



Schonfield, E. (2016) Linksalternatives Leben: Wohngemeinschaften in Özdamars Seltsame Sterne starren zur Erde und 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer'. *Oxford German Studies*, 45(3), pp. 308-329. (doi:[10.1080/00787191.2016.1208421](https://doi.org/10.1080/00787191.2016.1208421))

This is the author's final accepted version.

There may be differences between this version and the published version. You are advised to consult the publisher's version if you wish to cite from it.

<http://eprints.gla.ac.uk/119914/>

Deposited on: 08 June 2016

Enlighten – Research publications by members of the University of Glasgow
<http://eprints.gla.ac.uk>

Linksalternatives Leben: Wohngemeinschaften in Özdamars *Seltsame Sterne starren zur Erde* und ‘Ein unzeitgemäßer Üsküdarer’

Ernest Schonfield, University of Glasgow

*Dieser Artikel konzentriert sich auf die Darstellung der Wohn- und Arbeitsgemeinschaften in Ost- und Westberlin in Özdamars *Seltsame Sterne starren zur Erde*, ergänzt mit einer Besprechung der Istanbul-Wohngemeinschaft in dem Prosa-Fragment ‘Ein unzeitgemäßer Üsküdarer’. Die Wohngemeinschaft wird als paradigmatischer Ort der antiautoritären Reformbewegungen der siebziger Jahre betrachtet, als Versuch, die linksalternativen Ideen der Studentenbewegung in die Praxis umzusetzen. Programmatische Formulierungen dieser antiautoritären Lebensversuche befinden sich sowohl beim Dissidenten Rudolf Bahro als auch beim Dichter Ece Ayhan Çağlar. Untersucht werden diese Lebensversuche in Westberlin, in Ostberlin (an der Volksbühne und bei Gabriele Gysi) und in der Türkei bei Ece Ayhan. In *Seltsame Sterne* und ‘Ein unzeitgemäßer Üsküdarer’ werden Andersartigkeit, Vielfältigkeit und Nebeneinanderwohnen zum poetologischen Programm gestaltet. In diesen Texten hängen Thema und literarische Form miteinander zusammen: Der Topos der Wohngemeinschaft entspricht der Mehrstimmigkeit der Form. Durch die Erzähltechnik der Montage bietet Özdamar eine inklusive Ästhetik des Nebeneinanders.*

Keywords: Wohngemeinschaft, Volksbühne, Studentenbewegung, Rudolf Bahro, Gabriele Gysi, Ece Ayhan Çağlar, Nebeneinander

Sich verändern, die Erfahrung mit anderen teilen, ist sehr wichtig.¹

In der Özdamar-Forschung ist allgemein bekannt, dass sich Özdamars Werke generisch schwer einordnen lassen.² Laura Bradley bemerkt z. B., dass Özdamars Prosatexte

¹ Emine Sevgi Özdamar, *Seltsame Sterne starren zur Erde: Wedding – Pankow 1976/77* [2003] (Köln 2008), S. 133. Im Folgenden als ‘SSE’ (mit Seitenzahl). Für das Gegenlesen dieses Artikels bin ich Astrid Köhler, Robert Gillett und Barbara Lester sehr dankbar. Ich möchte auch Frauke Matthes, Lizzie Stewart und dem/der anonymen Gutachter/in dieses Artikels für die redaktionellen und stilistischen Anregungen ganz besonders danken.

² Vgl. Elizabeth Boa, ‘Özdamar’s Autobiographical Fictions: Trans-national Identity and Literary Form’, *German Life and Letters*, 59 (2006), 526-39. Laut Boa enthalten Özdamars Texte drei Arten von Hybridität: 1. Fakt/Fiktion, 2. Erzählerin/Erzählte, 3. Mehrsprachigkeit (S. 526).

Autobiographisches mit fiktionalen Modalitäten verbinden: Somit entstehen die Texte aus einer Mischung von Lebensbeschreibungen, Erzählungen, Tagebucheinträgen, Schlagzeilen, Zitaten und intertextuellen Beziehungen.³ Liesbeth Minnaard nennt diese Schreibweise ein ‘quasi-autobiographisches Erzählen’.⁴ Die Hybridität von Özdamars Werken ist mehrmals im Sinne der nationalen und transnationalen Identität untersucht worden.⁵ Diese Hybridität ist auch von der türkischen avantgardistischen Dichtergruppe İkinci Yeni (Das zweite Neue) mitbeeinflusst worden, wie Mert Bahadır Reisoğlu vor kurzem gezeigt hat.⁶ Reisoğlu betrachtet Özdamars textuelle Hybridität als Antwort auf die Poetik von Ece Ayhan Çağlar (1931-2002), der eine Schlüsselfigur des İkinci Yeni gewesen ist.⁷ Reisoğlu weist darauf hin, dass die İkinci-Yeni-Debatte unter türkischen Marxisten der achtziger Jahre die deutsche Expressionismusdebatte der dreißiger Jahre zum Teil fortsetzt.⁸ Aus dieser Perspektive lässt sich Özdamars hybride Poetik als Versuch verstehen, sowohl dem einzigartigen Medium Literatur als auch dem historisch-politischen Kontext gerecht zu werden.⁹ Laut Reisoğlu ist die Mehrstimmigkeit von Özdamars Texten als Heteroglossia im Sinne von Michail Bachtin zu verstehen, d.h. als eine Art von Infragestellung der offiziellen Geschichte und zugleich als eine alternative Art von Geschichtsschreibung.¹⁰ Davon ausgehend möchte ich in diesem Artikel auf den Zusammenhang zwischen kollektiver Form und Thematik des Kollektiven bei Özdamar hinweisen. Einerseits findet man bei Özdamar diese vielbeschworene hybride Erzählform, andererseits auch eine Darstellung von linksalternativen Lebensversuchen. Özdamars polyvalente Art von Schreiben wird somit auch thematisch mitreflektiert: Die literarische Form der Mehrstimmigkeit entspricht dem Thema ‘linksalternatives Zusammenwohnen’.

³ Laura Bradley, ‘Recovering the Past and Capturing the Present: Özdamar’s *Seltsame Sterne starren zur Erde*’, in *New German Literature: Life-Writing and Dialogue with the Arts*, hg. von Julian Preece, Frank Finlay und Ruth J. Owen (Oxford 2007), S. 283–95 (S. 283–286; 290).

⁴ Liesbeth Minnaard, *New Germans, New Dutch: Literary Interventions* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), S. 72.

⁵ Stephanie Bird, *Women Writers and National Identity: Bachmann, Duden, Özdamar* (Cambridge 2003), S. 161-64; Frauke Matthes, *Writing and Muslim Identity: Representations of Islam in German and English Transcultural Literature, 1990-2006* (London 2011), S. 188.

⁶ Mert Bahadır Reisoğlu, ‘From Poetry to Prose: Özdamar and the İkinci Yeni Poetry Movement’, in *Turkish-German Studies: Past, Present, and Future, Türkisch-deutsche Studien Jahrbuch 2015*, hg. von Şeyda Ozil, Michael Hofmann, Yasemin Dayioğlu-Yücel in Zusammenarbeit mit Ela Gezen und Berna Gueneli (Göttingen 2015), S. 97–114.

⁷ Reisoğlu, ‘From Poetry to Prose’, S. 108-10. Zu diesem Thema siehe auch George Messo (Hg.), *İkinci Yeni: The Turkish Avant-Garde. Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar* (Exeter 2009).

⁸ Reisoğlu, ‘From Poetry to Prose’, S. 100–05.

⁹ Reisoğlu, ‘From Poetry to Prose’, S. 105.

¹⁰ Reisoğlu, ‘From Poetry to Prose’, S. 107–10.

Der Zusammenhang zwischen mehrstimmiger Form und Thematik der Kollektivität bei Özdamar wird in diesem Artikel anhand von zwei Textbeispielen erörtert: *Seltsame Sterne starren zur Erde: Wedding – Pankow 1976/77*, dem dritten Teil von Emine Sevgi Özdamars autofiktiver Romantrilogie,¹¹ und dem Prosa-Fragment ‘Ein unzeitgemäßer Üsküdarer’.¹² Schwerpunkt dabei sind die linksalternativen Lebensgemeinschaften der Zeit, deren Beschreibung ein wesentlicher Bestandteil von Özdamars Werk überhaupt ist. In der Bundesrepublik der siebziger Jahre entwickelte sich die Wohngemeinschaft (WG) als alternative Lebensform, die sich sowohl gegen den Kapitalismus als auch gegen den Autoritarismus der Vorgängergeneration richtete. In der DDR gab es keine WGs im westlichen Sinne, wohl aber eine Vielfalt von persönlichen Netzwerken, Lebens- und Arbeitsgemeinschaften.¹³ Aus losen Gruppen dieser Art entstand die Friedensbewegung der DDR, die in den achtziger Jahren von zentraler Bedeutung als Ort von ‘oppositionellen’ Basisinitiativen war.¹⁴ Daher lohnt es sich, einen Vergleich zwischen diesen alternativen Basisgruppen zu ziehen.

Im ersten Teil dieses Artikels wird die westdeutsche WG, in der die Protagonistin zu Beginn ihres Berlinaufenthaltes wohnt, betrachtet; im zweiten Teil wird der Kreis um die Volksbühne, eines der wichtigsten Theater in der DDR, analysiert. Das Volksbühnenensemble fungiert nicht nur als eine Arbeitsgemeinschaft, sondern auch als eine lose Lebensgemeinschaft von linksalternativen Künstlern und Intellektuellen – hier kommt auch die Pankower Wohnung Gabriele Gysis zur Geltung.¹⁵ Zur Ergänzung kommt dann im dritten Teil eine Analyse der Lebensgemeinschaft um Ece Ayhan, die in dem Prosa-Fragment ‘Ein unzeitgemäßer Üsküdarer’ geschildert wird. Durch die Betrachtung dieser beiden Texte lässt sich ein transnationaler Vergleich zwischen den linksalternativen Milieus in der BRD,

¹¹ Der erste Teil der Trilogie, *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992), spielt in der Türkei. Der zweite Teil, *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998), spielt in Westberlin und Istanbul.

¹² Emine Sevgi Özdamar, ‘Ein unzeitgemäßer Üsküdarer: Über den Dichter Ece Ayhan’, aus dem Türkischen ins Deutsche von Dilek Dizdar übersetzt, *Akzente* 5 (2008), 436-45. Es handelt sich dabei um einen Auszug aus Emine Sevgi Özdamar, *Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur: Ece Ayhan'lı anılar, 1974 Zürich günlüğü, Ece Ayhan'in mektupları* (Istanbul 2007). Auch zum Teil von Ela Gezen ins Englische übersetzt: Emine Sevgi Özdamar, ‘The Untimely One from Üsküdar’, in *Turkish-German Studies: Past, Present, and Future, Türkisch-deutsche Studien Jahrbuch 2015*, hg. von Şeyda Ozil, Michael Hofmann, Yasemin Dayioglu-Yücel in Zusammenarbeit mit Ela Gezen und Berna Gueneli (Göttingen 2015), S. 115–36.

¹³ Zu diesem Thema vgl. Martin Diewald, ‘“Kollektiv”, “Vitamin B” oder “Nische”? Persönliche Netzwerke in der DDR’, in *Kollektiv und Eigensinn: Lebensverläufe in der DDR und danach*, hg. von Johannes Huinink und Karl Ulrich Mayer (Berlin 1995), S. 223–60.

¹⁴ Helmut Fehr, ‘Von der Dissidenz zur Gegen-Elite. Ein Vergleich der politischen Oppositionen in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn und der DDR (1976 bis 1989)’, in *Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung: Formen des Widerstandes und der Opposition in der DDR*, hg. von Ulrike Poppe, Rainer Eckert und Ilko-Sascha Kowalczyk (Berlin 1995), S. 301–34 (S. 315).

¹⁵ Vgl. der Beitrag von Gabriele Gysi in dieser Ausgabe von *Oxford German Studies*.

der DDR und der Türkei ziehen.¹⁶ Im vierten Teil erläutere ich die Verbindung zwischen Thema und literarischer Form, d. h. ich analysiere Özdamars polyvalente Ästhetik aus der Perspektive der kollektiven Lebenspraxis.

Die bundesrepublikanischen WGs der 1970er Jahre haben eine lange Vorgeschichte, die bis zu den religiösen Kommunen des achtzehnten Jahrhunderts zurückreicht. Man denke an die deutschen Künstlerkolonien, an die Nazarener bzw. Lukasbrüder um 1810 und die Kolonien in Worpswede und Dachau um 1900.¹⁷ In den 1970er Jahren war der gemeinsame Nenner zwischen den linksalternativen Milieus im Osten und im Westen die Tradition der Pariser Kommune aus dem Jahre 1871, die ein wichtiger Bezugspunkt sowohl für die bundesrepublikanische Studentenbewegung (z. B. Kommune I, die berühmteste politische WG der BRD)¹⁸ als auch für den ostdeutschen Dissidenten Rudolf Bahro war. Er ist eine der historischen Figuren, die mehrmals in Özdamars Texten als Romanfiguren auftreten.¹⁹

Unter den ostdeutschen Intellektuellen war Rudolf Bahro der größte Theoretiker einer linksalternativen Lebenspraxis. Er richtete seine Kritik gegen den Bürokratismus der SED. In seinem Buch *Die Alternative: Zur Kritik des real existierenden Sozialismus* (1977) schlägt er die Kommune als Gegenmodell zum aufgeblähten DDR-Staatsapparat vor. Im Schlussteil von *Die Alternative* behauptet Bahro: ‘eines der wichtigsten Anliegen kulturrevolutionärer Praxis’ werde ‘*die Gliederung der Bevölkerung in Wohngemeinschaften*’ sein.²⁰ Der utopische Kern des Buches ist die ‘Kommuneidee’, die der DDR-Staatsform überlegen sei.²¹ Bahros Denken wurde von dem sowjetischen Pädagogen Anton Semjonowitsch Makarenko inspiriert, der in der jungen Sowjetunion eine Reihe von Kolonien gegründet hatte.²² Bahro

¹⁶ Zum Begriff der ‘transkulturellen Literatur’ siehe Matthes, *Writing and Muslim Identity*, S. 31–37. Zur transnationalen Zeitgeschichte in Özdamars Werk siehe Susanne Rinner, *The German Student Movement and the Literary Imagination: Transnational Memories of Protest and Dissent* (Oxford 2013), S. 133–36; Ernest Schonfield, ‘1968 and Transnational History in Emine Sevgi Özdamar’s *Die Brücke vom Goldenen Horn*’, *German Life and Letters* 68 (2015), 66–87.

¹⁷ Alternative Gemeinschaften fanden bereits im 19. Jahrhundert auch literarisches Echo, zum Beispiel in den Romanen Wilhelm Raabes. Siehe z. B. die Katzenmühle-Gemeinschaft in Raabes *Abu Telfan oder Die Rückkehr vom Mondgebirge* (1867). Vgl. Jeffrey L. Sammons, *Wilhelm Raabe: The Fiction of the Alternative Community* (Princeton 1987).

¹⁸ Vgl. Ulrich Enzensberger, *Die Jahre der Kommune I: Berlin 1967-1969* (Köln 2004).

¹⁹ Natürlich muss man Bahro als historische Figur und Bahro als Romanfigur unterschiedlich behandeln. Zum Umgang mit geschichtlichen Figuren in *Seltsame Sterne*, vgl. Bradley, ‘Recovering the Past and Capturing the Present’, S. 286–91.

²⁰ Rudolf Bahro, *Die Alternative: Zur Kritik des real existierenden Sozialismus* [1977] (Reinbek bei Hamburg 1980), S. 367. Kursiv im ursprünglichen Text.

²¹ Bahro, *Die Alternative*, S. 365. Bahros Bezeichnung des Staates als ‘Schmarotzerauswuchs’ (ebenda) stammt aus Marx’ *Analysen zur Pariser Kommune*. Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke (MEW)*, 43 Bde. (Berlin 1956-90), XVII, S. 341.

²² Vgl. Rudolf Bahro, ‘Spirituelle Gemeinschaft als soziale Intervention’ [Juni 1984], in *Rudolf Bahro: Denker – Reformator – Homo Politicus. Nachgelassene Texte, Vorlesungen, Aufsätze, Reden und Interviews*, hg. von Guntolf Herzberg (Berlin 2007), S. 415–35 (S. 419).

schlägt eine Brücke zwischen den Linksalternativen in den zwei deutschen Staaten, erstens, weil er nach seiner Ausbürgerung aus der DDR im Jahre 1979 bereits 1980 zum Mitbegründer der westdeutschen Grünen wurde und zweitens, weil sein Buch sowohl in der DDR als auch in der BRD rezipiert wurde.²³ Auch in der bundesrepublikanischen Studentenbewegung wurde Kritik an der Bürokratie geübt: In Westberlin war die Kommune I im Gegensatz zum Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS) im Kern anti-bürokratisch.²⁴ Allerdings richtete sich die Revolte der Kommune I-Mitbewohner nicht nur gegen den Staat, sondern auch gegen die bürgerliche Moral sowie gegen die Bürokratie innerhalb der eigenen Außerparlamentarischen Opposition.

Im Gegensatz zur Kommune I hat Bahro sich auf die Staatskritik begrenzt. Obwohl *Die Alternative* in der DDR verboten war, wurde das Buch über die innerdeutsche Grenze geschmuggelt.²⁵ Das Buch war demzufolge in den achtziger Jahren (nicht nur) unter Dissidentengruppen stark verbreitet.²⁶ Im Gegensatz zu Wolf Biermann, dessen Texte meistens nur in der DDR gewirkt haben, kann Rudolf Bahro somit als gesamtdeutsche Figur gelten. Er hat nicht nur die westdeutschen Grünen mitbeeinflusst, sondern auch Oppositionelle in der DDR, z. B. die Gruppe um Heinrich Saar in Leipzig²⁷ und die Gruppe *Frauen für den Frieden*, die 1982 von der Bürgerrechtlerin Bärbel Bohley gegründet wurde. Somit ist es nicht verwunderlich, dass Bahro und seine Frau Gundula in *Seltsame Sterne* Erwähnung finden: Die Erzählerin lernt die Bahros durch ihren Freund Josef kennen. Bahro wurde am 23. August 1977 gleich nach der westdeutschen Veröffentlichung seines Buches verhaftet, was auch in Özdamars Roman sogleich Folgen hat. Am 2. September 1977 bekommt die Erzählerin Besuch von Gundula Bahro, die weinend sagt: ‘Rudolf hat nur die

²³ Nach seiner Ausbürgerung setzte Bahro sich unter der Parole ‘Kommune wagen’ für alternative Lebensgemeinschaften ein. Das von Bahro geplante ‘LebensGut Pommritz’ bzw. ‘Modellprojekt einer ökologisch-sozialen Landkultur’ existiert noch heute und zählt etwa 50 Menschen. Zur Rezeption Bahros siehe: Ulf Wolter (Hg.), *Antworten auf Bahros Herausforderung des ‘realen Sozialismus’* (Berlin 1978); Guntolf Herzberg und Kurt Seifert, *Rudolf Bahro – Glaube an das Veränderbare: Eine Biographie* (Berlin 2002); Alexander Amberger, *Bahro – Harich – Havemann: Marxistische Systemkritik und politische Utopie in der DDR* (Paderborn 2014).

²⁴ Zur ‘Spaßguerilla’-Tätigkeit der Kommune I siehe: Simon Teune, ‘Humour as a Guerilla Tactic: The West German Student Movement’s Mockery of the Establishment’, in *Humour and Social Protest*, hg. von Marjolein ‘t Hart und Dennis Bos (Cambridge 2007), S. 115–32; Dieter Kunzelmann, *Leisten Sie keinen Widerstand! Bilder aus meinem Leben* (Berlin 1998); Aribert Reimann, *Dieter Kunzelmann: Avantgardist, Protestler, Radikaler* (Göttingen 2009).

²⁵ In *Seltsame Sterne* wird das Bahro-Buch zusammen mit einem ‘großen Klumpen Haschisch’ unter einem Hemd aus dem Westen in den Osten gebracht (SSE 233).

²⁶ Derek Lewis und Ulrike Zitzlsperger, *Historical Dictionary of Contemporary Germany* (Lanham 2007), S. 37–38.

²⁷ David Childs and Richard Popplewell, *The Stasi: The East German Intelligence and Security Service* (Basingstoke 1996), S. 101.

kritische Kraft des Marxismus erneuern wollen' (*SSE* 229).²⁸ Die Schauspielerin Gabi Gysi verspricht, gleich mit ihrem Bruder, dem Anwalt Gregor Gysi, zu sprechen (*SSE* 230), und Gregor Gysi wurde Bahros Strafverteidiger.²⁹

Auch in 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' wird der antiautoritäre Zeitgeist von einer Romanfigur vertreten, und zwar von Ece Ayhan selbst. Seiner Auffassung der türkischen Geschichte nach hat die osmanische Bürokratie das Land auch nach der Gründung der modernen Türkei 1923 weiterregiert. Ece Ayhan versteht sein literarisches Projekt als eine Art von subversiver alternativer Geschichtsschreibung, die marginalisierte Geschichten aufdeckt.³⁰ Sein Spruch ist 'bohr überall nach'.³¹ In 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' kritisiert die Figur Ece Ayhan sowohl das Bildungssystem der modernen Türkei als auch das Leibrock-Verbot des osmanischen Reiches.³² Auf diese Weise findet man auch in diesem Prosafragment die Verbindung zwischen Bürokratiekritik und alternativem Lebensversuch.

Somit bieten die zwei Textbeispiele *Seltsame Sterne* und 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' eine mehrere Nationen überspannende Perspektive auf die antiautoritären alternativen Lebensgemeinschaften der Zeit. Im Ostberlin von *Seltsame Sterne* gibt es keine Wohngemeinschaftsbewegung, sondern Intellektuellenkreise, die aber auch als Oppositionelle verstanden werden wollen. Die Bahro-Figur im Text behauptet sogar, dass das Ostberliner Theater als eine Quelle der kritischen Reform in der DDR funktionieren könnte (*SSE* 91). In diesem Sinne wird eine Parallelität zwischen den antiautoritären Milieus in den drei Ländern deutlich. Diese Parallelität zwischen den östlichen und westlichen Gemeinschaften in *Seltsame Sterne* wird außerdem unterstrichen, wenn die Figur Josef mit Bezug auf die Westberliner WG sagt: 'Stell dir einfach vor, es ist eine Theaterbühne' (*SSE* 48). Umgekehrt gilt auch für die Volksbühne, dass sie nicht nur ein Theater ist, sondern auch ein vorläufiger Versuch, die sozialen Verhältnisse in der DDR mit zu beeinflussen. Auch die Wohnung Ece Ayhans in Istanbul, in die die Protagonistin zieht, kann als eine Kombination aus Bühne, Netzwerk und Laboratorium einer alternativen Lebenspraxis betrachtet werden. Befassen wir uns also zunächst mit der WG in Westberlin.

²⁸ Gundula Bahro hatte die Stasi schon 1974 über das Buch ihres Ex-Mannes informiert. Vgl. Guntolf Herzberg, *Aufbruch und Abwicklung: Neue Studien zur Philosophie in der DDR* (Berlin 2002), S. 101–02.

²⁹ 1995–96 verteidigte Rudolf Bahro Gregor Gysi gegen die Anklage, er (Gysi) habe gegen die Interessen seines Mandats gehandelt. Derek Lewis und Ulrike Zitzlsperger, *Historical Dictionary of Contemporary Germany* (Lanham MD 2007), S. 37.

³⁰ Reisoğlu, 'From Poetry to Prose', S. 107.

³¹ Özdamar, 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer', S. 438.

³² Özdamar, 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer', S. 438 und S. 440.

1. Die Westberliner Wohngemeinschaft

Die weitverbreitete Wohngemeinschaftsbewegung in der BRD der 1970er Jahre war der Versuch, die Ideen der Achtundsechziger Bewegung in die eigene Lebenspraxis umzusetzen. Heide Berndt hatte bereits 1969 in *Kursbuch*, der führenden Zeitschrift der Außerparlamentarischen Oppositionsbewegung (APO), verkündet:

Die Revolutionierung der Verhältnisse soll sich gerade auch in den privatesten Bereichen, in den familiären Beziehungen und auch in der Kindererziehung, zum besseren auswirken. In Berlin und anderswo sind weitere Kommunen gegründet worden, um diese Revolutionierung mit Hilfe von Wohngemeinschaften voranzutreiben.³³

Was die westlichen WGs bewirken wollten, war die grundsätzliche Veränderung der bundesrepublikanischen Gesellschaft, den Abbau von patriarchalischen Normen und spießbürgerlichen Verhaltensweisen. Schon damals bemerkte Heide Berndt, dass die WG als Ort der ‘Wärme’ wahrgenommen wurde, im Gegensatz zur Isolierung und den ‘Besitzverhältnisse[n]’ der bürgerlichen Kleinfamilie: ‘In diesen extremen Vergemeinschaftungsformen scheint sich ein starkes Bedürfnis nach Nestwärme und Versorgtheit auszudrücken, das seinen Ursprung in der Kälte der heute “normalen” Familie haben mag.’³⁴ Diese Analyse bildet den theoretischen Rahmen einer neuen Studie der WG-Bewegung von Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft* (2014).³⁵ Nach Reichardt war der Glaube an die ‘Politik in der ersten Person’ ein wesentlicher Bestandteil des linksalternativen Habitus: ‘Politik ist hier gleichbedeutend mit Selbstbestimmung, -entfaltung und Selbstorganisation als aktiver Prozess der Veränderung der inneren und äußeren Bedingungen des Menschen.’³⁶ Reichardt zitiert den damaligen Spruch: ‘Jeder, der ein bißchen politisch konsequent ist, der wohnt in einer Wohngemeinschaft’.³⁷ Laut Reichardt zählte das linksalternative Milieu der BRD Ende der siebziger Jahre etwa 300.000 bis 600.000 Aktivisten; sein Sympathisantenkreis wurde auf 5,6 Millionen Personen beziffert.³⁸

³³ Heide Berndt, ‘Kommune und Familie’, *Kursbuch* 17 (1969), S. 129–46 (S. 132).

³⁴ Berndt, ‘Kommune und Familie’, S. 133. Vgl. dazu Michèle Barrett und Mary McIntosh, *The Anti-social Family* [1982] (London 2015).

³⁵ Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft: Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren* (Berlin 2014). Zur Metaphorik der Wärme und der Kälte, siehe S. 186-203.

³⁶ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 55.

³⁷ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 363.

³⁸ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 13.

Die meisten Linksalternativen der BRD waren Studierende; das Milieu verstand sich politisch als undogmatische Alternative zur klassischen sozialdemokratischen Parteipolitik (einschließlich der SDS) und zum Terrorismus der RAF. Dabei suchte man auch den Dialog mit anderen Gruppen: In der Westberliner WG in *Seltsame Sterne* diskutieren Studierende und obdachlose Jugendliche ‘darüber, wie man zusammenleben und produktiv sein könnte’ (SSE 166). Auch in Zusammenarbeit mit türkischen Jugendlichen wird ein politisches Theaterstück entwickelt (SSE 168). Hier kommt die antiautoritäre Verhaltensweise der Erzählerin zum Vorschein: Die Leiter des Heims, der ‘einer linken türkischen Partei’ gehört, will die Szene streichen, in der ein Schauspieler mit seinen Armen die Toilettenschüssel darstellt, weil sie ‘zu unernst für die Arbeiterklasse sei’ (SSE 168). Später muss er seine Meinung ändern, weil zwei Funktionäre seiner Partei zu einer Probe kommen und ausgerechnet über diese Szene lachen (SSE 168). Diese Textstelle in *Seltsame Sterne* macht deutlich, dass das Spannungsverhältnis zwischen bürokratischer Parteileitung und antiautoritärer Parteibasis ein internationales Phänomen war, eines, das sowohl unter den Ostdeutschen als auch unter den westdeutschen und türkischen Linken existierte.

Laut Reichardt sei das Ende der siebziger Jahre der Höhepunkt der Wohngemeinschaftsbewegung gewesen. Schon zu dieser Zeit, so Reichardt, wurden die utopischen Vorstellungen der WGler durch Punk-Rock in Frage gestellt. In den achtziger und neunziger Jahren habe sich das politische Projekt der Selbstverwirklichung dann zusehends in Individualismus und Hedonismus verwandelt.³⁹ Zugleich aber habe sich die Bevölkerung in den achtziger Jahren an den neuen Haushaltstypus gewöhnt. In diesem Sinne sei die WG ‘Teil eines breiten Trends hin zur Pluralisierung der Familien- und Lebensformen’ geworden.⁴⁰ Aus unserer heutigen Perspektive scheinen die utopischen Vorstellungen dieser Bewegung eher naiv. Eine positiv konnotierte Naivität war jedoch ein Bestandteil des Zeitgeists der siebziger Jahre. Reichardt betrachtet die damalige ‘neue Gattung der Autobiographie, das aufrichtige Tagebuch-Schreiben’ als Zeugen einer ‘Aufwertung der Aufrichtigkeit’.⁴¹ Özdamars erzählerischer Gestus des Tagebuchschreibens entspreche somit dieser ‘Aufwertung der Aufrichtigkeit’. Die in einem positiven Sinne verstandene Naivität ist demnach ein Aspekt von Özdamars Werk, wie Stephanie Bird, Sargut Sölçün und Liesbeth Minnaard schon gezeigt haben.⁴² Die Erzählerin in *Seltsame Sterne* reflektiert über die

³⁹ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 36–37.

⁴⁰ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 459.

⁴¹ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 61.

⁴² Vgl. Bird, *Women Writers and National Identity*, S. 209-16; Sargut Sölçün, ‘Gespielte Naivität und ernsthafte Sinnlichkeit der Selbstbegegnung Inszenierungen des Unterwegsseins in Emine Sevgi Özdamars Roman “Die

Signifikanz ihrer eigenen Naivität, wenn sie sich vornimmt: ‘Für die Kunst naiv bleiben’ (SSE 133). Als sie zehn Jahre alt war, hatte ihr Vater sie einem Mann gegenüber als ‘das naivste meiner Kinder’ bezeichnet (SSE 133). Laut Claudia Breger zieht die Erzählerin in *Seltsame Sterne* durch die Erwähnung der eigenen Naivität eine Parallele zwischen der eigenen Poetik und der Poetik von Bertolt Brecht und Heiner Müller.⁴³ In *Seltsame Sterne* meint eine Schauspielerin, dass Müllers Schreiben ‘zu einfach’ sei (SSE 118), und Benno Besson bemerkt auch, dass Brecht alles ‘sehr einfach’ meint (SSE 42). Somit bringt die Erzählerin ihre Kunstauffassung in Verbindung mit dem epischen Theater Brechts.⁴⁴ Die Naivität im positiven Sinne ist nach Detlev Schöttker ein wesentlicher Bestandteil von Brechts Ästhetik.⁴⁵

Claudia Breger ist es gelungen zu beweisen, dass Özdamar eine kritische Montagetechnik benutzt. Nach Breger entsteht bei Özdamar eine Ästhetik von selbstbezogenen Objekten bzw. Selbstbezogenheit durch die narrative Fokussierung auf Wahrnehmungen, körperliche Empfindungen und Dinge.⁴⁶ Diese Art von Schreiben bezeichnet Breger als ‘kritische Vergegenwärtigung durch die Entfernung’ (‘(critical) presentification-at-a-distance’).⁴⁷ Im Großen und Ganzen stimme ich dieser Deutung zu. Meines Erachtens ist Bregers Analyse jedoch insofern fraglich, als sie sich auf die Lektüre einer einzigen Szene von *Seltsame Sterne*, der Eingangsszene, stützt. Dass Breger den kritischen Abstand der Erzählperspektive betont, beruht auf der Tatsache, dass in dieser Szene die Erzählerin ganz allein ist und dass sie die Zimmer und die Sachen der Mitbewohner bewusst zur Schau stellt. Wenn die Lektüre sich nur auf diese Eingangsszene beschränkt, dann ist es selbstverständlich, dass daraus ein Eindruck des kalten, kritischen Distanzierens entsteht. Das soll aber nicht heißen, dass Breger die Thematik der Wärme außer Acht lässt. Ganz im Gegenteil: Breger hebt die Dialektik zwischen Wärme und Kälte, zwischen Nähe und Distanz, hervor, die Özdamars Text durchzieht. Einerseits gibt es in der Eingangsszene immer wärmere Assoziationen, andererseits wird Kälte stets betont: ‘Wenn an solchen heizungslosen Tagen die sieben Freunde [...] in die Küche kamen, ging ihr heißer Atem in der Kälte nur einen halben Meter vor ihnen her [...] Nur der Atem konnte die Kälte

Brücke vom Goldenen Horn”, in *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. hg. von Aglaia Blioumi (München 2002), S. 92–111; Minnaard, *New Germans, New Dutch*, S. 72–73, S. 81–84.

⁴³ Claudia Breger, *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theatre, Literature, and Film in Contemporary Germany* (Columbus 2012), S. 116.

⁴⁴ Zu diesem Zusammenhang vgl. Minnaard, *New Germans, New Dutch*, S. 85.

⁴⁵ Vgl. Detlev Schöttker, *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven* (Stuttgart 1989).

⁴⁶ Breger, *An Aesthetics of Narrative Performance*, S. 116.

⁴⁷ Breger, *An Aesthetics of Narrative Performance*, S. 113.

zerreißen' (SSE 10). Breger weist darauf hin, dass in dieser Passage die Ideale der Zeit wieder belebt werden, aber zugleich behält man dazu die Distanz. Laut Breger gebe es hier einen ästhetischen Ausgleich zwischen dem warmen Enthusiasmus und der kalten, kritischen Distanz.⁴⁸ Die Erzählperspektive in *Seltsame Sterne* kreist immer wieder um diese Spannung zwischen kalter Distanz und menschlicher Wärme.

In *Seltsame Sterne* wird durch diese Montagetechnik auf die Widersprüche zwischen Ideologie und Lebenspraxis der Wgler geschickt hingewiesen. In dieser Hinsicht steht Özdamars Text im Widerspruch zu einer zentralen These Reichardts. Reichardt geht davon aus, dass 'die meisten WG-Bewohner' ein schlechtes Verhältnis zu den Eltern hätten; man habe 'den Kontakt zur elterlichen Familie abgebrochen'.⁴⁹ Reichardts Feststellung beruht auf zwei kleinen zeitgenössischen Umfragen, also auf den Aussagen einer kleinen Gruppe von WGLern. Aber Özdamars Text zeigt gerade, dass solche Aussagen oft nicht stimmten. Die Figur Barbara zum Beispiel behauptet: 'Wir wollen mit unseren Eltern, die den Krieg mitgemacht haben, nichts zu tun haben' (SSE 66). Dieser Aussage wird durch die Anfangsszene von *Seltsame Sterne* betont widersprochen. Zu Weihnachten ist die WG ganz leer. Mit Ausnahme der Erzählerin sind alle Mitbewohner bei den eigenen Familien (SSE 13). Zwar scheint die Behauptung ihres Freundes Peter, die WG sei ein 'Familienersatz' (SSE 62), Reichardts Analyse zu bestätigen,⁵⁰ aber diese These wird durch die Tatsache widerlegt, dass alle WG-Bewohner Weihnachten mit ihren Familien zu Hause verbringen. Die Mitbewohner sind also nicht auf der Flucht vor den eigenen Familien, sondern erhalten ihre Familienverbindungen aufrecht. Auch wenn die eigene Familie eine Nazi-Vergangenheit hat, führt das nicht zum endgültigen Bruch: 'Mit ihrem Vater wollte Inge nichts zu tun haben, weil er ein Nazi gewesen war, nur die Mutter durfte sie besuchen' (SSE 13). Es ist also nicht die Familie per se, die abgelehnt wird, sondern nur die mit der Nazi-Vergangenheit (was für die 1968-Generation typisch ist).⁵¹ Die WG stellt keine wirkliche Ersatzfamilie dar, sondern eher einen experimentellen Spielraum. Wenn die WG als 'Zufluchtsort vor der Enge des Elternhauses' fungiert,⁵² dann nur in sehr begrenztem Maße. Eine konsequente Ablehnung der Familienverhältnisse findet nicht statt. Auch die Objekte, die in der WG herumliegen, z. B. der Plüschbär, das Radio, die Schreibmaschinen, die 'Bockwurst mit gefrorenem Ketchup' und die 'Bonbons und Schokolade' (SSE 12–13) unterstreichen durch ihre Banalität die

⁴⁸ Breger, *An Aesthetics of Narrative Performance*, S. 123.

⁴⁹ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 354.

⁵⁰ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 356.

⁵¹ Für diesen Hinweis bin ich Frauke Matthes sehr dankbar.

⁵² Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 375.

Konventionalität der vermeintlich ‘alternativen’ WGLer.⁵³ In *Seltsame Sterne* bemerkt die Erzählerin, dass die westliche WG vor Gegenständen platzt. Ihre Augen werden ‘so müde, daß ich mich auf einen Stuhl setzen mußte. Deswegen beruhigte es mich jedesmal, wenn ich nach Ostberlin fuhr’ (*SSE* 67–68). Die WGLer gehören sowohl der linksalternativen Subkultur wie auch der Bildungselite an – die Schreibmaschinen der WGLer beweisen ihr hohes Bildungsniveau; die Bockwurst und die Schokoladen sind eher als Zeichen des Konsums zu verstehen.⁵⁴ Die WGLer sind somit Outsider und Insider einer westlichen Konsumkultur. Auch die Erzählerin ist nicht auf der Flucht vor ihrer Familie, sondern vor der politischen Gewalt in der Türkei, die im Roman geschildert wird. Ihr fehlt die eigene Familie, besonders die Großmutter und die Geschwister. Sie bekommt ‘Sehnsucht’ nach Istanbul und stellt sich ihre Familie in vertrauter Weise ‘auf dem Balkon’ vor (*SSE* 109). Sie wird außerdem von ihrem Bruder besucht (*SSE* 206). Özdamars differenzierte Perspektive auf sich selbst und auf die Mitbewohner liefert eine Art von alternativer Geschichtsschreibung, die die Stereotypen der linken Radikalität unterläuft.

Auch die vermeintliche sexuelle Freiheit der WGLer entpuppt sich als eine neue Form von Konventionalität: ‘Barbara und Susanne erzählten mir, daß sie mit keinem hier ins Bett gingen. “Hier sind keine Pärchen erlaubt”, sagten sie, “keine Zweierbeziehungen.”’ (*SSE* 54). Dass sich die WGLer negativ über Zweierbeziehungen äußern, ist laut Reichardt ein typisches Merkmal der linksalternativen Szene:

Bindungsbereitschaft, Liebe und Treue wurden als ‘bürgerlich-repressiv’ gebrandmarkt, da das ‘Besitzdenken’ und ‘Ausschließlichkeitsprinzip’ zu viel Leid und Eifersucht produziere. An ihre Stelle rückte eine ‘öffentliche Beziehung’ [...] Zweierbeziehungen wurden bei jeder Gelegenheit diffamiert.⁵⁵

Diese neuen Sexualitätsnormen traten in ihrer extremsten Form in der Aktions-Analytischen Organisation (AAO) auf, die Anfang der siebziger Jahre vom Aktionskünstler Otto Muehl begründet wurde. Die AAO hatte ihren Hauptsitz im österreichischen Burgenland, mit Ablegern u.a. in Berlin, Wien, Paris und Stockholm. Die AA-Kommunen gaben sich als antiautoritär aus, waren es aber nicht. In der Regel herrschten autoritäre Strukturen und Ausbeutungsverhältnisse in den kollektiven AA-Betrieben. Unter den AA-Leuten wurden

⁵³ Vgl. Breger, *An Aesthetics of Narrative Performance*, S. 117.

⁵⁴ Zur Verbindung zwischen Wurst und Konsum vgl. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (New York 1975), S. 101.

⁵⁵ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 719.

Zweierbeziehungen als ‘kleinbürgerliche Besitzfixierung’ angeprangert; im Gegensatz dazu wurde der ‘Geschlechtsverkehr mit häufig wechselnden Partnern’ empfohlen.⁵⁶ Die Verhältnisse in den AA-Kommunen waren aber keineswegs ‘liberal’ und ‘offen’, sondern durch psychische Abhängigkeit und in einzelnen Fällen auch durch Kindesmisshandlung gekennzeichnet.⁵⁷ Die WG in *Seltsame Sterne* war früher eine AA-Kommune, bis die AA-Leute von dem Vermieter Reiner und seinen Freunden hinausgeworfen wurden (SSE 11). Damit wird aber die WG von Anfang an durch Gewalt gekennzeichnet. Außerdem werden die Sexualitätsnormen und Ablehnung von Zweierbeziehungen der AA-Leute nicht überwunden. Die Sexualmoral der AAO tritt unter den WGLern wieder in gemilderter Form auf. Es fällt aber auf, dass die vermeintliche Regel, dass ‘keine Pärchen erlaubt sind’, nicht befolgt wird. Zweierbeziehungen (allerdings nur heterosexuelle) entwickeln sich zwischen Barbara und Manfred (SSE 163), zwischen Jens und seiner Freundin (SSE 181). Auch Susanne befolgt ihre eigene Regel – ‘absichtlich keinen Orgasmus’ zu bekommen, ‘damit sie von dem Mann nicht abhängig wird’ (SSE 55) – nicht (SSE 155). Es überrascht auch, dass gerade Reiner, der die AA-Leute hinauswirft, sich später doch zur AAO hinwendet (SSE 73). Das Bild, das daraus entsteht, ist das einer verwirrten Verhaltensweise. Die chaotischen Zimmer der Mitbewohner (SSE 155) sind ein Zeichen dafür, dass auch ihre persönlichen Verhältnisse chaotisch sind. Hier weist Özdamars Text auf die Tatsache hin, dass sich die Ideale der Mitbewohner nicht einfach in die Praxis umsetzen lassen.

In diesem Chaos droht ein Ausbruch der Gewalt. Das Lebensexperiment scheint außer Kontrolle zu geraten: Manfred will Jens verprügeln und ‘schlägt um sich’ (SSE 134). Im Deutschen Herbst des Jahres 1977 wird die Wohnung mehrfach von der Polizei durchsucht. Die Versuchung, sich dem politischen Kampf anzuschließen, liegt nahe. Ein neuer Mitbewohner will die RAF unterstützen, aber Barbara bringt ihn schnell zum Schweigen: ‘Du Koks-nase mit deinen tollen Ideen, laß meine Freundin in Frieden’ (SSE 237). Schließlich erweist sich die WG als instabil und zeigt Anzeichen der Auflösung. Die Erzählerin sagt bedauernd: ‘Ich bin traurig, daß meine Freunde von der Wohngemeinschaft auseinandergelassen werden’ (SSE 234).

Das Lebensexperiment der WG darf letzten Endes nicht als Antithese zur bundesrepublikanischen Gesellschaft verstanden werden, sondern als Ausdruck weiter greifender sozialer Entwicklungen. Sven Reichardt ist zuzustimmen, dass die WGs als Teil einer allgemeinen ‘Pluralisierung und Deinstitutionalisierung bürgerlicher Familienmuster’ in

⁵⁶ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 689.

⁵⁷ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 687.

Europa verstanden werden sollen, an der vor allem Leute ‘aus höheren Bildungsschichten’ beteiligt waren.⁵⁸ Ähnliches gilt für die Volksbühnenleute im zweiten Teil des Romans: Einerseits bilden sie eine eigene Subkultur; andererseits gehören auch sie einer Schicht der Bildungselite an, die ständig in Verbindung mit den ostdeutschen Behörden bleibt.⁵⁹

2. Wohn- und Arbeitsgemeinschaften in Ostberlin

Das Ensemble der Volksbühne bildet das Pendant zur westdeutschen WG. Die Volksbühne ist allerdings keine Wohngemeinschaft, sondern eine Arbeitsgemeinschaft. Sie fungiert außerdem als Unterstützungsnetzwerk. Die Mitarbeiter sind eng miteinander befreundet, sie unterstützen sich gegenseitig und wohnen oft zusammen. Außerdem haben die westdeutsche WG und die ostdeutsche Arbeitsgemeinschaft ähnliche Grundprinzipien: gemeinsame Unterstützung, Solidarität, linksalternative Ideologie jenseits der Parteidoktrin, gezielte Veränderung des Einzelnen und dadurch der ganzen Gesellschaft. Das hängt mit der ambivalenten Stellung des Theaters in der DDR zusammen. Das Theater als Medium, das öffentlich rezipiert wird, wurde zur eingeschränkten kritischen Öffentlichkeit. Theater hatte die Absicht, die sozialen und politischen Verhältnisse in der DDR zu verbessern. Einerseits waren die renommiertesten Regisseure der DDR wie Benno Besson, Manfred Karge und Matthias Langhoff systemnah; als kulturelle Botschafter auf der internationalen Ebene genossen sie besonderes Ansehen. Andererseits wurden sie durch eine Reihe von Kontrollinstanzen unter amtliche Überwachung gestellt. Viele Stücke wurden verboten oder mussten jahrelang auf eine Aufführung warten, wie Laura Bradley ausführlich belegt hat.⁶⁰ Zu dieser Zeit war die Volksbühne unter Benno Besson das radikalste Theater der DDR. Der Geltungsanspruch der Volksbühne speiste sich aus der Tradition der Volksbühnenbewegung.⁶¹ Die Freie Volksbühne wurde 1890 mit dem Ziel gegründet, Arbeitern den Zugang zum Theater zu ermöglichen. Als die Protagonistin über ein Dissertationsthema nachdenkt, schlägt ihr Frank Castorf vor: ‘Du kannst zeigen, wie sich die Tradition der Volksbühnenbewegung in den zwanziger Jahren in der Arbeit der heutigen Volksbühne fortsetzt’ (SSE 240). In diesem Sinne versteht sich das Volksbühnenensemble als Träger einer linksalternativen Tradition der Weimarer Republik.

⁵⁸ Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft*, S. 360.

⁵⁹ Das gleiche gilt auch für Ece Ayhan, der im dritten Teil dieses Artikels betrachtet wird.

⁶⁰ Laura Bradley, *Cooperation and Conflict: GDR Theatre Censorship 1961-1989* (Oxford 2010).

⁶¹ Vgl. Cecil Davies, *The Volksbühne Movement: A History*, Contemporary Theatre Studies 33 (Amsterdam 1999).

Ein prominentes Beispiel für die Subversivität der Volksbühne ist das Stück *Der Drache* des russischen Dichters Jewgenij Schwarz, das 1943 verfasst wurde und als Kritik der totalitären (sowohl kommunistischen als auch faschistischen) Bürokratie gilt. Benno Bessons Inszenierung im Jahre 1965 am Deutschen Theater in Ost-Berlin wurde so gefeiert, dass das Stück auch mehrmals im Westen in Bessons Inszenierung aufgeführt wurde und bis zum Jahre 1981 auf dem Spielplan des Deutschen Theaters stand. In dem Tagebucheintrag für den 2. April 1976 schreibt Özdamars Erzählerin, dass sie *Der Drache* von Jewgenij Schwarz ins Türkische übersetzen will (SSE 87). Somit wird das Thema der antiautoritären Bürokratiekritik noch einmal berührt. Da neue Stücke einer strengen Zensur unterlagen, ist es zu diesem Zeitpunkt (in den 1970er Jahren) üblich geworden, dass DDR-Regisseure klassische Texte aus dem 18. oder 19. Jahrhundert inszenierten. Diese klassischen Texte wurden dann benutzt, um Systemkritik in einer Form auszudrücken, die im Kontext eines zeitgenössischen Stückes nicht toleriert worden wäre.⁶² Eigentlich sind alle drei Inszenierungen, an denen die Erzählerin in *Seltsame Sterne* teilnimmt, systemkritischer Natur. Heiner Müllers *Die Bauern* ist eine Umarbeitung von *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*; das Stück wurde 1961 verboten, weil dessen Darstellung der Aufbaujahre der DDR nicht positiv genug war.⁶³ Goethes Stück *Der Bürgergeneral*, das im Roman aufgeführt wird, wurde damals als kaum verborgene Kritik am Autoritarismus und Parochialismus der DDR verstanden.⁶⁴ Die implizite Botschaft der Goethe-Inszenierung war, dass die Revolution in einer nicht auf die Revolution vorbereiteten Gesellschaft zur peinlichen Farce wird.⁶⁵ Auch *Hamlet* enthält antiautoritäre Aspekte: ‘Als Hamlet im Stück sagt, ‘Es ist etwas faul im Staate Dänemark’, lachten die Zuschauer’ (SSE 215). In diesem Sinne wird klar, dass das ostdeutsche Theater eine Art von verkappter Dissidenz darstellen konnte. 2011 bezeichnete Özdamar das DDR-Theater als Gegenpol zum Staat:

Es war klar, dass es die Macht gab, aber das Theater war selbst eine Macht. Und weil die Leute am Theater die Machtverhältnisse gut kannten, konnten sie damit gut

⁶² Bradley, *Cooperation and Conflict*, S. 113.

⁶³ Vgl. Matthias Braun, *Drama um eine Komödie: Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers ‘Die Umsiedlerin auf dem Lande’ im Oktober 1961* (Berlin 1995).

⁶⁴ Petra Stuber, *Spielräume und Grenzen: Studien zur DDR-Theater* (Berlin 1998), S. 239–40.

⁶⁵ Moray McGowan, ‘‘Sie kucken beide an Milch Topf’’: Goethe’s *Bürgergeneral* in Double Refraction’, in *Language – Text – Bildung: Essays in Honour of Beate Dreike*, hg. von Andreas Stuhlmann und Patrick Studer in Verbindung mit Gert Hoffmann (Frankfurt am Main 2005), S. 79–88 (S. 81).

spielen, vor sehr guten Zuschauern übrigens. Deswegen hatte das Theater eine tiefe Wirkung, eine Wirkung in die Tiefe.⁶⁶

Hier tritt eine gewisse Ambivalenz in Erscheinung: Einerseits spielten die Schauspieler ‘vor sehr guten Zuschauern’, also waren die meisten Zuschauer mit der antiautoritären Botschaft der Volksbühne einverstanden. Andererseits stellt dieses Zitat nichtsdestotrotz eine Art von Bejahung der ‘tiefen Wirkung’ des DDR-Theaters dar. Es besteht also ein Zusammenhang zwischen dem Volksbühnenensemble und den Lebensgemeinschaften im Osten und Westen, da alle Gruppen die autoritären Strukturen der jeweiligen Gesellschaft auflockern wollen.

Vor diesem Hintergrund des antiautoritären Theaters liegt es nahe, die ostdeutschen ‘Wohngemeinschaften’ in *Seltsame Sterne* hinsichtlich dieser antiautoritären Verhaltensweise zu untersuchen. Linksalternative Subkulturen entwickelten sich in den 1970er Jahren in einigen Stadtteilen Ostberlins, z. B. im Prenzlauer Berg.⁶⁷ Es gab allerdings lange Wartelisten für Wohnungen, und die politische Elite, die ‘Intelligenz’, wurde bevorzugt.⁶⁸ Die erste Unterkunft in der DDR, die die Erzählerin findet, ist in der Wohnung von Katrin, einer Sekretärin der Volksbühnenverwaltung. Die Wohnung ist in der Nähe der Frankfurter Allee. Katrin lernt Italienisch, obwohl sie nicht nach Italien fahren darf, weswegen italienische Wörter in *Seltsame Sterne* eingeflochten sind.⁶⁹ Diese Wohnsituation ist jedoch prekär: Katrins Mann, der ausgezogen war, kommt zu Besuch, und die Protagonistin muss deshalb eine Nacht allein in der Volksbühne verbringen (SSE 108). Sie fürchtet um ihre Aufenthaltserlaubnis, wenn sie dabei entdeckt wird, aber der Pförtner lässt sie im Gebäude übernachten – auch hier kommt die Volksbühne als Unterstützungsnetzwerk zur Geltung.

Im Oktober 1976 ist die Erzählerin wieder auf der Suche nach einer Wohnung, als Gabriele Gysi ihr eine Unterkunft anbietet: ‘So schnell wie eine Zeichentrickfigur’ zieht sie in Gabis Wohnung ein (SSE 173). Von Gabis jüngerem Bruder Gregor lernen wir, dass Gabi sehr gastfreundlich ist, ihre Wohnung sei sogar ein ‘Obdachlosenheim’ (SSE 175). Zu dieser Zeit wohnt Gabi im Prenzlauer Berg mit ihrem Mann, von dem sie schon getrennt ist. Diese

⁶⁶ Andrea Dernbach und Katja Reimann, ‘Emine Sevgi Özdamar über 50 deutsch-türkische Jahre. “Gute Arbeit, zwei Freunde, dann kannst du überall leben”’, *Der Tagesspiegel*, 30. Oktober 2011, <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/emine-sevgi-oezdamar-ueber-50-deutsch-tuerkische-jahre-gute-arbeit-zwei-freunde-dann-kannst-du-ueberall-leben-seite-3/5769496-3.html>> [abgerufen am 1. Oktober 2015].

⁶⁷ Mary Fulbrook, *The People’s State: East German Society from Hitler to Honecker* (New Haven 2008), S. 62. Zu diesem Thema vgl. Udo Grashoff, *Schwarzwohnen: Die Unterwanderung der staatlichen Wohnraumlenkung in der DDR* (Göttingen 2011).

⁶⁸ Fulbrook, *The People’s State*, S. 54.

⁶⁹ Zum Thema Mehrsprachigkeit in diesem Text, siehe: Gizem Arslan, ‘Animated Exchange: Translational Strategies in Emine Sevgi Özdamar’s *Strange Stars Stare to Earth*’, *The Global South* 7 (2014), 191–209.

Wohnsituation ist zwar keine WG im westlichen Sinne (also mit keiner ‘Bewegung’ verbunden), wird aber bald zu einer Zweier-Wohngemeinschaft in einem informellen Sinne. Der Ex-Mann ist der Özdamar-Figur gegenüber unfreundlich, aber Gabi verteidigt sie und sagt ihr:

Wir machen das so, daß du hier wohnen kannst, solange du willst. Du flüsterst. Du mußt nicht flüstern, wenn du mich fragst, ob ich einen Kaffee will. Selbst wenn es so wäre, daß wir uns nicht verstehen würden – auch dann müßtest du nicht ausziehen, bis du eine Wohnung hättest. (SSE 175)

In diesem Text vertritt Gabi Gysi das Solidaritätsprinzip, das ein wesentlicher Teil der Kommunetheorie ist. Sie engagiert sich für ihre Freunde und Ideale. Als Tochter des ehemaligen Kulturministers Klaus Gysi genießt Gabi eine privilegierte Stellung. Trotzdem erscheint sie im Text als eine mutige Agitatorin. Sie stellt den SED-Staat ständig in Frage: ‘Vati sagt, ich und viele andere messen den Staat nur an unseren eigenen Utopien, in diesem Vergleich muss der Staat immer versagen’ (SSE 182). Sie erinnert die Erzählerin daran, dass auch sie als Fremde privilegiert ist: ‘Für dich bedeutet hier zu sein eine Erweiterung deiner Möglichkeiten, zu arbeiten und zu leben. Andere aber sehen ihre Möglichkeiten beschränkt’ (SSE 182).⁷⁰ Laura Bradley stellt treffend fest, dass Gabi Gysi das politische Bewusstsein zum Ausdruck bringt, das der Erzählerin manchmal fehlt.⁷¹ Z. B. fragt sich Gabi: ‘was spielt der Staat, was können wir dagegen spielen?’ (SSE 230). Als eine Gruppe von DDR-Künstlern eine Erklärung gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns unterzeichnet, wird den SED-Mitgliedern darunter mit dem Ausschluss aus der Partei gedroht. Gabi verteidigt die Unterzeichner bei der Parteiversammlung (SSE 180). Im Text lässt sie sich von ihren Bestrebungen, die DDR von innen zu reformieren, nicht abbringen.

Im Januar 1977 ziehen Gabi und die Protagonistin nach Pankow um. Im Vergleich mit dem Chaos der bundesrepublikanischen WG mutet die zweier WG mit Gabi fast wie ein Paradies an. Endlich bekommt die Erzählerin das Gefühl, ein richtiges Zuhause gefunden zu haben: ‘Wir tranken drei Kannen Pfefferminztee. Ich bin glücklich. [...] Ich liebe die

⁷⁰ Ein mögliches Indiz für diese Beschränkung sind die zwei Selbstmorde, die in *Seltsame Sterne* erwähnt werden (SSE 169, 218). Zum Thema Selbstmord in der DDR vgl. Udo Grashoff, *“In einem Anfall von Depression ...”: Selbsttötungen in der DDR* (Berlin 2006).

⁷¹ Bradley, ‘Recovering the Past’, S. 289. In *Seltsame Sterne* wird diese politische Funktion allerdings nicht nur von Gabi Gysi, sondern auch von anderen Figuren erfüllt. Z. B. Annamirl, eine Volksbühne-Photographin, setzt die Bürokratiekritik Rudolf Bahros fort, indem sie meint: ‘Die Elitebürokratie zerquetscht solche alten Sozialisten’ (SSE 95).

Wohnung' (SSE 188). Die beiden Bewohnerinnen arbeiten als Team: Als Gabi eine Hausarbeit für ihr Philosophiestudium erledigen muss, wird sie von der Protagonistin in ihrem Zimmer eingeschlossen; dabei lacht sie wie ein Kind (SSE 211). Die zwei Frauen fühlen sich durch ihre Gemeinsamkeiten miteinander verbunden: Sie sind beide geschieden und auf der Flucht vor ihren Ex-Männern. Beide wollen auch die sozialen Hierarchien durchbrechen. Gabi meint:

Ich kann die Welt nicht grundsätzlich nach meinen Vorstellungen ändern, ich kann aber auf den Quadratmetern, die mich umgeben, dafür sorgen, daß die Gesetze der Welt hier nicht gelten. Ich kann dafür sorgen, daß die sozialen Hierarchien durchbrochen werden. Da passe ich auf. (SSE 228–29)

Gabi gibt hier zu, dass ihre Lebenspraxis mit der DDR-Wirklichkeit nicht in Harmonie zu bringen ist. Sie lebt ihre Ideale nur in der eigenen Wohnung. Dabei sieht sich Gabi als Problemlöserin: Sie will eine Rentnerinnenmafia gründen, 'um unerkannt alle Probleme zu lösen' (SSE 189); 'Jedes Problem, das sich in der Welt stellt, endet in Pankow und wird in Pankow gelöst werden' (SSE 239). Solche Aussagen sind einerseits spaßhaft gemeint, andererseits klingen sie auch anmaßend. Der Glaube, dass wirklich alle Probleme gelöst werden können, mutet utopisch an. Gabis Problem ist daher denen in der westlichen WG ähnlich: Die Ideale lassen sich nicht einfach in die Praxis umsetzen. Im Gegensatz zur BRD gibt es in der DDR keine 'Außerparlamentarische Opposition', an der Gabi teilnehmen könnte. Aus der Geschichte wissen wir, dass Gabriele Gysi 1985 in den Westen übersiedelte.

Trotzdem haftet der Beschreibung dieser Pankowschen Wohngemeinschaft etwas Idyllisches an. Im Gegensatz zur zwanghaften 'Diskussionskultur' in der westlichen WG sehen die Diskussionen in Pankow lockerer und menschlicher aus: Die Mitbewohnerinnen trinken dabei immer '[d]rei Kannen Pfefferminztee'. Gabi zeichnet sich im Allgemeinen durch ihren Mut aus. Ihr Lieblingsspruch ist: 'Wir werden uns von keinem Ereignis schlagen und traumatisieren lassen' (SSE 202, 230, 236). Hilfsbereit ist sie auch, z. B. gibt sie der Protagonistin 100 Westmark, damit sie ihren neuen Freund in Kopenhagen besuchen kann. Jedes Mal, wenn Gabi der Protagonistin hilft, glänzen ihre Augen (SSE 220, 226). Was zählt hier ist nicht die Ideologie, sondern vor allem die praktische Hilfsbereitschaft. Die Zweier-WG mit Gabi ist zwar kein Teil einer 'Bewegung', zeichnet sich aber durch ihre Großzügigkeit und praktische Solidarität aus. Somit liefert der Text ein Beispiel eines ungezwungenen Zusammenwohnens, das durch gegenseitiges Vertrauen gekennzeichnet ist.

Das werden wir auch in dem nächsten Abschnitt in der Wohnung von Ece Ayhan Çağlar zu sehen bekommen.

3. Wohngemeinschaften in Istanbul

An dieser Stelle ist es zunächst angebracht, einen kurzen Blick auf die türkischen Lebensverhältnisse in *Seltsame Sterne* zu werfen. In *Seltsame Sterne* nimmt die Erzählerin auf zwei türkische Lebensgemeinschaften Bezug. 1976 wohnt sie in einer Wohnung mit ihrer Großmutter, ihrer Schwester und ihrem Bruder (SSE 21–22). Obwohl sie bereits die Entscheidung getroffen hat, bald nach Berlin zu fahren, wird diese familiäre Lebensgemeinschaft als glücklich wahrgenommen. Im Vergleich dazu wird ihr Verhältnis mit dem eigenen Mann als eher einschränkend dargestellt. Das Ehepaar wohnt zu zweit in einem Waldhaus, das einem Chemiker gehört, der seine Stelle in einer Glasfabrik verlor, weil er die Arbeiter bei einem Streik unterstützte: ‘Nachdem er entlassen worden war, pflanzte er siebzehn Arten von Rosen im Garten und sprach nie wieder über Politik’ (SSE 24). Schon durch diese Tatsache wird das Waldhaus als schweigsamer, beklemmender Ort gekennzeichnet. Sogar die Schönheit der Natur wird dann als ‘fast bedrohlich’ wahrgenommen (SSE 27). Dazu kommt, dass diese Heirat eine Vernunftehe war. Das Paar heiratete, um eine Wohnung zu bekommen:

Ohne Trauschein konnte man damals keine Wohnung mieten. Die Vermieter hatten Angst, daß alle jungen Menschen Anarchisten sind, im Untergrund arbeiten, aber der Trauschein machte dich legal. Das war eine Idee von den Offizieren der Militärputschisten. Ein Dichter hat aber gesagt: ‘Ehe ist gegen die Gesundheit’. Ich glaubte an seinen Satz. (SSE 24)

Die Tatsache, dass diese Idee der Heiratspflicht von den Militärs kommt, stellt einen Zusammenhang zwischen politischer Unterdrückung und Heirat her. Das Private und das Politische sind noch einmal miteinander verbunden, wie z. B. in der westlichen WG, wo der Spruch ‘Politik in der ersten Person’ gilt. Dabei erscheint die Ehe als eine lieblose staatliche Maßnahme.⁷² Zugleich wird eine Gegenposition erwähnt, ein namenloser Dichter wird zitiert, der meint, die Ehe sei gegen die Gesundheit. Erst seit der Veröffentlichung von ‘Ein

⁷² Vgl. anderswo: ‘Im Zug schwor ich mir, ich werde nie wieder heiraten’ (SSE 30).

unzeitgemäßer Üsküdarer' im Jahre 2008 wissen wir, dass dieser Dichter Ece Ayhan Çağlar ist. Es liegt also nahe, 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' daraufhin zu untersuchen.⁷³

'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' ist die deutsche Übersetzung eines Auszugs aus Özdamars türkischer Denkschrift bzw. Autofiktion *Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur* (2007),⁷⁴ auf Deutsch 'Ein buckliger Mann, Schneider seiner selbst'. Dieser Text schildert die Wohngemeinschaft mit dem Dichter Ece Ayhan in Sultantepe, Üsküdar, Istanbul, wo die Erzählerin von 1969 bis 1970 wohnt.⁷⁵ Wie anfangs erwähnt, ist Ece Ayhan nicht nur von Bedeutung als Romanfigur bzw. biographisches Subjekt, sondern auch als Künstler und antiautoritärer Denker. Als Mitglied der Dichterguppe İkinci Yeni war der historische Ece Ayhan Vertreter der türkischen Avantgarde. Er war auch homosexuell, und seine Gedichte lassen sich mit denen vom griechischen Dichter Konstantinos Kavafis vergleichen, erstens, weil sein Werk einen engen Zusammenhang zwischen der Geschichte und der Lebenserfahrung des Einzelnen herstellt, zweitens, weil es von der Homosexualität des Dichters geprägt ist und drittens, weil Ece Ayhans Gedichte sich auf die Fußnoten der Geschichte, auf deren marginale Figuren, konzentrieren. Darüber hinaus ist ein Vergleich zwischen Ece Ayhan und dem französischen Dichter Arthur Rimbaud auch insofern berechtigt, als beide Dichter ein surrealistisches Verfahren nutzen, d. h. sie bevorzugen die überraschende, anarchische Juxtaposition der Bilder.⁷⁶ Bei der Lektüre der Lyrik Ece Ayhans wird man durch die unterschwellige Homoerotik manchmal an Kavafis und durch den rebellischen Gestus eher an Rimbaud erinnert. Ece Ayhans Lyrik verbindet die türkische Politik und Sexualpolitik geschickt miteinander. Wie bei Özdamar gilt seine besondere Aufmerksamkeit den Randfiguren der Gesellschaft, z. B. den Prostituierten und den

⁷³ Emine Sevgi Özdamar, 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer: Über den Dichter Ece Ayhan', aus dem Türkischen ins Deutsche von Dilek Dizdar übersetzt, *Akzente* 5 (2008), 436–45.

⁷⁴ Emine Sevgi Özdamar, *Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur: Ece Ayhan'lı anılar, 1974 Zürich günlüğü, Ece Ayhan'ın mektupları* (Istanbul 2007).

⁷⁵ In 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' wird darüber hinaus eine Filmkommune geschildert, wo die Erzählerin Anfang 1971 wohnt. Die Lage der Istanbuler Filmkommune ('Unter uns griechische Schneider. Über uns Huren', S. 444) legt einen Vergleich mit der Westberliner WG in *Seltsame Sterne* nahe, da beide WGs von Studenten bewohnt, und von Schneiderinnen und Prostituierten umgeben sind. Diese Gegenüberstellung weist auf das Klassenprivileg der Studenten hin, die sich als Gebildete ein solches Lebensexperiment leisten können, im Gegenteil zu den Arbeitern und Prostituierten, die über solche Experimentiermöglichkeiten nicht verfügen. Trotzdem werden auch die Armut und das einfache Leben der Filmstudenten hervorgehoben; sie geben 'alles Geld, das wir verdienten, für den Film aus' und kaufen 'keine Schuhe' (S. 444).

⁷⁶ André Breton definiert den Surrealismus wie folgt: 'reiner, psychischer Automatismus, durch welchen man, sei es mündlich, sei es schriftlich, sei es auf jede andere Weise, den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Vernunft-Kontrolle und außerhalb aller ästhetischen oder ethischen Fragestellungen.' Breton, *Manifest des Surrealismus [Manifeste du Surréalisme, 1924]*:

<http://www.schlingensief.com/downloads/manifest.pdf> [abgerufen am 6. Mai 2016]. Walter Benjamin bezeichnet den Surrealismus als 'profane Erleuchtung': Walter Benjamin, 'Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz', in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7. Bde. (Frankfurt am Main, 1974-1989), II.I, S. 295–310 (S. 297).

Homosexuellen. Rechtlich gesehen ist Homosexualität seit 1852 im Osmanischen Reich (und damit auch in der modernen Türkei) kein Strafbestand mehr. Trotzdem werden in der Türkei Homosexuelle nach wie vor diskriminiert. Da Ece Ayhan mit seiner Homosexualität immer offen umging, gilt er als wichtiger Vorläufer der LGBT-Bewegung in der Türkei, die aber erst in den achtziger Jahren von Ibrahim Eren begründet wurde.⁷⁷ Auch Ece Ayhans Privatleben, wie es von Özdamar in ‘Ein unzeitgemäßer Üsküdarer’ dargestellt wird, war sehr ungewöhnlich. Im Rahmen dieses Artikels kommen daher Ece Ayhans Lebensverhältnisse in Betracht als Beispiel eines linksalternativen Lebens.

In ‘Ein unzeitgemäßer Üsküdarer’ äußert sich der fiktionale Ece Ayhan über die Ehe wie folgt: ‘Ehe schadet der Gesundheit. Ein Frau und ein Mann begegnen sich, erst lieben sie sich wunderbar, dann heiraten sie. Die Frau setzt die Frauenmaske auf, der Mann die Männermaske. Dann fressen sie sich gegenseitig auf’.⁷⁸ Die Textfigur Ece Ayhan vertritt sowohl eine Kritik an der Ehe als Institution als auch eine Kritik an der Staatsbürokratie.⁷⁹ Darüber hinaus verkörpert er einen alternativen Lebensversuch. Sein Leben und Werk sind durchaus antiautoritär und richten sich bewusst gegen heteropatriarchalische Normen. Aus der Wohngemeinschaftsthematik dieses Artikels ergibt sich allerdings die Frage, ob Ece Ayhans Haus in Üsküdar als linksalternative Wohngemeinschaft gelten kann. Das Zusammenleben dort entspricht nicht dem einer WG im üblichen Sinne, sondern eher dem einer Großfamilie. Die Freunde wohnen dort zu fünft: die Erzählerin, ihr Freund Üstün, der seines Militärdiensts wegen nur am Wochenende dabei ist, Ece Ayhan, seine Mutter Ayşe und ein Junge, Mehmet, der von einem Hoca (Lehrer) in einer Moschee missbraucht wurde und seit einem Jahr bei Ece Ayhan wohnt. Ayhans Haus lässt sich demnach mit einem Mehrgenerationenhaus vergleichen.

Ece Ayhan steht auch der linken Studentenbewegung in der Türkei mit Sympathie gegenüber. Özdamar bezieht sich implizit auf die türkische Studentenbewegung in ‘Ein unzeitgemäßer Üsküdarer’, indem sie auf ein berühmtes Gedicht von Ece Ayhan — ‘Denkmal des unbekanntes Schülers’ — anspielt.⁸⁰ In diesem Gedicht stellen ‘die Regierung

⁷⁷ Zur Geschichte der LGBT-Bewegung in der Türkei vgl. ‘A Brief History of the LGBT Movement in Turkey’, 1st Oktober 2009, Website of the International lesbian, gay, bisexual, trans and intersex association, <<http://ilga.org/a-brief-history-of-the-lgbt-movement-in-turkey/>> [abgerufen am 6. Mai 2016].

⁷⁸ Özdamar, ‘Ein unzeitgemäßer Üsküdarer’, S. 438.

⁷⁹ Zu diesem Punkt vgl. Reisoğlu, ‘From Poetry to Prose’, S. 107.

⁸⁰ Diese Ausgabe von *Oxford German Studies* enthält eine von Dilek Dizdar ins Deutsche übersetzte Version des Gedichts. Es gibt auch zwei Übersetzungen ins Englische: Von George Messo, in Messo (Hg.), *İkinci Yeni: The Turkish Avant-Garde*, S. 29; und von Talal S. Halman im Netz: Ece Ayhan, ‘Monument of the Unknown Student’,

und die Natur' die folgende Frage: 'Wohin mündet Transoxanien?' Wie Özdamars Übersetzerin Dilek Dizdar erklärt, ist diese Frage ein absurdes Wortspiel: Transoxanien ist kein Fluss, sondern ein Gebiet im westlichen Zentralasien. Das türkische Wort für Transoxanien ist aber *Maverainnehir*, und 'nehir' bedeutet Fluss.⁸¹ Im Zentrum dieses Gedichts steht ein Student, der in der 'Klasse über die Regierung' getötet wird. Die richtige Antwort auf die Frage 'Wohin mündet Transoxanien?' lautet allerdings wie folgt: 'Ins Herz der Rebellion der bleichen Kinder aus den unteren Schichten'. Auf diese Weise errichtet Ece Ayhan ein poetisches Denkmal für die ermordeten Studenten der siebziger Jahre in der Türkei. Auch Özdamars Werke erinnern an vielen Stellen an die politische Gewalt dieser Periode. 1971 drehen die Filmkommunarden Filme auf politischen Demonstrationen. Sie werden von der Polizei verhaftet und im Quartier des Geheimdienstes, Sansaryan Han, verhört.⁸² Hier wird die antiautoritäre Kritik an staatlicher Gewalt in den drei Ländern weitergeführt.

Ein anderer Aspekt der Istanbuler Lebensgemeinschaften in 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' lässt sich mit denen in der DDR in *Seltsame Sterne* vergleichen: die Schlichtheit des Lebens in der DDR im Vergleich zum Konsumüberfluss im Westen. Auch Ece Ayhans Wohnung zeichnet sich durch Einfachheit und Sparsamkeit aus. Der Dichter besitzt keine Bibliothek und keine Sessel: 'Ece hasste Dinge wie Schachteln, Schränke, Schubladen [...]. Gegessen haben wir immer auf dem Boden'.⁸³ Kurz danach stehen zwei Verszeilen über eine Schifffahrtsgesellschaft im Mittelpunkt: 'Kalender ist unsre erste Fähre'. Dilek Dizdar erklärt, dass 'Kalender' ein Begriff aus dem Sufismus ist, der einen Wanderderwisch bezeichnet: 'Heute wird das Wort im Türkischen vor allem für eine genügsame, großzügige und schlicht lebende Person verwendet; auch der Aspekt des sorglosen Genießens schwingt mit'.⁸⁴ Die textuelle Figur Ece Ayhan verkörpert diese Verhaltensweise genau. Er lebt schlicht und genügsam; großzügig ist er allerdings, da er alle Mitbewohner bei sich aufnimmt. Wie der Kalender-Derwisch genießt auch er sein Leben ohne Beschränkung, z. B. wenn er Boza (türkisches Bier) mit 'Mmm- und Ooh-Lauten' trinkt oder wenn er Özdamars Beine ansieht und wie ein Pferd wiehert und ein 'Mmm' verlauten lässt.⁸⁵ Das ist seine Art von Performativität: die Darbietung des sinnlichen Genusses.

<<http://www.webcitation.org/query?url=http://www.geocities.com/metincelal/eceing.htm&date=2009-10-26+02:32:02>> [abgerufen am 6. Mai 2016].

⁸¹ Özdamar, 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer', S. 430 (Anmerkung der Übersetzerin).

⁸² Özdamar, 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer', S. 444.

⁸³ Özdamar, 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer', S. 441.

⁸⁴ Özdamar, 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer', S. 442.

⁸⁵ Özdamar, 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer', S. 443.

Die Ece-Ayhan-Mehrgenerationen-WG ist also eine Erfahrung mit einem großen Lebenskünstler, eine Art von Ausbildung für die Erzählerin, die genauso wichtig für sie ist wie die Schauspielschule, die sie mittlerweile besucht. Ece Ayhan ist von Bedeutung für Özdamar nicht nur wegen seiner künstlerischen Praxis, sondern gerade wegen seiner Lebenspraxis. Sowohl Ece Ayhan als auch Gabi Gysi zeichnen sich durch ihr Lebenskünstlertum aus. Das ist eine Art von antiautoritärem Lebenskünstlertum, das sich am besten innerhalb einer Wohngemeinschaft entfalten kann. Anders gesagt besteht das Lebenskünstlertum sowohl Ece Ayhans als auch Gabi Gysis aus dem ungezwungenen sozialen Umgang mit ihren Mitbewohnern. Beide Figuren respektieren ihre Mitbewohner und regen ihre Kreativität an. Gerade hier stellen Özdamars Texte den Zusammenhang zwischen Wohngemeinschaftsthematik und erzählerischer Form her: Das solidarische Verhalten der Figuren, die mehrere Personen und Perspektiven zugleich gelten lassen, kann durchaus als Ansatz zu einem ästhetischen Programm verstanden werden. Von dem Respektieren der anderen Perspektiven und Stimmen ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zur Mehrstimmigkeit des erzählerischen Textes. Die folgende Analyse der erzählerischen Form in *Seltsame Sterne* und 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' wird belegen, dass der implizite Dialog zwischen nebeneinanderstehenden Perspektiven ein wesentlicher Bestandteil des Özdamarschen Werkes ist.

4. Eine Ästhetik des Nebeneinanders

Im Folgenden versuche ich zu beweisen, dass eine Übereinstimmung zwischen dem Thema Wohngemeinschaft und der erzählerischen Form (Montage) in *Seltsame Sterne* und 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' besteht. Eine WG ist, wie dieser Aufsatz gezeigt hat, eine Umgebung, in der die Andersartigkeit nicht nur toleriert, sondern auch geschätzt und gefeiert wird. In diesem Sinne gilt Rosa Luxemburgs berühmter Spruch: 'Freiheit ist immer die Freiheit der Andersdenkenden.'⁸⁶ Rosa Luxemburg wird flüchtig in *Seltsame Sterne* erwähnt (SSE 55). Die Anspielung auf Rosa Luxemburg ist als Heraufbeschwörung des linken Projektes einer gerechten inklusiven Lebenspraxis zu verstehen, sie ist schließlich im Kampf um eine internationalistische demokratische Lebenspraxis ermordet worden. Die Erinnerung an sie weist auf eine Traditionslinie hin, die sowohl die WG-Bewegung der siebziger Jahre als auch die ostdeutschen Oppositionellen der achtziger Jahre mitbeeinflusst hat.⁸⁷ In der

⁸⁶ Rosa Luxemburg, *Gesammelte Werke* (Berlin (Ost) 1983), Band 4, S. 359.

⁸⁷ Zum Thema Rosa-Luxemburg-Rezeption in der späten DDR vgl. Hanno Harnisch und Olaf Miemiec (Hg.), *Worte des Vorsitzenden Gregor Gysi* (Berlin 2015), S. 38: 'Im Januar 1988 war mir schließlich klar, dass die

Lebenspraxis einer WG müssen sowohl Andersartigkeit als auch unterschiedliche Meinungen respektiert werden. Aus dem friedlichen Nebeneinander von verschiedenartigen Menschen soll ein gemeinschaftliches Gebilde entstehen. Dieses Ideal des gemeinschaftlichen Nebeneinanders findet man bei Özdamar in der Form eines poetologischen Programms wieder.⁸⁸ Durch Özdamars Montagetechnik treten die Perspektiven und Figuren in einen Dialog.

In der vorhergehenden Diskussion der Westberliner WG bin ich auf Claudia Bregers Analyse der Montagetechnik Özdamars eingegangen. Durch diese Montagetechnik wird z. B. das Spannungsverhältnis zwischen Wärme und Kälte sichtbar, das *Seltsame Sterne* durchzieht. Dieses Spannungsverhältnis entwickelt sich auf mehreren Ebenen zugleich. Es kann im historischen Sinne verstanden werden, als das Spannungsverhältnis zwischen Idealen und Realität.⁸⁹ Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen Parteifunktionären und Linksalternativen kann das Spannungsverhältnis zwischen Wärme und Kälte allerdings auch im politischen Sinne verstanden werden, als Gegensatz zwischen Orthodoxen und Oppositionellen, zwischen Realos und Fundis.⁹⁰ Dieses Spannungsverhältnis existiert aber auch auf der Ebene des sozialen Umgangs. Die Romanfigur Heiner Müller meint: ‘Kalt ist es in Deutschland’ (SSE 202); später sagt er der Erzählerin: ‘du hast die wärmsten Augen der Stadt’ (SSE 215). Einerseits beteuert die Erzählerin immer wieder, dass sie allein bleiben will: ‘Die Einsamkeit ist nützlich [...] Ich möchte alleine bleiben’ (SSE 104), ‘das Alleinsein ist mein Pferd’ (SSE 30, 105); ‘Ich saß auf dem Alleinsein’ (SSE 102). Hier ist ein Beweis, dass das Leben in einer Lebensgemeinschaft manchmal als Zumutung empfunden wird. Andererseits findet sie die Einsamkeit traurig: ‘Traurigkeit, Einsamkeit’ (SSE 215) und genießt die Zusammenarbeit an der Volksbühne. Sie sehnt sich nach Liebe: ‘Heute will ich jemanden küssen, bis ich blaue Flecke bekomme’ (SSE 167). Erst wenn sie über Brecht nachdenkt, wird ihr bewusst, dass ihrem Verhalten eine tiefere Konsequenz innewohnt: Brecht habe ‘die Verhaltensweisen der Geliebten und seine eigenen Widersprüche

Politik der Repressalien ja auch gar nicht mehr funktionierte. Eine kleine Gruppe junger Leute, damals um den Liedermacher Stefan Krawczyk, die Regisseurin Freya Klier, die Malerin Bärbel Bohley, will mit einer Losung von Rosa Luxemburg zu einer Demonstration zu Ehren von Rosa Luxemburg. “Freiheit ist immer die Freiheit der Andersdenkenden.” – der Staat kann diesen Satz nicht ertragen.’

⁸⁸ Die Idee eines ‘Roman des Nebeneinanders’ geht auf Karl Gutzkow (1811-1878) zurück. Gutzkow meint damit die Totalität der menschlichen Existenz und die Durchdringung von Form und Inhalt. Vgl. Hermann Gerig, *Karl Gutzkow: Der Roman des Nebeneinander* (Winterthur 1954), S. 19.

⁸⁹ Breger, *An Aesthetics of Narrative Performance*, S. 123.

⁹⁰ Manchmal vereint eine Romanfigur beide Aspekte (Wärme und Kälte) in sich. Z. B. laut der Romanfigur Heiner Müller habe Wilhelm Pieck ‘immer sehr fröhlich geredet [...] Die Sätze sollen tanzen’ (SSE 114). Auf diese Weise verkörpert die Romanfigur Pieck sowohl die menschliche ‘Wärme’ (als Volksredner) als auch die offizielle ‘Kälte’ (als Staatsoberhaupt der DDR).

beobachtet. Er hat sich nicht hergegeben' (SSE 132).⁹¹ Auf diese Weise versucht die Erzählerin, ein Gleichgewicht zwischen dem Ruhebedürfnis und dem Bedürfnis nach sozialer Interaktion oder dem Bedürfnis nach Liebe herzustellen.

Daraus wird ersichtlich, dass es bei Özdamar nicht nur um den kritischen Abstand geht, sondern auch um ein komplexes Spiel der Gegensätze und der gegensätzlichen Perspektiven, Figuren und Ideen. In *Seltsame Sterne* entsteht die Bedeutung jeder Einzelheit erst durch ihre Positionierung im gesamten textuellen Gebilde. Jede Beschreibung ist einer anderen Tatsache gegenübergestellt; jeder Ort steht einem anderen Ort gegenüber. In 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' wird die textuelle Hybridität durch die Juxtaposition von Briefen, Gedichten, Berichte und Tagebuchschreiben womöglich noch gesteigert. Ece Ayhans dichterische Praxis besteht aus einem dichten Netz von intertextuellen Anspielungen, und Özdamar beteiligt sich in ihrer Denkschrift an diesem Vernetzen der Wörter. Das ist aber auch als politisches Programm zu verstehen: Wie Reisoğlu betont, ist Ece Ayhan der Meinung, dass die offizielle Staatsgeschichte reduktiv und irreführend ist. Gerade deswegen verweilen seine Gedichte bei den Randfiguren.⁹²

Man könnte eine Reihe von Beispielen anführen, um die ständige Relativierung der textuellen Angaben in *Seltsame Sterne* innerhalb der Konstellation der anderen Angaben zu illustrieren. Zum einen werden die Beschreibungen von Ost- und Westberlin durch die Tatsache, dass die Erzählerin Heimweh hat, relativiert, d. h. die Einzelheiten von Berlin werden erst bedeutungsschwer, wenn sie zwischen Berlin und Istanbul Brücken schlagen, wenn also ein Vergleich mit der Heimat stattfindet. Z.B. erinnert der Geruch der Ostberliner Straßen die Erzählerin daran, wie ihre Großmutter 'jeden Morgen den Ofen heizte' (SSE 81). Zum anderen wird der Gegensatz zwischen Ost und West durch die Aussage Gabi Gysis relativiert, dass die ostdeutschen Intellektuellen 'zuviel über die Oktoberrevolution' reden, 'aber nicht genug über die Französische Revolution und den dort geborenen Anspruch auf Ausdruck und Leben' (SSE 202). Diese Feststellung unterläuft den dominierenden Ost-West-Gegensatz des Kalten Krieges. Des Weiteren werden die fruchtlosen Diskussionen der westdeutschen WGler durch die Produktivität der ostdeutschen Theaterleute in Frage

⁹¹ Die Erzählerin bemerkt auch, dass Brechts Liebesverhältnisse 'ein Training der Gefühle' gewesen seien (SSE 131). Auf ähnliche Weise könnten wir auch das Leben in einer Wohngemeinschaft als eine Art von 'Gefühlstraining' (SSE 132) bezeichnen.

⁹² Ece Ayhan nennt diese Figuren 'karaşın' (Nichtblonde). Das ist ein Neologismus im Gegensatz zum Wort 'sarışın' (Blonde): Reisoğlu, 'From Poetry to Prose', S. 107.

gestellt.⁹³ Bregers Bezeichnung der Özdamarschen Schreibweise als ‘kritische Vergegenwärtigung durch die Entfernung’ (‘presentification at a distance’) ist also zuzustimmen, insofern sie auch als eine kritische Darstellung durch ein komplexes Nebeneinander verstanden wird.⁹⁴ Die Koexistenz der unterschiedlichen Bezugspunkte führt zum impliziten Vergleichen zwischen den Möglichkeiten. Auf diese Weise wird in Özdamars Texten eine binäre Opposition häufig durch die Einführung einer anderen Perspektive konterkariert. Aus diesem Nebeneinander der Positionen entsteht ein gegenseitiges Lernen. Deshalb könnte man Özdamars Erzähltechnik als die Vergegenwärtigung eines Nebeneinanders bzw. auch die Denkanstöße durch das Nebeneinander der nebenstehenden Perspektiven bezeichnen.

‘Nebeneinander’ und ‘Nebeneinanderwohnen’ sind hier nicht mit Gleichgültigkeit gleichzusetzen. Der Terminus ‘Nebeneinanderwohnen’ ist oft negativ belegt im Sinne einer Parallelgesellschaft. Soziales Engagement ist nötig, um das gleichgültige Nebeneinanderwohnen in ein solidarisches Zusammenwohnen zu verwandeln. Bei Özdamar werden Menschen, Dinge und Perspektiven nicht nur ‘nebeneinander’ gestellt, sondern auch miteinander in Dialog gebracht. Dieses Gespräch entsteht durch den Akt des Lesens. Jede Tatsache, jedes Ereignis auf der Textebene ist nur als Teil eines Ensembles zu verstehen, und der Sinnzusammenhang wird erst durch die Lektüre rekonstruiert.⁹⁵ Die Ereignisse und Dinge werden nebeneinander dargestellt, und die Leser müssen den Zusammenhang selbst herstellen, weil die Erzählerin meistens auf Kommentare verzichtet.⁹⁶ Auch im klassischen Bildungsroman, z. B. in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, stellt der Erzähler keine Autorität dar, sondern ist eher als eine Art von Schaltstelle zwischen den verschiedenen Perspektiven zu verstehen.⁹⁷ In den größten Bildungsromanen gibt es keine einheitlichen Wahrnehmungen, sondern eine Ästhetik des Verhandeln zwischen den unterschiedlichen Positionen. Bei Özdamar wird dieser Prozess der Mehrstimmigkeit wenn möglich durch die ständigen Zeit- und Ortsverschiebungen des Erzählens noch gesteigert: ‘mir drehte sich der

⁹³ Ein weiteres Beispiel: Die märchenhafte Rolle der Erzählerin als ‘Schneewittchen’ in der WG (SSE 53) wird durch die Tatsache relativiert, dass sie sich in Ostberlin eigentlich wie Rumpelstilzchen vorkommt: ‘Wie schön, daß keiner weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß’ (SSE 173).

⁹⁴ Breger, *An Aesthetics of Narrative Performance*, S. 113.

⁹⁵ Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* (München 1976), S. 307–15.

⁹⁶ Vgl. Minnaard, *New Germans, New Dutch*, S. 85.

⁹⁷ Vgl. Ernest Schonfield, ‘Compromise and Collectivity in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*’, *Publications of the English Goethe Society*, 81 (2012), S. 12–25 (S. 15).

Kopf von den vielen Bildern. Istanbul, Berlin, Berlin' (SSE 157).⁹⁸ Die Perspektive springt hin und her zwischen den verschiedenen Orten, Dingen und Personen, und dadurch entsteht eine Art von Gemeinschaftlichkeit der Objekte und der Personen.⁹⁹ Auf diese Weise kommen WG-Thematik und Mehrstimmigkeit der literarischen Form zusammen. Da ist die linksalternative Lebenspraxis; dort ist die hybride Montagepraxis. Auf der einen (sozialpolitischen) Seite finden wir das antiautoritäre Respektieren der verschiedenen Personen innerhalb einer Gemeinde. Auf der anderen (ästhetischen) Seite finden wir das antihierarchische Zusammenstellen der verschiedenen Perspektiven innerhalb eines textuellen Gebildes. In *Seltsame Sterne* und 'Ein unzeitgemäßer Üsküdarer' werden Vielfältigkeit und Nebeneinandersein damit zum poetologischen Programm erhoben.

Ernest Schonfield ist Lecturer in German an der University of Glasgow. Seine Dissertation *Art and its Uses in Thomas Mann's "Felix Krull"* erschien 2008. Herausgeber von *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism* (2009, zusammen mit Steffan Davies). Veröffentlichungen zu Goethe, J. P. Hebel, Heine, Raabe, Fontane, Brecht, Hubert Fichte, Emine Sevgi Özdamar.

⁹⁸ Vgl. Angela Weber, *Im Spiegel der Migrationen: Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar* (Bielefeld 2009), S. 283: 'Jene für Özdamar typische Erzählhaltung zeichnet sich durch den schnellen Wechsel zwischen verschiedenen Perspektiven, Zeiten und Kulturen aus.'

⁹⁹ Liesbeth Minnaard bezeichnet diese Verschiebungen als eine Art von Relationalität ('Relation') im Sinne von Gilles Deleuze. Vgl. Minnaard, *New Germans, New Dutch*, S. 93–96. Meine besondere Aufmerksamkeit in diesem Artikel gilt nicht der Relationalität, sondern einer inklusiven Praxis sowohl im gesellschaftspolitischen Sinne als auch im ästhetischen Sinne.