

## „Wir müssen uns zusammenschließen“ Solidarität in Aras Örens *Berliner Trilogie* (1973–1980)

Diego León-Villagrà

**ABSTRACT:** Die zwischen 1973 und 1980 publizierte *Berliner Trilogie* des türkisch-deutschen Schriftstellers, Journalisten und Theaterschaffenden Aras Ören diskutiert anhand einer Vielzahl von Arbeiter:innen- und ‚Gastarbeiter:innen‘-Biografien, deren Mittelpunkt die Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg bildet, Fragen nach Solidarität innerhalb der Arbeiterklasse. Wie in diesem Beitrag aufgezeigt wird, präsentiert der literarische Text ein spezifisches Modell von Solidarität, das er gleichzeitig extradiegetisch einfordert; insbesondere sollen dabei auf lokaler Ebene neue Bündnisse jenseits nationaler Identitäten gebildet werden – innerhalb der Arbeiter:innenklasse und darüber hinaus.

*Vorwärts! Und nicht vergessen  
Worin unsre Stärke besteht.  
Beim Hungern und beim Essen  
Vorwärts, nicht vergessen  
Die Solidarität!*  
– Bertolt Brecht: *Solidaritätslied* (1931)

## I.

„Was tun? Große Frage – kleine Antwort“ (Ören 2019, 68). Die ‚kleine Antwort‘, die Aras Ören in seiner zunächst im *Rotbuch Verlag* erschienenen, 2019 durch den *Verbrecher Verlag* neu aufgelegten *Berliner Trilogie*, einem der „ersten großen Texte über das türkische Kreuzberg“ (Höge 2019), auf die ‚große Frage‘ Lenins vorschlägt, besteht in einer spezifischen, insbesondere lokal gedachten Solidarität innerhalb der Arbeiter:innenklasse und darüber hinaus, die der literarische Text ebenso darstellt wie fordert. Dieser Solidaritätskonzeption möchte ich im Folgenden mittels eines *close reading* der *Berliner Trilogie* sowie einer sozialpolitisch-historischen Kontextualisierung nachgehen.

Der 1939 in Istanbul geborene Dichter war bereits in der Türkei als Autor und Theatermacher aktiv; 1969 emigrierte er „aus Neugierde und Abenteuerlust und außerdem, weil zu Hause die Religiösen mit Knüppeln vor den Türen seines experimentellen Theaters aufliefen“ (Stephan 2020), nach West-Berlin. Als Teil des sozialistischen Künstler:innenkollektivs *Rote Nelke* wirkte er etwa bei der ersten Freien Berliner Kunstausstellung 1971 mit dem Thema „Das Gesicht des Kapitalismus bei uns“ mit (vgl. insb. Gezen 2016), während er, da ihm „[d]er Weg in die intellektuellen Zirkel [...] weitgehend verschlossen“ blieb (Ören 2023), zunächst verschiedenen Lohnarbeiten nachging:

Ich arbeitete also auf dem Friedhof, auf dem Bau, am Band, ich putzte. Manchmal war ich nur ein oder zwei Tage an einem solchen Arbeitsplatz, manchmal ging es über Wochen. Dort traf ich Türken, Jugoslawen, Griechen und andere, es kam zu Verbrüderungen am Band oder auf dem Gerüst. Das hielt oft nur einige Tage, doch es half mir, die kleine Internationale der Werktätigen zu sehen, ihre Mitglieder kennen zu lernen. Es half mir, dem Sohn eines Istanbulers Ingenieurs, der als Schauspieler gekommen war und Schriftsteller werden wollte, sein literarisches Arbeitsfeld auszumachen. (Ebd.)

Neben seiner steten literarischen Arbeit mit unübersehbarem politischem Anspruch, für die er im Jahr 1985 mit dem ersten Adalbert-von-Chamisso-Preis der Robert-Bosch-Stiftung ausgezeichnet wurde, wirkte Ören seit 1974 als Teil der türkischen Redaktion beim *Sender Freies Berlin* (SFB), die er bis 2002 leitete.

Seine zwischen 1973 und 1980 im *Rotbuch Verlag* publizierte *Berliner Trilogie*, bestehend aus den Poemen *Was will Niyazi in der Naunynstraße?* (1973), *Der kurze Traum aus Kagithane* (1974) und *Die Fremde ist auch ein Haus* (1980), die erst 1980 auch auf Türkisch erschien, wird oft als Anfang einer ‚Migrant:innenliteratur‘ gesetzt, die eine breitere Öffentlichkeit

ansprechen wollte und erreichte (Ackermann 2007, 498). Insbesondere wurde die *Berliner Trilogie* mehrfach für das Theater adaptiert und verfilmt – etwa 2009 im postmigrantischen Theater *Ballhaus Naunynstraße* und 2022 im Rahmen des *poesiefestivals berlin* in der Akademie der Künste. Bemerkenswert ist gleichzeitig das „herablassende Wohlwollen“ und „verdeckte Ressentiment“ (Wertheimer 1999, 61), mit der die zeitgenössische Literaturkritik Örens Poemen begegnete; so machte Peter von Becker zwar 1977 anlässlich des Erscheinens von *Privatexil* in der Wochenzeitung *Die Zeit* auf Ören aufmerksam und betonte, es wäre eine „Schande, wenn in der Literaturkritik die Unaufmerksamkeit nicht wiche, die Örens zuvor im gleichen Verlag publizierten Bände bisher gefunden haben“, gleichzeitig aber konstatiert er, „die schnauzbärtigen Männer und ihre kopftuchumhangenen Frauen [sind] aus Unkenntnis und (gegenseitiger) Verständnislosigkeit vorverurteilt, unsere N[ ] zu sein“ und zeigt sich erfreut, dass aus „unserer größten und, ausgenommen die Strafgefangenen, die Irrsinnigen und die mittellosen Krüppel, wohl depraviertesten Minderheit“ (von Becker 1977, 36) Literatur entstehen würde.

Bereits Kai Bremer argumentiert, dass die originär auf Deutsch veröffentlichte *Berliner Trilogie* „eindeutig für den deutschen Buchmarkt publiziert“ wurde „und in erster Linie [...] Leser adressierte, die mehrheitlich über keine Türkischkenntnisse verfügen dürften“ (2020, 129). Örens freie Verse stehen in der türkischen Tradition Nâzım Hikmets (vgl. Chiellino 1995, 313, 319–322; sowie Gezen 2012) und suchen ihr intendiertes Publikum in Anlehnung an Brecht auch in der Arbeiter:innenklasse – Ören wählte die „Form des Gedichtes [...] weil [...] [d]as Publikum, das er vor Augen hatte, [...] nach vierzehn Stunden in der Fabrik keinen Nerv mehr für dicke Bücher“ habe (Stephan 2020). Dabei verbindet der Text eine Vielzahl verschiedener proletarischer und migrantischer Stimmen, die auf Gesprächen und Begegnungen des Autors aufbauen (vgl. Ören 1999): die Hauptfigur Niyazi Gümüşkiliç, seine Freundin Atifet und andere ‚Gastarbeiter:innen‘, seine Nachbarin Frau Kutzer, ihr zunächst im Widerstand gegen den Nationalsozialismus aktiver, dann zur Wehrmacht eingezogener und später verstorbener Mann Gustav, die Arbeiter:innen der Industriebetriebe, unter vielen anderen. Migrationserfahrungen, soziale Verhältnisse und die Narration von Konflikten werden dabei zu einem Panorama verbunden, das neben rassistisch motivierter Gewalt und Diskriminierung auch Sexismen und Klassismen thematisiert.

Es handelt sich um Lyrik, die der „Archivar Westberliner Zeitlichkeiten“ (Gezen 2022, 56) Ören explizit als Dokument versteht:

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. (Ören 1999, 53)

Die *Berliner Trilogie* sollte dabei extra- wie intradiegetisch sowohl den „Berlinern die Türen dieser verschlossenen Gesellschaft öffnen“ als auch „die Neuankömmlinge mit ihren Einzelschicksalen mit den Berlinern zusammenbringen“ (ebd., 48). Politische, ökonomische und soziale Aspekte stehen dabei im Mittelpunkt, bilden diese doch die Grundlage für das hier explizit lokal und heterogene Gruppen verbindend gedachte und im Folgenden untersuchte Konzept von Solidarität: „um Kreuzberg wirklich zu sehen, / mußst du das Verhältnis von Arbeit und Lohn, / die Geschichte des Kapitalismus verstehen.“ (Ören 2019, 210)

## II.

Den Mittelpunkt von Örens dokumentarischen „Sozialreportage in Versen“ (Stephan 2020), das gemeinsame Element aller Stimmen bildet die nur wenige hundert Meter lange Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg innerhalb der „politische[n] Insel West-Berlin“ (Chiellino 1995, 307), die vom direkt an der Berliner Mauer gelegenen Oranienplatz im Westen bis zur Mantuffelstraße führt und dabei den heutigen, zuvor unbenannten Maria-von-Maltzan-Platz sowie die jeweils nach preußischen Adeligen benannten Adalbert- und die Mariannenstraßen kreuzt. Noch 2009 konstatierte Shermin Langhoff als Leiterin des Theaters *Ballhaus Naunynstraße*, diese habe „einen gewissen Bekanntheitsgrad“ in Zusammenhang mit „Arbeitslosigkeit, Kriminalität, Armut, ethnische[n] Probleme[n]“ (Fanizadeh 2009).

Mit der Wahl der Naunynstraße als Schauplatz oder Bühne der *Berliner Trilogie* schreibt Ören diese in eine Tradition der Arbeiterstraßenliteratur ein, die mit Willi Bredels *Rosenhofstraße – Roman einer Hamburger Arbeiterstraße* (1931) einsetzt (so bereits Chiellino 1995, 307f.), auch Jan Petersens jüngst neu herausgegebenen ‚literarischen Tatsachenroman‘ *Unsere Straße* (1936) einschließt (vgl. die Rezension von Sebastian Schweer in dieser Ausgabe) und sich bis heute fortsetzt. Dieses Modell, eine Straße als topographischen ‚roten Faden‘ zu wählen, auf deren Bühne gesellschaftliche, politische und soziale Fragen verhandelt werden, haben auch populäre Formate wie die deutlich bürgerlichere, in München spielende deutsche Seifenoper *Lindenstraße* oder ihr englisches, stärker proletarisch geprägtes

und bei Manchester spielendes Pendant *Coronation Street* aufgegriffen. Dabei ist Örens Gesamtwerk von der meist dialogischen, zwischen ‚deutschen‘ und migrantischen Figuren verhandelten Auseinandersetzung mit Deutschland geprägt, die sich etwa in seinem Band *Deutschland, ein türkisches Märchen* (1978) oder seinem poetischen Briefwechsel mit Peter Schneider fortsetzt, wobei der literarische Text als symbolische Vermittlungsinstanz dienen soll – innerhalb und außerhalb der erzählten Welt: „Ich habe im Namen der Gastarbeiter die Visitenkarte von Niyazi an Frau Kutzer gegeben, und die Visitenkarte von Frau Kutzer an Niyazi“ (so Aras Ören in Gutmair 2017). In Kutzers Familiengeschichte werden immer wieder Fragmente einer Geschichte der Arbeiterbewegung sowie einer Sozialgeschichte des Kaiserreichs und der Weimarer Republik, „den Jahren, als Franz Naunyn / Bürgermeister wurde“, „[d]ie Jahre, / in denen der Konkurrenzkapitalismus / die Mächtigen noch mächtiger machte“ (Ören 2019, 16) eingewoben. Die Narration der *Berliner Trilogie* setzt allerdings erst mit der Ankunft türkischer Gastarbeiter:innen mit dem Anwerbeabkommen mit der Türkei 1961 ein:

Ein verrückter Wind eines Tages  
wirbelte den Schnurrbart eines Türken,  
und der Türke rannte hinter seinem Schnurrbart  
her und fand sich in der Naunynstraße.  
[...] Dann eines Tages, wie er gekommen war,  
ist er leise wieder gegangen.  
Er ist gegangen, aber  
ihm nach drängten seine Landsleute,  
Frauen, Männer,  
Kind und Kegel.  
Und die Naunynstraße wurde  
voll von frischem Thymiangeruch,  
voll frischem Haß,  
voll Sehnsucht,  
voll mit Hoffnung (ebd., 25)

Die Poeme der *Berliner Trilogie* präsentieren im Folgenden eine Vielzahl einzelner Schicksale und gebrochener Biografien von Arbeiter:innen und ‚Gastarbeiter:innen‘ – neben Niyazi etwa die der ehemaligen Sexarbeiterin Atifet, von Halime, die für „3,10 Stundenlohn, Akkord“ arbeitet (ebd., 37), von Sabri San, der an Tuberkulose erkrankt („Acht Prozent aller Türken haben Tbc. / Jeder Fünfte stirbt zu Hause daran“; ebd., 48) oder Kázim Akkaya, der seine

Geschichte „[i]n einer Reportage des Fernsehreporters / Fritz Zimmermann“ erzählt und vom Aufstieg träumt: „Alle arbeiten neun Stunden. / Ich rede nicht mal davon, wenn ich elf Stunden arbeite“ (ebd., 38).

Zentral ist dabei die Überzeugung, dass nicht nur die „Gastarbeiter“ [...], die trotz ihrer wichtigen Rolle bei der Fortführung von nur noch in Ansätzen vorhandener Industrie und dem Dienstleistungssektor im öffentlichen Bewußtsein keine Rolle spielten und die außerhalb der Arbeitsstunden vom gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen waren und verachtet wurden“ (Ören 1999, 30), unterdrückt werden, sondern mit ihnen die gesamte Arbeiter:innenklasse. Gegen die immer wieder in ihrem Scheitern dargestellten Aufstiegsfantasien Einzelner („Was sagte der Niyazi? / Spar soviel du sparen kannst, / den Spaß werden andere haben, / so oder so“; Ören 2019, 49) werden als Lösung dieses Konflikts neue Bündnisse vorgeschlagen – Solidarität wird verstanden im Sinne einer „Forderung nach einer politischen Gemeinschaft, einer Einheit von gesellschaftlicher und politischer Identität“ (Mayer, Schäfer und Schüll 2004, 8; zu aktuellen Diskursen um diesen Begriff vgl. ebd.). Verbundenheit und Unterstützung jenseits nationaler Identitäten wird dabei explizit lokal gedacht, zentral ist dabei die Überzeugung, dass nicht nur die „Gastarbeiter“ [...], die trotz ihrer wichtigen Rolle bei der Fortführung von nur noch in Ansätzen vorhandener Industrie und dem Dienstleistungssektor, im öffentlichen Bewußtsein keine Rolle spielten und die außerhalb der Arbeitsstunden vom gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen waren und verachtet wurden“ (Ören 1999, 30), unterdrückt werden, sondern mit ihnen die gesamte Arbeiter:innenklasse:

Warum soll ich meinem Kumpel  
den Bissen aus dem Mund reißen?  
Und was ist, wenn dieser seinen Bissen  
aus meinem Mund reißen will?  
Wohin führt das, wenn wir so  
aufeinander losgehen?  
Sollen wir nicht vielmehr  
gemeinsam die aufstößern, die  
die großen Bissen wegschnappen,  
um uns von denen  
unsren Teil zu nehmen? (Ören 2019, 103)

Solidarität muss daher aus verschiedenen Perspektiven, jenseits nationaler Identitäten, divers fundiert und aus verschiedenen Erwartungshaltungen erfolgen; die *Berliner Trilogie* schlägt dazu neue Bündnisse vor. Diese Perspektive wird vor allem ermöglicht, weil Anfang der 1970er Jahre „die soziale Differenzierung [der ‚Gastarbeiter:innen‘; Anm. d. Verf.] [...] noch nicht begonnen [hatte]. Sie hatten alle den gleichen sozialen Status“ (Ören 1999, 46). So wird neben Frau Kutzers Wunsch nach „Macht [...], / das alles so zu verändern, wie ich es will, / aber so, daß diese Veränderung / nicht auf Kosten der anderen geht“ (Ören 2019, 62) auch die Auf- und Abstiegsgeschichte von Klaus Feck geschildert, der im „Konsumchaos [...] erstickte“ (ebd., 51, Herv. i.O.) und sich einer rassistischen Gruppe anschließt:

Wenn Klaus betrunken war, Freitagabend,  
 am Stehtisch, in der Eckkneipe,  
 dann kreiste es in seinem Kopf.  
 – ist das alles, wofür wir leben?  
 Sonst nichts?  
 Dann hat er geflucht und gegrölt.  
 „Unsere freiheitlich-demokratische Grundordnung schützen“ –  
 die Zeitungen waren voll mit solchen Wörtern.  
 Dazu Mordgeschichten und Bilder von nackten Frauen.  
 [...] Eines Tages drehte Klaus durch (ebd., 54)

Zudem wird Solidarität in der *Berliner Trilogie* explizit lokal gedacht, auf der Bühne der Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg, auf der exemplarisch die Geschichte der ‚Gastarbeiter:innen‘, der Arbeiterbewegung und der Bundesrepublik verhandelt werden. Bereits Harald Weinrich macht dabei in seinem Aufruf *Um eine deutsche Literatur von außen bittend* (1983, 913), der zur Stiftung des Adalbert-von-Chamisso-Preises führen sollte, deutlich, dass „Straßen [...] in dieser Dichtung Orte [sind], an denen sich Schicksale kreuzen. Es sind Straßen, häufig mit langer proletarischer Tradition, in denen Solidarität selbstverständlich ist und ‚in denen sich was rührt‘. Die Geschichte, die sich in diesen Straßen niedergeschlagen hat, setzt sich fort in den Geschichten ihrer heutigen Bewohner.“ Aras Ören selbst verortet das revolutionäre Moment dieser Straßen in der *Berliner Trilogie* hinter den Fassaden, in den Hinterhöfen verborgen:

Die Häuser, die dich in der Naunynstraße ansehen,  
 drehn dir mit der Vorderfront den Hintern zu,  
 wie stumpf gewordene Transportarbeiter  
 die Last nicht achten, die sie tragen.

Erst wenn du in die Hinterhöfe trittst, dann  
 fühlst du, dann schmeckst du, dann riechst du,  
 was da in der Luft liegt.  
 Dann merkst du – eher als  
 in den Neubauvierteln draußen,  
 wo die Isolierung größer ist –  
 daß hier die Klasse wohnt, die  
 diese Gesellschaft regeln zerschlagen auswischen  
 und neu bauen wird.  
 Was da in der Luft liegt,  
 verschlingt alle Schimmelgerüche. (Ören 2019, 69f.)

Ören geht es bei seinem als Intervention angelegten Text explizit darum, die „Welt in ihrer Geschichte, um ihre Zeit“ (Ören 1999, 6, 15) darzustellen. Denn „[d]ie Menschen aus der Türkei, egal woher und aus welcher Schicht sie kamen, waren hier Teil eines historischen Prozesses, sie waren jetzt neue Mitglieder der Arbeiterklasse in Deutschland“ (ebd., 50). Die Situation von ‚Gastarbeiter:innen‘ wurde in den 1970er Jahren vielfach verklärt, wenn etwa Harald Jähners in der *Frankfurter Rundschau* (2017) konstatiert: „Zum guten alten West-Berlin gehörten auch die guten alten Türken.“ Während *Was will Niyazi in der Naunynstraße?* (1973) vor dem Anwerbestopp 1973 publiziert wurde, stehen die übrigen Poeme bereits im Zeichen der politischen und gesellschaftlichen Situation nach der Ölkrise – einer Rezession, der Arbeitsmarktzugangssperre von Dezember 1974 und der ‚Verfestigungsregel‘ 1978, die langfristige Aufenthaltsperspektiven ermöglichte. Gleichzeitig verhandelt das Panorama der *Berliner Trilogie* die in den 1970er Jahren

sehr aktive türkische Kultur- und Kunstszene unter Beteiligung verschiedener Einrichtungen und Institutionen; hierzu gehörte das Kunstamt Kreuzberg, die Deutsch-Türkische Gesellschaft und der Türkische Akademiker- und Künstlerverein. Über Eigeninitiativen hinaus arbeiteten sie regelmäßig zusammen, insbesondere bei der Ausrichtung kultureller Veranstaltungen wie beispielsweise dem *Fest auf dem Mariannenplatz* und den *Türkischen Kulturwochen*. (Gezen 2023, 229, Herv. i.O.)

Zu dieser ‚Kultur- und Kunstszene‘ gehörten im weitesten Sinne auch die meist „in den Souterrainräumen der alten Bürgerhäuser“ aktiven „kommunistische[n] türkische[n] Arbeiterklubs“ (Höge 2019), die in der *Berliner Trilogie* als lokale politische Begegnungs- und Vermittlungsräume eine wesentliche Rolle spielen. Hier überlegt Niyazi, der bereits gemeinsam mit Atifet politisch aktiv ist, Flugblätter verteilt und „Kapitalismus muß weg! [...] schreit“ (Ören



2019, 35), gemeinsam mit Horst Schmidt, Schornsteinfeger und „seit anderthalb Jahren [...] in der Marxistischen Abendschule“ (ebd., 70), was konkret zu tun sei:

„Wir sollen mit dieser Straße anfangen,  
Niyazi, wie andere in ihren Straßen anfangen.  
Hier wohnen wir, und hier,  
in dieser Straße, in dieser Gegend, sind wir  
viele, viele, die wie er, wie du, wie ich,  
jeden Tag von neuem an die Wand gedrückt werden,  
und viele wissen nicht, was tun. [...]  
Wir müssen uns zusammentun,  
allen zeigen, wies heute ist und morgen,  
wie wir frei werden.  
Anfangen mit konkreten Beispielen.  
Die Tricks aufdecken, mit denen sie uns übertölpeln,  
jeden Tag.  
Klar machen, daß sich nichts ändern wird,  
wenn wir unsere Sache  
nicht selbst anfangen. [...]“ (Ebd., 72)

Der wichtigste Baustein dabei ist neben der Darstellung „wies [...] ist“, den Arbeiter:innen zu „zeigen, / wie sie zu dem kommen, was ihr Recht ist. / Sie müssen lernen, gegen die vorzugehen, / die ihnen diese Rechte wegnehmen“ (ebd., 73). Dieses Bewusstsein um die eigenen Rechte, das auch problematisiert wird („Sich seiner Rechte bewußt sein / und dieser Rechte beraubt zu werden, / das macht einen kaputt“; ebd., 26), schlägt sich zuletzt in einer Reihe von Briefen nieder, die am Schluss des ersten Poems auch innerhalb des originär türkischen Texts in deutscher Sprache wiedergegeben werden (Chiellino 1995, 310) und sowohl konkrete Forderungen an Politiker:innen und Beamte enthalten als auch Solidarisierungsaufforderungen gegenüber Kolleg:innen:

„Herr  
Fabrika Kollege!  
Auslender schlecht,  
du sagen – warum?  
Deutsch Schlecht,  
auslender sagen – warum?“

Ich menş,  
 Du menş,  
 Du arbeiter!  
 Wir machen suzammen geld  
 für di fabrika direktör...“ (Ören 2019, 75)

Obwohl „die Zugehörigkeit der türkischen Minderheit zu einer aufkommenden Hegemonie des Stadtproletariats im Bündnis mit den eingewanderten Landbewohnern“, der „Traum von der Verbrüderung von Bauern und Fabrikarbeitern, von Stadtproletariat und Landbewohnern“, den Carmine Chiellino (1995, 307) in *Was will Niyazi in der Naunynstraße?* begründet sieht, vom literarischen Text immer wieder unterlaufen wird – „Du weißt ja, die meisten, die aus der Türkei kommen, / haben ganz andere Klassenbegriffe, / viele fühlen sich / noch nicht mal als Arbeiter.“ (Ören 2019, 72) – und bis zuletzt prekär bleibt, ist dieses Vorhaben zunächst erfolgreich:

Und die Naunynstraße  
 ist wieder eine Straße, in der sich was rührt.  
 Anders als vor 70 oder vor 50 Jahren  
 und noch unbeholfener als damals,  
 aber du kannst manchmal sehen,  
 was du nicht erwartest: Arbeiter, Naunynstraßen-  
 bewohner, zusammen beim Bier,  
 beim politischen Streit,  
 unter derselben Fahne Kopf an Kopf. (Ebd., 73f.)

### III.

Das zweite Poem der *Berliner Trilogie*, der nur ein Jahr nach *Was will Niyazi in der Naunynstraße?* publizierte Band *Der kurze Traum aus Kagithane* (1974), demonstriert zunächst neben einer Vielzahl alter und neuer Figuren, die innerhalb der Solidargemeinschaft der Naunynstraße stehen – etwa Fazil Usta, dem nach wenigen Monaten in der Fabrik „in die drehenden Walzen / der Mittelfinger der rechten Hand [geriet]“ (Ören 2019, 82) und bald darauf stirbt, Halime und ihr viele Jahre im Gefängnis sitzenden Mann Cemal „[d]ie schicke Suna, Arbeiterin in einer Telefonfabrik“ und ihr Verlobter, der „Lehrer Ziya“ (ebd., 143, Herv. i.O.),

aber auch İlhan[ ], Sohn des Großgrundbesitzers“, der Gastarbeiter wurde und mit Achim, der in der Naunynstraße als Bügler arbeitet, SPD- und Gewerkschaftsmitglied ist, für die Betriebswahl kämpft (ebd., 130) oder „Herr Kuhn, Achims Trinkkumpan“, der sich „über die Demonstrationen mit roten Fahnen“ ärgert, aber dennoch die vorgehenden Veränderungen bemerkt (ebd., 131f.).

Als ich zum ‚Sozialisten-Verband der Naunynstraße‘  
kam, waren alle aus unserer Straße da.

[...]

Alle kannten sich schon lange und gut,  
hatten ihre Gedanken zusammengelegt  
beim Versuch, die Probleme zu lösen, die Knoten,  
die nicht von ihnen geknüpft waren,  
die sie aber fesselten.

Niyazi und Horst füllten Steueranträge aus.

Ein paar Illegalen

gab der Student Osman gute Tips (ebd., 97)

Doch Kázim, der dies wieder dem „Fernsehreporter Fritz Zimmermann“ berichtet (ebd., 97), scheitert mit der immer wieder präsentierten Lösung des „zum[-]Staat“-Gehens, d. h. der Beschwerde, Anfrage oder des Leistungsantrags bei staatlichen Stellen (ebd., 98) und entscheidet sich stattdessen für Gewalt: „Wenn er mich nicht haben will, dachte ich, / dann will ich ihn auch nicht. / Einen Pflasterstein / hob ich auf, / schleuderte ihn gegen das Fenster des Staates. / Die Scheibe klirrte, / die Polizei kam.“ (Ebd., 101) Niyazi hingegen scheitert an Selbstzweifeln aufgrund seiner Herkunft, Bildung und möglicherweise abweichenden politischen Vorstellungen der türkischen Arbeiter:innen, als er „sprechen soll [...] im ‚Sozialisten-Verband der Naunynstraße‘. / Einladungen waren verteilt / und Flugblätter“ (ebd., 150). Als er seine Rede nicht hält, tritt stattdessen Kázim „ans Pult, / vor das breite rote Spruchband: Werkätige, / fordert die Früchte eurer Arbeit! / ,Kollegen, / Damit unsere Zeit / nicht vertan ist, / wollen wir / über unsere Probleme sprechen“ (ebd., 155). Die politische Forderung, sich aus der lokalen solidarischen Gemeinschaft heraus an öffentliche Institutionen zu wenden, wird im zweiten Poem gegenüber der Forderung, „allen [zu] zeigen, wies heute ist und morgen“ (ebd., 72), zurückgestellt:

Fangen wir erst einmal zu sprechen an,  
fangen wir erst einmal an zu erzählen  
von unserem Leben, unserem Kampf (ebd., 154)

*Die Fremde ist auch ein Haus* (1980) schließlich, das einen deutlich größeren Fokus auf einzelne Geschichten und die erwachsen werdende zweite Generation der ‚Gastarbeiter:innen‘ legt, resümiert „15 Jahre Berlin“ (ebd., 192, Herv. i.O.) seit Niyazis Ankunft 1964 und die Entwicklung der Naunynstraße immer wieder versöhnlich, obwohl die politischen Kämpfe um Solidarität und Gemeinschaft verloren scheinen und die alten Bündnisse gebrochen sind; Niyazi kennt die Bewohner:innen der Naunynstraße nicht mehr (vgl. ebd., 199–203), die politischen Plakate sind „halb heruntergerissen[ ] / [...]: / ... marschiere auch du / ... Demonstration / Samstag 14 Uhr / Kottbusser Damm vor Bilka“ (ebd., 199) und die älteren Deutschen, die „den Grundstein der heutigen Demokratie“ (ebd., 201f.) legten, wenden sich gegen dieselben Rechte für die ‚Gastarbeiter:innen‘. Gleichzeitig werden die multikulturellen Straßen zur Attraktion einer Stadtrundfahrt – und zum Museum;

Vor uns der Oranienplatz ...  
Diese Gegend wird auch Klein-Istanbul genannt.  
Naunynstraße, Adalbertstraße, wir  
durchfahren eben die Muskauerstraße.  
[...]  
Meine Damen und Herren, dies ist  
(ein Museum für Lebende Sozialgeschichte,  
würde man erwarten, doch man hört.)  
ein Kulturzentrum (ebd., 208f.)

Das „Kulturzentrum“ klassifiziert die Erzählinstanz in diesem Einschub pejorativ als vermeintliches „Museum für Lebende Sozialgeschichte“, dem die Migrationsgeschichte der Bundesrepublik eingeschrieben ist. Doch anstelle eines gemeinsamen, solidarischen Projekts kämpft jede:r für sich allein – von den Utopien ist zuletzt nur noch ein „Kreuzberg-Verschönerungstraum des Bauarbeiters namens Dieter“ (ebd., 204, Herv. i.O.) übrig, der bereits die beginnende erste Gentrifizierung Kreuzbergs als alternatives Stadtviertel in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre andeutet: „In dem neuen Haus kann die alte Miete / leider nicht mehr gelten, sie muß / um 250 % erhöht werden.“ (Ebd., 207)

Der im Epilog dargestellte türkische Aufbruch aus der Naunynstraße erhält so auch eine bittere Note – noch in seiner Eröffnungsrede zum *Assemblage Berlin-Festival 2023* im Literarischen Colloquium Berlin sprach Aras Ören, der bereits nach dem rassistischen Anschlag von Hanau öffentlich erklärt hatte, „seit ungefähr 2015, seit dem sagenhaften Aufstieg der

Rechten“ habe er „jeden Tag Angst, sobald ich das Haus verlasse“ (Ören 2020), davon, seine Gedichte sollten

zwischen der türkischen und der deutschen Kultur eine Brücke bilden. Mit der Zeit stellte sich aber heraus, dass die beiden Enden der Brücke nicht mehr mit ihren Ufern verbunden waren. Dabei darf man sich nicht vorstellen, dass sich die Brücke verkürzt hätte. Im Gegenteil, mir kommt es so vor, als wäre diese immer länger geworden. Wir sollten diese Brücke wieder verkürzen. (Ören 2023)

Diese scheinbare ‚Verlängerung‘ der mühsam gebauten Brücken zeichnet sich im Vergleich der drei Poeme der *Berliner Trilogie* bereits in den 1970er Jahren ab; ebenso eine Vereinzelung der verschiedenen ‚Gastarbeiter:innen‘-Gruppen, die das geforderte Solidaritätsmodell als gescheitert markiert. Auch Niyazi feiert nach allen politischen und privaten Kämpfen „[a]m 23. Mai 1979 [...] ganz allen / in einem Lokal seinen 15. Berliner Jahrestag“ (Ören 2019, 198).

**Diego León-Villagrà** promoviert am Graduiertenkolleg *Medienanthropologie* der Bauhaus-Universität Weimar. Er studierte Deutsche Literatur, Geschichtswissenschaften und Fotojournalismus an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Hochschule Hannover und war von 2021–23 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche und niederländische Philologie der Freien Universität Berlin. Er ist Mitglied des Redaktionsteams von *Undercurrents*.

## Literaturverzeichnis

**Ackermann, Irmgard. 2007.** „Migrantenliteratur“. In *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, 498f. Stuttgart/Weimar: Metzler.

**Bremer, Kai. 2020.** „Versepiik interkulturell. Aras Örens Naunynstraßen-Poeme (1973–1980)“. In *Forcierte Form. Deutschsprachige Versepiik des 20. und 21. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, hrsg. von dems. und Stefan Elit, 127–140. Stuttgart/Weimar: Metzler.

**Chiellino, Carmine. 1995.** *Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsmigration 1870–1991*, Stuttgart/Weimar: Metzler.

**Fanizadeh, Andreas. 2009.** „Wir inszenieren kein Getto-Theater‘ [Interview mit Shermin Langhoff]“. *taz*, 18. April, 27.

**Gezen, Ela. 2012.** „Convergent Realisms: Aras Ören, Nazim Hikmet, and Bertolt Brecht“. *Colloquia Germanica* 45: 369–85.

**Gezen, Ela. 2016.** „Aras Ören and the (West) German Left“. *Literature Compass* 13: 324–31.

**Gezen, Ela. 2022.** „(West-)Berliner Zeitlichkeiten und das Archiv der Migration. Aras Ören und Deniz Utlu“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 13: 55–66.

**Gezen, Ela. 2023.** „Türkisch-deutsche literarische Begegnungen in Westberlin um 1980“. In *Berlin International. Literaturszenen in der geteilten Stadt (1970-1989)*, hrsg. von Susanne Klengel, Jutta Müller-Tamm und Lukas Nils Regeler u.a., 229–42. Berlin/Boston: De Gruyter.

**Gutmair, Ulrich. 2017.** „Ein Fluss kehrt nicht zurück zu seiner Quelle“. *taz*, 27./28. Mai, 9.

**Höge, Helmut. 2019.** „Aras Örens Spekulative Empirie“. *taz*, 28. November, 26.

**Jähner, Harald. 2017.** „Niyazi im Land der Nylonhemden [Rez. zu Wir neuen Europäer]“. *Frankfurter Rundschau*, 30. Juni, 36.

**Mayer, Ralf, Alfred Schäfer und Maren Schüll. 2004.** „Einleitung“. In *Umstrittene Solidarität Spannungsfelder und Praktiken eines Kampfbegriffs*, hrsg. von dens., 7–32. Bielefeld: transcript.

**Ören, Aras. 1999.** *Privatexil[.] Ein Programm? Drei Vorlesungen*. [Tübinger Poetik-Dozentur], übers. von Cem Dalaman. Tübingen: konkursbuch.

**Ören, Aras. 2019.** *Berliner Trilogie* [*Was will Niyazi in der Naunynstraße?*, übers. von H. Achmed Schmiede und Johannes Schenk, 1973; *Der kurze Traum aus Kagithane*, übers. von H. Achmed Schmiede und Jürgen Theobaldy, 1974; *Die Fremde ist auch ein Haus*, übers. von Gisela Kraft, 1980]. Berlin: Verbrecher.

**Ören, Aras. 2020.** „Jeden Tag Angst“. *Süddeutsche Zeitung*, 22. Februar, 15.

**Ören, Aras. 2023.** „Gegen die Kränkung, die uns in den Kleidern steckt“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. August. Letzer Zugriff am 28.08.2024. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/tuerkisch-deutsche-kultur-warum-laut-aras-oeren-noch-viel-zu-tun-ist-19080362.html>.

**Stephan, Felix. 2020.** „Pinien, Zypressen“. *Süddeutsche Zeitung*, 18./19. Januar, 18.

**von Becker, Peter. 1977.** „Aras Ören: ein Dichter unserer größten Minderheit“. *Die Zeit*, 15. Juli, 36.

**Weinrich, Harald. 1983.** „Um eine deutsche Literatur von außen bittend“. *Merkur* Jg. 37 (Heft 8): 911–20.

**Wertheimer, Jürgen. 1999.** „[Ü]ber Aras Ören“. In Aras Ören: *Privatexil[.] Ein Programm? Drei Vorlesungen* [Tübinger Poetik-Dozentur], übers. von Cem Dalaman, 61f. Tübingen: konkursbuch.