literarischen Raum umfasst, der einen produktiven Orientierungspunkt für die Annäherung an ›östliche‹ europäische Grenzräume im 20. und 21. Jahrhundert bietet.

Anschließend an die einleitende, ausführliche Kontextualisierung des titelgebenden Begriffs *Sarmatien* durch Sabine Egger und Stefan Hajduk, legt Andreas Degen mit seinem Beitrag *Grenzland und Sarmatien. Zur Geosemantisierung Ostpreußens im politischen Diskurs der Zwischenkriegszeit und in den Kriegs- und frühen Nachkriegsgedichten Johannes Bobrowskis* den Grundstein für den (zunächst enggefassten) Fokuspunkt des ersten Teils des Sammelbandes: »Ostgrenzenlos? Bobrowskis sarmatische Utopie«. Degen macht die semantische Umdeutung Ostpreußens als »deutsches Grenzland« (58) im Sinne eines »Bollwerk[s] gegen die Slaven« hin zu einem multiethnischen Sar-

matien sichtbar. Dies wird der Realität der Bevölkerungszusammensetzung der Großregion im Osten von »durcheinander und miteinander« (57) lebenden Nachbarvölkern eher gerecht. Gemäß Degen löst sich die binäre Opposition von Heimat vs. Feindland im Kontext des lyrischen und erzählerischen Werks von Johannes Bobrowski auf und verschiebt sich hin zu einer Gegenüberstellung des »Nachkriegsdeutschlands [und dem] untergegangenen Sarmatien« (58). Auch Iulia-Karin Patrut und Kristin Rebien führen den von Degen etablierten Fokus auf (geo-)politische Semantisierungsvorgänge in europäischer Perspektive fort. So setzt Patrut Bobrowski in einen produktiven Dialog mit Paul Celan, um die deutschsprachige Lyrik nach 1945 in einem dezidiert europäischen Kontext neu zu verorten. Rebien wiederum nähert sich in ihrem Beitrag, ausgehend von der polyvalenten Begriffskonzeption ›Sarmatien‹, einer potenziellen Instrumentalisierung dieser als politische Utopie. Hierbei wird der zeithistorische Fokus durch die in Bobrowskis Werk *Levins Mühle* erzählerisch verwirklichte, radikale Infragestellung der Nation als staatsbürgerlicher Rechtsgemeinschaft im Kontext von Kaltem Krieg und Eisernem Vorhang im »Zeitalter des Berliner Mauer« (103) situiert. Nach Rebien vermag Bobrowskis Text aufzuzeigen, wie »die deutsche Nation aus ihrer Geschichte heraus neu zu denken ist« (117). In diesem Zuge legt er ein an die poetische Konstruktion ›Sarmatien‹ angelehntes literarisches Plädoyer dafür ab, sich von einem überkommenen, linearen und verfestigten Geschichtsverständnis abzuwenden. Weitere Beiträger:innen dieses das Themenfeld eröffnenden ersten Teils des Sammelbandes sind: Innokentij Urupin, der sich unter dem Titel *Zur Verbindung von Stimme und Scham* mit der poetischen Funktion von Mündlichkeit in den Erzählungen Bobrowskis beschäftigt; Joanna Jabłkowska, die Bobrowskis *Levins Mühle* und Olga Tokarczuks *Ksiegie Jakubowe* vergleichend betrachtet und aus gattungspoetischer Sicht nach der Zugehörigkeit zur Grenzland- bzw. *Kresy*-Literatur fragt; sowie Florian Gassner, der Bobrowskis *Litauische Claviere* – ebenfalls auf geopolitische Besitzansprüche verweisend – danach befragt, wem das Memelland gehört.

Ausgehend von dieser ersten Sektion, die einen konzentrierten Fokus auf Bobrowskis Werk und dessen Konzeption der sarmatischen Utopie legt, stellt der zweite Teil des Sammelbandes unter dem Titel »(Ost-)Mitteleuropa revisited« eine erste fokuserweiternde Öffnung des Themenkomplexes dar. So wird es möglich, dass innerhalb der zweiten Sektion Autor:innen aus dem (ost-)mitteleuropäischen Kontext und ausgewählte Werke im Hinblick auf die Grenzlandthematik befragt werden können. Florian Krobb unterzieht in seinem den zweiten Teil eröffnenden Beitrag Theodor Fontanes *Cécile* einem die Peripherien thematisierenden Vergleich mit Stephan Wackwitz' *Unsichtbarem Land*. Er verfolgt somit einen Ansatz, der Epochen und Kontextgrenzen überwindet, um dialogische Erkenntnisse bezüglich der literarischen Thematisierung von liminalen Regionen als »widerspenstige, unruhestiftende Präsenz[en]« (181) zu ermöglichen. Hierdurch möchte er aufzeigen, inwiefern es diesen – doch unterschiedlich ausgerichteten – literarischen Verhandlungen gelingen kann, homogenisierende Nationalnarrative radikal in Frage zu stellen. In seinem Beitrag vergleicht Benoît Ellerbach zwei nach dem Ersten Weltkrieg entstandene Novellen: Stefan Zweigs *Episode am Genfer See* und Joseph Roths *Die Büste des Kaisers*. Die beiden in ihnen thematisierten Grenzgebiete – die Schweiz und Ostgalizien – sind trotz diverser

Unterschiede heterotopische Grenzräume im Sinne Foucaults von letzten Endes scheiternden »lokalisierte[n] Utopien, die zum Zufluchtsort vor der [jeweiligen] Wirklichkeit dienen sollen« (199). An jene vergleichend angelegten Analysen schließt Hannelore Roth mit ihrem Beitrag *Die Nation als Körper – der Körper als Nation* eine Analyse von Ernst von Salomons *Geächteten* an, indem sie die Verwobenheit territorialer und symbolischer – insbesondere körperlicher – Grenzen im Kontext des Freikorpsromans verhandelt und das zugrundeliegende Verständnis von »Grenze« als »dynamische[r] Kampfzone« (213) (auch im Kontext menschlicher Körpergrenzen) herausstellt. Die Mitherausgeberin des Sammelbandes, Britta C. Jung, befasst sich anschließend mit dem Zerfall der *Germania Slavica* im Kontext der Böhmischen Trilogie von Josef Holub. Unter besonderer Berücksichtigung des Romans *Roter Nepomuk* zeigt Jung anschaulich auf, dass der Zerfall der *Germania Slavica* in Hinblick auf einen allgemeinen erinnerungskulturellen Wandel verhandelt wird und in der für den Erzähler in sprachlicher, territorialer und ideeller Hinsicht zentralen Frage »Woistmeinheimmeinvaterland« (242) kulminiert. Der Autor bezieht darin ein, dass der erinnerungskulturelle Wandel die Wahrnehmung von (historischen) Inhalten bestimmt und verändert. Den zweiten Teil des Sammelbandes mit Fokus auf Ost-Mitteleuropa beschließend, setzt sich Withold Bonner mit der Konzeption von Friedhöfen als Grenz- und Gegenräumen – also den Heterotopien der deutsch-polnischen Grenzlandliteratur – anhand von ›Friedhofserzählungen‹ von Christa Wolf, Günter Grass, Stefan Chwin und Sabrina Janesch auseinander.

Der im zweiten Teil des Sammelbandes etablierte Fokus auf (Ost-)Mitteleuropa wird im dritten Teil auf die Gesamtheit von topographischen Polyvalenzen ausgedehnt, wobei Bobrowskis Sarmatien-Konzeption als modellhafter Ausgangspunkt fungiert und somit teilübergreifende Anknüpfungspunkte anbietet. Die Veröffentlichungszeitspanne der diskutierten literarischen Werke reicht vom tschechischen Surrealismus (Jakub Deml) über neuere jüdische Literatur (Barbara Honigmann) bis hin zu Texten der deutschsprachigen Migrationsliteratur (u.a. Dimitré Dinev, Herold Belger) und überwindet (auch in ihrer konkreten Zusammenstellung grenzüberschreitend) diverse Gattungs-, Zeit- und Sprachgrenzen. Svetlana Efimova untersucht die Grenz- und Schwellenräume im Werk des als Wegbereiter des tschechischen Surrealismus bekannt gewordenen Dichters Jakub Deml als Formen topographischer, sprachlicher und existenzieller Identitätssuche. Hierbei hebt die Autorin insbesondere die mehrdimensionale Liminalität des Deml'schen Gesamtwerks hervor, das im Zwischenspiel der Achsen zwischen »Böhmen und Mähren, Deutsch und Tschechisch, Osten und Westen, Norden und Süden sowie zwischen Lyrik und Prosa, Autobiographie und Fiktion« (271) zu verorten ist. Olga Hinojosa Picón thematisiert in ihrem Beitrag die Grenze ebenfalls als ambivalenten Raum am Beispiel des autobiographischen Werkes der jüdischen Schriftstellerin Barbara Honigmann, die Themen der Identitätsbildung, Familiengeschichte und Erinnerung verhandelt. Die für das Werk Honigmanns zentralen Fragestellungen werden mit der Theorie der ›kulturellen Mobilität‹ nach Stephen Greenblatt dialogisiert. Picón überführt dies in eine Analyse des im literarischen Werk anhand von Erinnerungsthematisierung rekonstruierten Raumes. Er sei geprägt von Grenzübergängen und Kontaktzonen. Garbiñe Iztueta widmet ihren Beitrag der (für die Grenzbegrifflichkeit konstitutiven) Fluidität der

Wassermetaphorik als poetischer Methodik zur Grenzraumgestaltung in Uwe Tellkamps *Turm* und leistet dergestalt eine Hinwendung zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und dem Genre des Wenderomans im Kontext von DDR-Vergangenheit und Diskursivität des (kollektiven) Gedächtnisses. Andrea Meixner legt den Schwerpunkt in ihrem Beitrag zum räumlichen Konstrukt der Grenze in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Migrationsliteratur auf die potenzielle Vielschichtigkeit der literarischen Inszenierung von Grenzräumen und der damit einhergehenden multidimensionalen Funktionalisierung von Grenzen in den vielfältigen sozialen Wirkungszusammenhängen innerhalb der Werke von Melinda Nadj Abonji, Zsuzsa Bánk, Marica Bodrožić und Dimitré Dinev. Brian Haman stellt in seiner Besprechung von Herold Belgers *Haus der Heimatlosen* die Frage, ob transgressive Grenzübergänge es vermögen, kulturell eingebettete Taxonomien der Differenzierung zu destabilisieren. Im Kontext des Gegensatzpaares Exil und Heimat verfolgt Haman diese Fragestellung am Beispiel der literarischen Darstellung Kasachstans in Anlehnung an Homi K. Bhabhas Konzeption eines sprachlichen und kulturellen *third space*. Auch Anne Sturm bedient sich etablierter kulturwissenschaftlicher Paradigmen wie z.B. ›border‹, ›borderscape‹ und ›bordering practices‹, um Grenzüberschreitungen (physischer und sprachlicher Natur) als zentrales Merkmal der Debutromane von Ilija Trojanow und Dimitré Dinev herauszustellen, womit sie den dritten Teil des Sammelbandes beschließt.

Der vierte Teil knüpft an die zu Beginn des Bandes angelegte Fokussierung auf das modellhafte Konzept von Bobrowskis Sarmatien in abstrahierender Manier an und setzt die Betrachtung des im dritten Teil thematisierten Nexus von topographischen und topologischen Perspektiven der Liminalität von Grenzräumen fort. Ästhetische und poetologische Aspekte der jeweiligen sprachlichen Be- und literarischen Verarbeitung des Grenzraum-Stoffes werden akzentuiert. So nähert sich Mitherausgeber Stefan Hajduk in seinem Beitrag der ästhetischen Erfahrungsqualität von Räumlichkeit und Körperlichkeit zwischen Imaginärem und Ironie anhand seiner Analyse von Robert Musils *Törleß* und *Mann ohne Eigenschaften* an. Hajduk zeichnet eine narrative Verflüssigung der Poetik des Raumes im Gesamtwerk Musils nach, um diese den vorherrschenden statischen Raumkonzepten entgegenzustellen und das duale Raumschema einer subliminal-vielfältigen Auffächerung (im Sinne einer Heterotopie) zuzuführen. Edit Kovács' Beitrag zur Emigration und Ethik der Erzählung bei W.G. Sebald verhandelt am Beispiel der Erzählung *Ambros Adelwarth* und des Erzählbands *Die Ausgewanderten* die raumästhetische Kategorie des Zwischen als narratologische Konzeption einer »wandernde[n] Narration« in Rekurs auf Isers »wandernden Blickpunkt« (401). Die wandernde Narration ermöglicht, so Kovác, durch die Anwendung von polyfokalen und multiperspektivischen Erzählstrukturen eine Annäherung an das Fremde, jedoch ohne einer vereinnahmenden Assimilation des Anderen durch eben jene Narration zuzuarbeiten. Jacqueline Gutjahr thematisiert in ihrem Beitrag die Sprachgrenzerfahrungen in Maja Haderlaps Gedichtband *langer transit* unter den Gesichtspunkten intratextueller Bezugnahmen und Sprachwechsel als bedeutungsgenerierenden Momenten. Dies mündet in einer metapoietischen Reflexion der Wirkpotenziale von Lyrik bezüglich der Repräsentation »spezifischer Erlebnis-, Erinnerungs- und Erkenntnisräume« (405). Auch der Beitrag von Jo-

seph Twist wendet sich der Gattung der Lyrik zu. Anhand seiner Betrachtung von *boden los* von Semier Insayif werden Möglichkeitshorizonte lyrischen Ausdrucks herausgestellt, basierend auf einer die Sprache selbst deterritorialisierenden Hinterfragung der Einheit von Wörtern und Sprache. Hierbei vollzieht Twist eine überzeugende Engführung seiner Betrachtungen von Insayifs – zwischen Dissemination und semantischer Verdichtung zu situierenden – Lyrik und der Definition und Konzeption der ›minoritären Literatur‹ nach Gilles Deleuze und Félix Guattari. Tom Vanassche beschließt den vierten und letzten Teil des Sammelbandes mit seinem Beitrag zum *Borderland Auschwitz* und einer Betrachtung von Dieter Schlesaks Collage *Capesius, der Auschwitzapotheker.* Im thematischen Kontext von *Lagerszpracha* – dem Phänomen der Mehrsprachigkeit in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern – und den damit einhergehenden Herausforderungen für die literarische Übersetzung fragt Vanassche nach den ethischen Implikationen des literarischen Grenzfalls zwischen Fakt und Dokumentation und der Rolle von Sprache als hybridem Grenzraum.

Der Sammelband *Sarmatien – Germania Slavica – Mitteleuropa* wird der darin zur Zielsetzung erhobenen, modellhaften Konzeptualisierung des Sarmatien-Begriffes von Johannes Bobrowski und dessen produktiver Erweiterung auf eine Auswahl literarischer Werke, die *Germania Slavica* bzw. Mittel-/Osteuropa thematisieren, in umfassendem Maße gerecht. Ausgehend von Bobrowskis Sarmatien werden interessante Perspektiven und Einzelanalysen versammelt, die mit Blick auf ›die Mitte‹ bzw. ›den Osten‹ Europas Phänomene von Grenzräumlichkeit und Liminalität in ihren soziokulturellen und geopolitischen Kontexten vom Ende des 19. bis ins 21. Jahrhundert beleuchten. Das Werk Bobrowskis erhält unter Bezugnahme auf zeitgenössische Annäherungen an Grenzräume neue diskursive Aktualität, und die beteiligten Forschungsbereiche werden nachhaltig miteinander verknüpft. Der Sammelband leistet somit einen wichtigen Beitrag zur Bobrowski-Forschung und zur Konzeptualisierung europäischer Grenzräume – nicht nur in deutschsprachigen literarischen Texten.

*Anna-Lena Eick*

# GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2022 13/02
https://doi.org/10.14361/zig-2022-130215

# GiG im Gespräch 2022/2

Sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen,
liebe Mitglieder der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*,
sehr geehrte Leserinnen und Leser der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*,

heute möchte ich Sie in der Rubrik *GiG im Gespräch* zunächst bezüglich des Standes der Vorbereitungen der nächsten Tagung, die im kommenden Jahr in Utrecht vom 14. bis 17. Juni 2023 stattfinden wird, auf dem Laufenden halten. Der *Call* wurde verschickt und ist über die GiG-Website abrufbar. Die Frist für die Einreichung von Beitragsvorschlägen endete Mitte Oktober und die Antworten werden gewiss noch vor Jahresende verschickt werden, damit Sie Ihrerseits planen können. Wir freuen uns besonders auf die persönliche Begegnung nach dann fast vier Jahren, denn die letzte Tagung in Präsenz war die im Herbst 2019 in Germersheim, da die ebenfalls sehr gelungene Tagung 2022 in Zadar online durchgeführt werden musste.

Wieder einmal möchte ich aber heute auch auf einige aktuelle Publikationen aufmerksam machen, die ich aus unterschiedlichen Gründen für interessant halte.

Zunächst ist hier ein Buch des langjährigen Mitglieds der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik* hervorzuheben. Der Kollege Dietrich Rall (Mexiko) hat in *Auf kabbeliger See mit meinem Vater. Zwiegespräche mit den Tagebüchern und Kriegserinnerungen von Viktor Rall, 1939-1945* ein besonderes Textformat entwickelt, dass er eingangs beschreibt. Das vom Vater während der Kriegsjahre geführte Tagebuch ergänzte dieser um die später verfassten Kriegserinnerungen. Beide zieht Dietrich Rall heran, kommentiert sie und vergleicht sie auch vor allem im Fall starker Abweichungen. Weiterhin zieht er historiographische Arbeiten zu einigen der erwähnten Ereignisse heran, um sie in historische Kontexte einzubetten. Eine weitere Facette wird durch Zitate aus literarischen Werken ausgemacht, die Dietrich Rall nach seinen eigenen Assoziationen auswählt. Sowohl bei den historiographischen als auch den literarischen Quellen handelt es sich um deutsch-, französisch- und spanischsprachige Texte und damit natürlich auch vielfältige Perspektiven. Eigene Kindheitserinnerungen bringt Dietrich Rall ebenfalls ein und er legt seine persönliche Einschätzung der Darstellungen des Vaters gelegentlich offen. Es handelt sich aus meiner Sicht um eine bedeutende Dokumentation der Auseinandersetzung mit den Erlebnissen und Positionen des Vaters im Zweiten Weltkrieg und damit verbunden mit der Familiengeschichte.

Der Lyriker, Essayist und interkulturelle Autor José F. A. Oliver, dessen herausragende literarische Leistungen bereits 1997 durch den *Adelbert-von-Chamisso Preis* gewürdigt und dem zahlreiche weitere Preise zugesprochen wurden, darunter 2021 den

renommierten *Heinrich-Böll Preis* der Stadt Köln, nahm vor wenigen Wochen die Wahl zum Präsidenten des PEN-Clubs Deutschland an. Hierzu ist ihm auch an dieser Stelle auf das Herzlichste zu gratulieren. Gerade erschienen ist der von José F. A. Oliver und dem GiG-Mitglied Jörg Roche, der eine Professur für Deutsch als Fremdsprache an der Ludwig Maximilians Universität München innehat, herausgegebene Band *kUNSt. schreiben in Hessen* beim Verlag am Singersbach erschienen. Konzept und Idee stammen von der Literatur- und Politikwissenschaftlerin Ulrike Wörner und dem Fotografen Yves Noir, von dem auch die ausgezeichneten Photographien und Videos der Chamisso-Preisträgerinnen und -Preisträger stammen. Jörg Roche beschreibt, vor welchem Hintergrund der Band entstanden ist: Die Hessische Agentur für berufsqualifizierende Sprache e.V. entwickelt neue Konzepte für die Vermittlung und den Erwerb von Sprache und Kommunikation zur Verbesserung der Arbeitsintegration und zur Qualifizierung von Arbeitssuchenden und Arbeitslosen in Hessen. José F. A. Oliver beschreibt in seinen einleitenden Bemerkungen zu diesem Band sein Anliegen in der betreffenden Spracharbeit so, dass es um poetische Offenheit den gegebenen Sprach-Wirklichkeiten gegenüber gehen sollte; um das sich ständig verändernde Delta der Sprache; um das Nachdenken über Sprache als Dimension der lebendigen Vielfalt; um den beseelenden Reichtum an nicht als »gut« oder »schlecht« reglementierten Erprobungen der Sprache.

José Oliver macht es sich tatsächlich seit Jahrzehnten zur Aufgabe, Sprachbewusstheit zu schulen, um junge Menschen darin zu unterstützen, sich selbst besser kennen zu lernen und einbringen zu können, indem sie lernen, sich mit Semantiken auch alltäglicher Worte und Sprachverwendung reflektiert auseinanderzusetzen, ohne dass dabei ihre Sprache immer erst einmal auf den korrekten grammatischen Gebrauch hin beurteilt wird.

Ein ähnlich bewusster Umgang mit Sprache wird auch in der dritten Publikation, auf die ich aufmerksam machen möchte, fokussiert. Dies ist der Band *Heinrich Böll, Sharon Dodua Otoo. Gesammeltes Schweigen*, vor wenigen Monaten herausgegeben und gestaltet von Katharina Mevissen und Simon Wahlers im Verlag Edition Zweifel. Die britisch-deutsche Schriftstellerin Sharon Dodua Otoo wurde als Ingeborg-Bachmann-Preisträgerin seit 2016 im deutschsprachigen Raum besonders bekannt. Dieser Band umfasst in zwei Teilen einen Wiederabdruck der bekannten Satire Bölls *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* und die Sammlung *Schnipsel der Stille* von Sharon Dodua Otoo. Der Verlag bewirbt die Publikation als ein »angeregtes Gespräch« zwischen Autor und Autorin, gewissermaßen als Teil der literarischen Fiktion. Tatsächlich ist der schmale Band aus literaturwissenschaftlicher Sicht in verschiedener Hinsicht interessant, denn er kann sowohl als Dokument einer aktuellen Böll-Rezeption gelesen werden als auch als ein Dokument einer Autorinnenpoetik Sharon Dodua Otoos. Ein zentraler Aspekt ist dabei die Frage der Verantwortung im literarischen Umgang mit Sprache:

> Als Böll *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* verfasst hat, stand Deutschland weiterhin unter dem Eindruck eines zerstörerischen Krieges und des nationalsozialistischen Genozids. Er hatte erlebt, wie die deutsche Sprache dazu benutzt wurde, aus Mitmenschen erst Fremde und schließlich Gegenstände zu machen.

> Der kreative Umgang mit Sprache ist eine große Verantwortung, die weitreichende Folgen nach sich ziehen kann. (Mevissen/Wahlers 2022: 99; vgl. auch 66f.)

Es spricht für einen hohen Grad an Reflexion, dass Sharon Dodua Otoo sich als Autorin in ihrer Sprachverwendung so ausgeprägt in der Pflicht sieht und nicht in erster Linie die Worte oder die Sprache als solche auf gut oder böse hin be- und verurteilt.

Die drei Publikationen halte ich nicht nur jede für sich für besonders und interessant, sondern denke, dass sie zugleich hervorragend geeignet sind zu illustrieren, wie wunderbar vielfältig sich das Feld von Interkulturalität, Mehrsprachigkeit und Literatur heute präsentiert.

Für den bald schon wieder bevorstehenden Jahreswechsel wünsche ich Ihnen bereits jetzt alles Gute und grüße Sie sehr herzlich aus Bayreuth

Ihre Gesine Lenore Schiewer

## Literatur

Mevissen, Katharina/Wahlers, Simon (Hg.; 2022): Gesammeltes Schweigen. Heinrich Böll, Sharon Dodua Otoo. Hamburg/Berlin.

Rall, Dietrich (2022): Auf kabbeliger See mit meinem Vater. Zwiegespräche mit den Tagebüchern und Kriegserinnerungen von Viktor Rall, 1939-1945. Mexiko.

Roche, Jörg/Oliver, José F. A. (Hg.; 2022) kUNSt. schreiben in Hessen. Gutach.

## Autorinnen und Autoren

**Bay, Hansjörg,** Dr., Universität Erfurt, Seminar für Literaturwissenschaft, Nordhäuser Straße 63, 99089 Erfurt, Deutschland; E-Mail: hansjoerg.bay@uni-erfurt.de.

**Bendheim, Amelie,** Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: amelie.bendheim@uni.lu.

**Bonner, Withold,** Dr., Lektor, i.R., Universität Tampere, Hämeenpuisto 13 B 36, 33210 Tampere, Finnland; E-Mail: witholdb@gmail.com.

**Dembeck, Till,** Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: till.dembeck@uni.lu.

**Eick, Anna-Lena,** M.A., Universität Augsburg, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Philologisch-Historische Fakultät, Universitätsstraße 2, 86159 Augsburg, Deutschland; E-Mail: anna-lena.eick@philhist.uni-augsburg.de.

**Fleig, Anne,** Prof. Dr., Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie: Neuere deutsche Literatur, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, Deutschland; E-Mail: anne.fleig@fu-berlin.de.

**Gezen, Ela,** Prof. Dr., University of Massachusetts Amherst, Department of Languages, Literatures, and Cultures, German and Scandinavian Studies, 161 Presidents Drive, Amherst, MA 01003, USA; E-Mail: egezen@german.umass.edu.

**Heimböckel, Dieter,** Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: dieter.heimboeckel@uni.lu.

**Lüthjohann, Matthias,** Freie Universität Berlin, Sonderforschungsbereich Affective Societies: Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, Deutschland; E-Mail: m.luethjohann@fu-berlin.de.

**Maatz, Sara,** M.A., Freie Universität Berlin, Sonderforschungsbereich Affective Societies: Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, Deutschland; E-Mail: sara.maatz@fu-berlin.de.

**Mein, Georg,** Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: georg.mein@uni.lu.

**Müller-Tamm, Jutta,** Prof. Dr., Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie: Neuere deutsche Literatur, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, Deutschland; E-Mail: muellert@zedat.fu-berlin.de.

**Oberkrome, Friederike,** Dr. des., Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaften, Grunewaldstraße 35, 12165 Berlin; E-Mail: friederike.oberkrome@fu-berlin.de.

**Regeler, Lukas Nils,** M.A., Freie Universität Berlin, Exzellenzcluster Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, Deutschland; E-Mail: lukas.regeler@fu-berlin.de.

**Schiewer, Gesine Lenore,** Prof. Dr., Universität Bayreuth, Interkulturelle Germanistik, 95440 Bayreuth, Deutschland; E-Mail: gesine.schiewer@uni-bayreuth.de.

**Sieburg, Heinz,** Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: heinz.sieburg@uni.lu.

**Thiemann, Jule,** Dr., Universität Hamburg, Institut für Germanistik, Überseering 35, 22297 Hamburg, Deutschland; E-Mail: jule.thiemann@uni-hamburg.de.

**Webber, Andrew,** Prof. Dr., University of Cambridge, Faculty of Modern and Medieval Languages and Linguistics, Churchill College, Storey's Way, Cambridge, CB3 0DS, Großbritannien; E-Mail: ajw12@cam.ac.uk.

## Hinweise für Autorinnen und Autoren

Die *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (ZiG) ist ein *Peer-reviewed-Journal*. Das heißt, dass alle Beiträge in anonymisierter Form von mindestens zwei Gutachtern gelesen und beurteilt werden.

Hinweise zur Einrichtung der Beiträge sind online unter *www.zig-online.de* zu finden.

Die Manuskripte sind in deutscher oder englischer Sprache als MS-Word®-Dokument oder im RTF-Format mit einem englischsprachigen Abstract an folgende Adresse einzureichen:

*contact@zig-online.de*

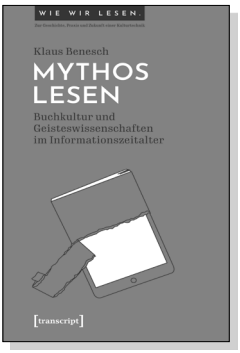
# Literaturwissenschaft

Julika Griem

**Szenen des Lesens**

**Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung**

2021, 128 S., Klappbroschur
15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8
E-Book:
PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2




Klaus Benesch

**Mythos Lesen**

**Buchkultur und Geisteswissenschaften im Informationszeitalter**

2021, 96 S., Klappbroschur
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8
E-Book:
PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2

Werner Sollors

**Schrift in bildender Kunst**

**Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen**

2020, 150 S., kart.,
14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7
E-Book:
PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

# Literaturwissenschaft

Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock, Eckhard Schumacher (Hg.)

**Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien**

September 2022, 264 S., kart.,
27 SW-Abbildungen, 13 Farbabbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-6385-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-6385-7

Renate Lachmann

**Rhetorik und Wissenspoetik**
**Studien zu Texten von Athanasius Kircher bis Miljenko Jergovic**

Februar 2022, 478 S., kart.,
36 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-6118-7
E-Book:
PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6118-1

Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

**Zeitschrift für interkulturelle Germanistik**
**13. Jahrgang, 2022, Heft 1**

August 2022, 192 S., kart., 1 Farbabbildung
12,80 € (DE), 978-3-8376-5900-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5900-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de**