

»ANGEBISSENE BOCKWURST MIT
GEFRORENEM KETCHUP«.
DIE POETIK DER ESSENSRESTE IN
EMINE SEVGI ÖZDAMARS
SELTSAME STERNE STARREN ZUR ERDE
CLAUDIA BREGER

Emine Sevgi Özdamars (*1946) Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* beginnt mit einem bellenden Hund, der die Protagonistin mitten in der Nacht aufweckt. Sie ist allein in der Westberliner Fabriketage, in der sie Unterkunft gefunden hat; die gesamte Studenten-WG ist über Weihnachten zu ihren Herkunftsfamilien gefahren. Vergeblich versucht die Protagonistin, den Hund erst zu beruhigen und schließlich schlicht zu übertönen, indem sie die Else Lasker-Schüler-Verse rezitiert, die dem Buch seinen Titel leihen: »Seltsame Sterne starren zur Erde,/ Eisenfarbene mit Sehnsuchtsschweifen,/ Mit brennenden Augen die Liebe suchen ...«.¹

Der 2003 veröffentlichte Text setzt das fiktionalisierte, zeitgeschichtlich erweiterte Autobiografie-Projekt fort, das bereits Özdamars frühere Romane verfolgt haben. Nachdem *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) von der Zeit der Studentenbewegung in Berlin, Paris und Istanbul und des Widerstands gegen das türkische Militärregime in den frühen 1970er Jahren erzählt hatte, lenkt *Seltsame Sterne starren zur Erde* unseren Blick wieder nach Berlin, genauer nach *Wedding – Pankow 1976/77*, wie der Untertitel präzise markiert. Die von der politischen Situation in der Türkei deprimierte Protagonistin und Ich-Erzählerin ist hierher zurückgekehrt, um »das Brechttheater zu lernen«², bzw. seine zeitgenössische Rezeption in der Ostberliner Theaterszene, im Werk von Benno Besson, Heiner Müller, Manfred Karge, Matthias Langhoff und anderen. Auf der Basis von Kurzzeit-, teilweise Tagesvisa für die DDR bewegt sie sich zwischen den beiden Teilen der Stadt, im Osten in den Kreisen von

1 Emine Sevgi Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77*. Köln 2003, S. 3.

2 Ebd., S. 28.

Theaterleuten sowie Dissidenten und Dissidentinnen, deren Namen die Leserin zu Beginn des 21. Jahrhunderts fast ausnahmslos wiedererkennt, im Westen in der postrevolutionären Studentenkultur, deren Anspruch auf historische Bedeutung sich – wenigstens in den Augen der regelmäßig Hausdurchsuchungen veranstaltenden Polizei – primär daraus herleitet, dass in der Fabriketage früher Leute wohnten, die Kontakte zur RAF hatten: »Auf diesem Dachgarten gab es heimliche Treffen von Horst Mahler und Ulrike Meinhof.«³

In der Feiertagsnacht aber, von der die Eingangsszene des Romans berichtet, scheint das Gebäude völlig ausgestorben, abgesehen von besagtem Hund. »[Er] bellte und bellte, ich schwieg und hörte meine Zähne klappern.«⁴ Die Fabriketage wird nur werktags geheizt, wenn die Schneiderinnen und Büglerinnen in den unteren Etagen bei der Arbeit sind. »Ich muss Wasser trinken, das wird mir helfen, wieder zu schlafen«, denkt die Protagonistin, und macht sich auf den Weg in die Küche, der »so lang war«, dass eine der Mitbewohnerinnen »an den kalten Tagen mit dem Fahrrad zur Toilette fuhr«⁵. Unterwegs macht sie in allen Zimmern Licht und betrachtet die Lebensspuren, die ihre abgereisten Mitbewohner und Mitbewohnerinnen zurückgelassen haben:

In Susannes Zimmer stand neben der Schreibmaschine ein Aschenbecher voller gefrorener Kippen, in Ingas Zimmer eine offene Wasserflasche, das Wasser war gefroren. Bei Janosch lag eine angebissene Schokolade gefroren auf der Tastatur seiner Schreibmaschine, ich sah darauf den Abdruck seiner Zähne und dachte, er lächelt mich an. Als ich die Tür zu Rainers Zimmer aufmachte, ging plötzlich das Radio an. Wie warm die Stimme des Mannes war, der gerade sprach! Ich legte meine Hände auf das Radio, aber die Kälte des Metalls brannte. Auf einem Teller lag eine angebissene Bockwurst mit gefrorenem Ketchup und sah aus wie Popkunst. In Barbaras Zimmer stand eine Kiste voller zusammengefrorener Bonbons und Schokolade neben ihrer Schreibmaschine, und es kam mir so vor, als ob die Bonbons vor Kälte grinsten. Vor allen Zimmertüren standen Schuhe, die mit Barbaras Schokolade und Bonbons gefüllt waren.⁶

Mein Beitrag interpretiert Özdamars Roman durch die Linse dieser Szene. Selbstverständlich kommen Essensdinge im Text auch in anderen Zusammenhängen und konventionellerer Form vor. In Istanbul schmeckt das von den Stadtverkäufern angebotene Obst nach dem Militärputsch

3 Ebd., S. 68.

4 Ebd., S. 9.

5 Ebd., S. 12.

6 Ebd., S. 12 f.

nicht mehr,⁷ auf beiden Seiten der Stadt Berlin wird immerzu Kaffee oder Alkohol getrunken, und in der Studenten-WG isst man, wenn die anderen da sind, durchaus auch gemeinsam: Zu der Uhrzeit, zu der unten die Arbeiterinnen Feierabend haben, kommen oben Eier, Toast, Margarine und Müsli zum Frühstück auf den Tisch.⁸ Dass mein Interesse hier dennoch in erster Linie den gefrorenen Spuren kollektiv-unkommunikativen Arbeitskonsums in der Eingangsszene gilt, begründet sich aus der (im Folgenden zu entwickelnden) poetischen Signifikanz dieser Szene. Zugleich allerdings spielt auch schlicht der Umstand eine Rolle, dass ich hoffe, mit Hilfe dieser gefrorenen *junkfood*-Reste methodologische Missverständnisse vermeiden zu können.

Leicht nämlich könnte die Frage nach dem Essen bei Özdamar zwischen Istanbuler Obst und deutschem Alkoholkonsum in allzu einfachen Interkulturalitätsbegriffen versanden. Noch immer wird die Rezeption ihrer Texte ebenso von orientalistischen Klischees heimgesucht wie die der von unserer Protagonistin gelesenen deutschen Lyrikerin, deren Klappentexte ihr »orientalisch[e]«⁹ Fantasie zuschreiben. Der Umschlag meiner *Seltene Sterne*-Ausgabe zeigt die Autorin beim Aufziehen eines leuchtend roten Vorhangs; in Verbindung mit dem (visuell reduplizierten) Stern-Motiv des Titels evoziert das Bild weniger die Theater der Hauptstadt als das einer »orientalischen« Geschichtenerzählerin, deren »staunende Augen« (Klappentext) ihre Unvertrautheit, und implizit womöglich auch eine »kindliche« Bewunderung für die vorwiegend deutsche Welt des Romans nahelegen.¹⁰ Die neuere Özdamar-Forschung beharrt zu Recht auf der Notwendigkeit, ihre Texte als künstlerische Werke eher

7 Ebd., S. 26.

8 Vgl. ebd., S. 49.

9 Ebd., S. 15.

10 In Bezug auf die entsprechende Rezeption früherer Werke habe ich diese Problematik schon an anderer Stelle diskutiert: Claudia Breger: »Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?« Strategien der Mimikry in Texten von Emine S. Özdamar und Yoko Tawada«. In: *AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Hg. v. Cathy Gelbin, Kader Konuk u. Peggy Piesche. Frankfurt a. M. 2000, S. 30-59. Trotz seiner breiten Kritik in der Forschung hält sich der Topos von Özdamars »kindlich-naivem« Blick hartnäckig; vgl. z. B. noch Hermann Beils Ansprache zur Verleihung des Kleist-Preises 2004. Hermann Beil: »In einer fremden Sprache zu schreiben ist eine Reise. Vgl. »Kleist-Preis 2004 für Emine Sevgi Özdamar«. In: *Kleist-Jahrbuch* (2005), S. 8-12, bes. S. 9 sowie die unten zitierten Besprechungen.

denn als primär politisch-soziale Dokumente der Migrationsgesellschaft zu lesen.¹¹ Dass diese Reakzentuierung allerdings nicht immer schon hinreicht, um etablierten kulturalisierenden Zuschreibungen zu entrinnen, zeigt sich beispielsweise, wenn der ›transnationale‹ Charakter von Özdamars Poetik durch die Verbindung ethnisch codierter Kategorien wie (›türkischer‹) Tradition oder Oralität mit (›europäischer‹) Modernität und Literarizität beschrieben wird.¹²

Anders als der ebenfalls 2003 erschienene Erzählband *Der Hof im Spiegel*¹³ ist *Seltsame Sterne starren zur Erde* von der Forschung, soweit ich sehe, noch nicht aufgegriffen worden. Ich frage mich, ob diese Zurückhaltung auch damit zu tun hat, dass die »wie Popkunst« arrangierten, gefrorenen Speisereste der Eingangsszene uns auf ein anderes poetologi-

11 Vgl. grundlegend Leslie A. Adelson: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York 2005 sowie Sheila Johnson: »Transnationale ›Ästhetik des türkischen Alltags‹. Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*«. In: *Germany Quarterly* 74 (2001) H. 1, S. 37-57. Vgl. auch Monika Shafi: »Joint Ventures: Identity Politics and Travel in Novels by Emine Sevgi Özdamar and Zafer Senocak«. In: *Comparative Literature Studies* 40 (2003) H. 2, S. 193-214.

12 So liest Sheila Johnson Özdamars ersten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992) als ›hybride‹ Kreuzung von Bildungsroman und dem ›Erzählstil der türkischen Kultur‹, der u. a. durch das ›archaische‹ Moment der zitierten Totengebete charakterisiert werde. Vgl. Sheila Johnson: »Transnationale ›Ästhetik des türkischen Alltags‹. Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*«, a. a. O. B. Venkat Mani beschreibt die performative Ästhetik von *Die Brücke* als Effekt der Begegnung zwischen der »centuries-old Turkish aesthetic tradition of *Meddah* and *Karagöz*« und den »Western texts that populate the intellect of the first-person narrator«, insbesondere Brechts Theatertheorie. In: B. Venkat Mani: »The good woman of Istanbul. Emine Sevgi Özdamar's *Die Brücke vom Goldenen Horn*«. In: *Gegenwartsliteratur* 2 (2003), S. 29-58, hier: S. 35. Das Problem reflektierend, wirft Bird (wenn auch mit einigen Qualifikationen) Özdamar selbst vor, durch die Romantisierung des »Primitiven« einer orientalistischen Lektüre Vorschub zu leisten. Vgl. Stephanie Bird: *Women Writers and National Identity*. Bachmann, Duden, Özdamar. Cambridge 2003.

13 Vgl. insbesondere Leslie A. Adelson: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature*, a. a. O. und Dirk Göttsche: »Emine Sevgi Özdamars Erzählung ›Der Hof im Spiegel‹. Spielräume einer postkolonialen Lektüre deutsch-türkischer Literatur«. In: *German Life and Letters* 59 (2006) H. 4, S. 515-525.

sches Terrain führen. Wie ich hier akzentuieren möchte, speist sich die in *Seltsame Sterne starren zur Erde* entfaltete Poetik der Geschichtsschreibung im Rekurs auf gefrorene Bockwurst aus den transnationalen Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Sie ist inspiriert von den Objekterkundungen avantgardistischer Kunst und jener performativen Ästhetik, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von den Futuristen, Antonin Artaud und John Cage, ausbuchstabiert wurde, und deren Erbe im Zuge des *performative turn* gerade im deutschsprachigen Raum um die Wende zum 21. Jahrhundert im ›postdramatischen‹ Theater¹⁴ ebenso wie in neuer Popliteratur¹⁵ eine Wiederbelebung erfuhr.

Entscheidend geprägt wurden diese (programmatisch anti-textuellen) Ästhetiken ›europäischer‹ Avantgarden bekanntlich durch die (freilich oft exotisierend-verzerrende und im Effekt vereinnahmende) Rezeption afrikanischer, afrikanisch-amerikanischer und asiatischer Kunst.¹⁶ ›Gespeist‹ aus diesen transnationalen Austauschprozessen, nähert sich *Seltsame Sterne* den 1970er Jahren über die szenische Nachstellung von Wahrnehmungseindrücken, das Arrangement von Dingen und (über die Eingangsszene hinaus) auch Dialogfetzen und Politslogans.

Transnationale Poetik, europäische Avantgarden und Alltagskultur

Im Vergleich zu den vorangegangenen Romanen zunächst ein sehr ›deutsches‹ Buch (der Schwerpunkt der Erinnerungsarbeit liegt hier auch thematisch auf deutsch-deutschen Szenarien, wenngleich die Türkei der 1970er Jahre als Teil der größeren zeitgeschichtlichen Konfiguration präsent bleibt), kann *Seltsame Sterne starren zur Erde* durch diese Einbettung in Avantgarde-Zusammenhänge zugleich dazu beitragen, unser Verständnis von Özdamars transnationaler Ästhetik aus den Binaritäten ›türkisch-deutsch‹ und ›europäisch-orientalisch‹ herauszulösen.¹⁷ Entschei-

14 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 1999.

15 Vgl. Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt a. M. 2003.

16 Vgl. z. B. Kobena Mercer: »Diaspora Aesthetics and Visual Culture«. In: *Black Cultural Traffic. Crossroads in Global Performance and Popular Culture*. Hg. v. Harry J. Elam u. Jr. U. Kennell Jackson. Ann Arbor, Michigan 2005, S. 141-161.

17 Dass diese Blickverschiebung selbstverständlich auch anhand der anderen Texte möglich ist, zeigt Adelsons Lektüre von *Der Hof im Spiegel*. Azade Seyhan warnt in einem neueren Aufsatz davor, orientalistische Exotisierun-

dend ist dabei nicht zuletzt, dass sich der interkulturelle Blick im Text in der Überlagerung verschiedener Differenzachsen entfaltet: Die Erzählung fängt die pluralen Kulturen Ost- und Westberlins der 1970er Jahre ein, die dem Leser und der Leserin, sei es aus einer jüngeren Generation, aus dem jeweils anderen System oder politisch-kulturellen Lager nicht weniger fremd erscheinen mögen als der türkischen Romanprotagonistin.

Wie also funktionieren die angebissene Schokolode und Bockwurst der Eingangsszene im größeren Zusammenhang von Özdamars Text? Der Rekurs auf Objekte in der Kunst europäischer Avantgarden wurde nicht zuletzt von einem hartnäckigen »desire to make contact with the ›real«¹⁸ angetrieben. »Durch ihre Materialität und ihre Partikularität« wirken Dinge »als Garanten von Präsenz: das dreidimensionale Ding tritt uns zunächst als Realie bar von Bedeutungsüberlagerungen entgegen«.¹⁹ Im historischen Kontext von Özdamars Schreiben sind solche programmatischen Affirmationen von Präsenz als Teil der *Ästhetik des Performativen*²⁰ formuliert worden, die sich im deutschsprachigen Gegenwartstheater nicht zuletzt aus den von Özdamars Protagonistin verfolgten post-Brechtschen Experimenten Heiner Müllers entwickelt hat.

Im Aufbrechen narrativer Bedeutungszusammenhänge präsentiert dieses Avantgarde-inspirierte Gegenwartstheater Momentaufnahmen, Körper, Gesten und Dinge und ersetzt (wenigstens seinen theaterwissenschaftlichen Konzeptualisierungen zufolge) die Welten dramatischer Repräsentation durch den Verweis auf die Materialität tendenziell desemantisierter, selbstreferenzieller Körperzeichen und das Reale des Bühnengeschehens.²¹ Dass Özdamars perzeptionsorientierte, körper- und dingbessene Poetik von den Theaterformen inspiriert ist, von deren historischen Anfängen der Roman berichtet, liegt nahe. Im Text wird der Zu-

gen durch die entgegengesetzte Tendenz der Vereinnahmung türkisch-deutscher Literatur für deutsche Kultur und Geschichtsschreibung zu ersetzen. Vgl. dies.: »Is Orientalism in Retreat or in for a New Treat? Halide Edip Adivar and Emine Sevgi Özdamar Write Back«. In: *Seminar* 41 (2005) H. 3, S. 209-225, bes. S. 214. Während sie selbst demgegenüber weiterhin die türkische Dimension von Özdamars Schreiben akzentuiert, zielt meine Intervention auf die transnationale Konstitution lokaler Kulturen.

18 Bill Brown: »Thing Theory«. In: *Critical Inquiry* 28 (2001), S. 1-22.

19 Gisela Ecker u. Susanne Scholz: »Einleitung. Umordnungen der Dinge«. In: *Umordnungen der Dinge*. Hg. v. dens. Königstein 2000, S. 9-17, hier: S. 9.

20 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.

21 Vgl. ebd. u. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O.

sammenhang angedeutet, wenn die Erzählerin die Theaterarbeit Heiner Müllers durch die Formulierung charakterisiert, er »zeig[e] die Realität hinter der Realität«²², und diese Praxis, auf dem Umweg eines Zitats, mit genau jenem Wert assoziiert, der immer wieder zur Charakterisierung von Özdamars vermeintlich fremder Signatur gebraucht worden ist: »Eine Schauspielerin sagte mir, sie fände sein Schreiben zu einfach«.²³

Durchaus im Einklang mit vertrauten Özdamar-Deutungen lesen sich die Essensreste der Eingangsszene so zunächst als »sperrige« Überbleibsel, die sich der Medialisierung im Rahmen größerer historischer Erzählungen verweigern; eher als von wahlweise »Revolution« oder »Extremismus«, »Widerstand« oder »Verrat« zu künden, fokussieren sie durch die Kraft ihrer – imaginierten – sinnlichen Präsenz auf die körperlichen Sensationen, die aus den politischen Narrationen traditionell ausgeschlossen bleiben: Sensationen des Unbehagens und Mangels (klappernde Zähne) ebenso wie der Lust (die Protagonistin isst im Vorbeigehen ein Stück Schokolade, das sie im Stiefel ihres abwesenden Geliebten gefunden hat).

Wie meine Qualifikation dieses Präsenzeffekts als »imaginiert« andeutet, stößt unsere medientheoretische Sozialisation uns allerdings hinsichtlich des vorliegenden literarischen Texts schneller auf die Grenzen dieser Deutung als im (vermeintlich) unmittelbaren Blick auf ein Kunstobjekt oder eine Theaterszene. Die performativen, präsens- und präsenzorientierten Schreibweisen der als »Pop« kategorisierten Gegenwartsliteratur,²⁴ die ihrerseits Impulse der transnationalen Moderne radikalisiert haben, sind dementsprechend nicht zuletzt im Zeichen des Verdachts gegenüber ihren Unmittelbarkeitsprätensionen befragt worden, überprüft auf Nostalgie und »unreflektierte« Hingabe an den Blick ihrer Protagonisten. Während Christoph Bartmanns Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* mit positivem Vorzeichen »viele« an Özdamars Text als »auf eine fast sensationelle Weise von gestern« beschreibt und den Verzauberungseffekt ihrer »warmen Augen«²⁵ hervorhebt, kritisiert Harald Hartung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* einmal mehr den »naiven Gestus

22 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 118.

23 Ebd.

24 Vgl. Schumacher: *Eben Gerade Jetzt*, a. a. O.

25 Christoph Bartmann: »Nackt am Frühstückstisch. Emine Özdamars herrliche Erinnerungen an Berlin«. In: *Süddeutsche Zeitung* (27.5.2003), http://www.buecher.de/w1100485sz3462032127#product_slot_4 (7.6.2007). Der Verfasser bezieht sich auf *Seltsame Sterne starren zur Erde*.

ihrer Aufzeichnungen«, die primär »an Privatem interessiert«²⁶ seien und Analysen des Beobachteten verweigerten.

In der Tat ist festzuhalten, dass Özdamars »Ich-Erzählerin [...] nie aus der Perspektive von heute«²⁷ zu sprechen scheint. Wie die zitierte Eingangspassage andeutet, werden historische Szenen vergegenwärtigt, indem die retrospektive Ich-Erzählerin streckenweise beinahe hinter dem erlebenden Ich verschwindet. Das Erzählen ist durch die Protagonistin fokalisiert, und momentweise bricht sogar ihre Stimme in den Text ein, sei es in indirekter Form (»wie warm die Stimme des Mannes war!«) oder durch direkte Gedankenwiedergabe, inklusive momentaner Tempuswechsel und deiktischer Verschiebungen (»Ich *muss* Wasser trinken«²⁸; »Wenn *jetzt* die anderen hier wären«²⁹). Konsequenterweise hat der zweite Teil des Textes sogar Tagebuchform.

Die Faszination speziell von Dingen nimmt sich in diesem Zusammenhang als Teil eines ästhetischen Projekts performativer Archivierung von 70er Jahre-Alltagskultur aus, das in mancher Hinsicht an Florian Illies' *Generation Golf* (2000), Jana Hensels *Zonenkinder* (2002) oder auch an Wolfgang Beckers *GOOD BYE LENIN!* (2003) erinnert.³⁰ Nicht grundsätzlich anders als die in diesen beschriebenen bzw. gezeigten Playmobilautos, Pioniertücher und Spreewaldgurken werden nach den Essensresten der Eingangsszene auch Gegenstände wie der »Fünfmarkschein Ostgeld« mit Thomas Müntzer-Porträt³¹ fokussiert, den die Protagonistin an der Grenze eintauscht, oder die »kleine Flasche« Selterswasser »mit dem dicken Bauch«³², die sie in Ostberlin gekauft hat. Der Akzent liegt dabei allerdings nicht auf umfassender Sammlung oder repräsentativer Auswahl, sondern eher auf genauen Einzelbeobachtungen. Analog zur filmischen Großaufnahme fängt Özdamars Erzählkamera

26 Harald Hartung: »Wir sind nur Hospitant auf Erden. V-Affekte. Emine Sevgi Özdamar lernt das Brecht-Theater«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (26.6.2003), S. 34.

27 Sieglinde Geisel: »Die Liebesquellen der Sprache«. In: *Neue Züricher Zeitung* (11.3.2005), <http://www.nzz.ch/2005/03/11/fe/articleCM2YX.html> (7.6.2007).

28 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 12. [Hervorhebungen der Verfasserin; C. B.]

29 Ebd., S. 9. [Hervorhebungen der Verfasserin; C. B.]

30 Zur Praxis der Alltagsarchivierung in der Popliteratur insgesamt vgl. Moritz Bassler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2002.

31 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 33.

32 Ebd., S. 47.

die Details des Gegenstands ein, einschließlich des ihm aufgeprägten Schriftbilds, das durch Kursivdruck und Einrückung grafisch hervorgehoben wird:

Staatsbank der DDR. Fünf Mark

Spree

Quell

Selterswasser

VEP

0,33l 0,12M

0,5l 0,18M (47).³³

Auch wenn das Spreequell-Mineralwasser im aktuellen Diskurs nicht den symbolischen Wert der Spreewaldgurke besitzt, können diese fetischisierenden Blicke retrospektiv Nostalgieverdacht erregen, vor allem in Verbindung mit der Aufzeichnung auch enthusiastischer Gefühle für das sozialistische Projekt, das grundsätzlich Mitte der 1970er von den Westberliner Radikalen ebenso wie der Mehrheit der DDR-Dissidenten und Dissidentinnen noch geteilt wurde. Im Zitat damaliger ideologischer Überzeugungen scheint es dem Archivprojekt seine epistemologische Legitimation zu verleihen: »Es lebe das wache Bewusstsein. Es lebe die objektive Beobachtung.«³⁴ Die Technik szenischer Vergegenwärtigung re- »präsentiert« die Dinge der Revolution(en) im wörtlichen Sinne; durch die Wendung zu den materiellen Spuren der Geschichte affirmiert sie noch einmal die »uneingelösten« Träume der Vergangenheit, die vom Sturm des historischen Diskurses nach 1989 verweht wurden.

Die Anspielung auf Benjamins Geschichtsbegriff konturiert in diesem Zusammenhang allerdings auch die Grenzen dieses Effekts: Als Objekte, (in der Eingangsszene literaliter) Reste, Spuren des Vergangenen werden die Dinge der Revolutionen in Özdamars Text nicht im Modus der Kontinuität präsentiert, sondern eher in dem eines flüchtigen Aufblitzens.³⁵ Ein näherer Blick auf die Erzählform verdeutlicht, weshalb die Effekte der Unmittelbarkeit transitorisch und fragil bleiben: Im Hintergrund ist die scheinbar kaum präselektierte Erzählinstanz hochgradig aktiv. Ihre kritische Aktivität entfaltet sich freilich nicht durch direkte Kom-

33 Ebd., S. 33.

34 Ebd., S. 126.

35 Vgl. Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«. (1939). In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt a. M. (1977), S. 251-261, hier: S. 253.

mentare, sondern eher durch ein komplexes Perspektivmanagement, das die diagnostizierten Effekte der Annäherung immer wieder durchbricht. Signifikanterweise hat die Kritik nicht nur ›Wärme‹ und ›Distanzlosigkeit‹, sondern (im stereotypen Verweis auf die vermeintliche Reflexionslosigkeit des Textes) auch deren genaues Gegenteil diagnostiziert: »Gewollt naiv und kalt, freundlich und distanziert«.³⁶

Solche Distanzierungseffekte werden maßgeblich über Techniken der Montage erzeugt, das heißt, die De-, aber auch (Re-)Kontextualisierung von Dingen und Dialogen im narrativen Arrangement. Grundsätzlich festzuhalten ist dabei, dass schon die ›Großaufnahme‹ selbst, die das Objekt aus seinem Zusammenhang zu reißen scheint, diesen zugleich auch akzentuiert, wenn zum Beispiel die *print pictures* von Geldschein und Seltersflasche ihren gesellschaftlichen Ort und Zirkulationswert markieren. Das Medium der Schrift unterstreicht auf diese Weise, was im Prinzip auch auf dem Theater gilt: Die Präsenzeffekte der Ästhetik des Performativen vermischen sich mit dem Spiel der Repräsentation; gerade in ihrer relativen Isolierung erzeugen die hervorgehobenen Dinge »im wahrnehmenden Subjekt eine Fülle von Assoziationen, Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen, Gefühlen«³⁷. Die angebissene Bockwurst der Eingangsszene kann in der Leserin gerade in ihrer vorgestellten materiellen Präsenz zum Beispiel auch Affekte des Ekels erzeugen, die durch, sei es persönliche Erinnerungen an oder assoziierte Diskurse über, westdeutsche WG-Kultur destilliert werden, und sich zu Bewegungen gedanklicher Abgrenzung verfestigen können. Im narrativen Zusammenhang der Eingangsszene wird dieses Motiv unterstrichen, wenn wir von der Erzählerin anschließend an dem ungespülten Geschirr in der Küche und einer Badewanne voll gebrauchten Wassers vorbeigeführt werden.³⁸

Wichtig ist, dass sich diese Lektüremöglichkeiten im Text selbst nicht zu einer kohärenten Narration verdichten. Die perspektivisch privilegierte Reaktion der Protagonistin ist gerade nicht Ekel; für sie vermitteln die Spuren der abwesenden MitbewohnerInnen einen Rest von Nähe und Gemeinschaft. Einen Finger in das kalte Badewasser steckend, assoziiert sie, dass ihr Geliebter Peter zuletzt darin gebadet hat, und der Zahnabdruck in der angebissenen Schokolade auf Janoschs Tastatur löst, wie oben zitiert, die Vorstellung aus, er lächele sie an. Darüber hinaus wird das Ekelpotenzial der szenisch montierten Essensreste durch die

36 Fahimeh Farsaie: »Glück gehabt! Spuren der Migration. Emine Sevgi Özdamars Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde*«. In: *Freitag* (26.12.2003), <http://www.freitag.de/2004/02/04021602.php> (7.6.2007).

37 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 243.

38 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 13.

Kälte, also genau das zweite der Szene eingeschriebene Distanzierungsmoment, gebremst; der eingefrorene Zustand stoppt den imaginativ assoziierten Verfallsprozess der Bockwurst und macht sie als Kunst wieder goutierbar. Die Poetik der Dinge ist eine Poetik der »multiplen, teilweise gegensätzlichen Bedeutungen«; sie führen im Text

ein ›Eigenleben‹, erzeugen [...] in ihrem jeweiligen Umfeld einen Bedeutungsüberschuss, der dazu führt, dass sie immer wieder umbewertet, anders geordnet und in neue Sinngebungen eingefügt werden bzw. diese hervorbringen können.³⁹

Die gefrorenen Essensreste der Revolutionsarbeit

Nicht nur die Effekte der Präsenz, sondern auch das Spiel der Repräsentation entfalten in Özdamars Poetik der Essensreste so einen Widerstand gegenüber linear-eindeutiger Narration. Das heißt natürlich nicht, dass sich aus dem Ensemble der Motive nicht doch das eine oder andere Deutungsangebot herauschälen ließe. Die poetische Signifikanz der Eingangsszene ergibt sich auch daraus, dass die im Hintergrund operierende Erzählinstanz den Roman mit mehr *plot*-Struktur ausgestattet hat als auf den ersten Blick ersichtlich sein mag. Das hier versammelte, durch die Kältemetapher zusammengehaltene Arrangement der Essensreste dient *auch* als Exposition der größeren politischen Konfiguration, die sich allegorisch zwischen Heines *Wintermärchen* (1844) und dem ›Deutschen Herbst‹ verorten lässt. Das nationale Narrativ wird im Text von Heiner Müller expliziert, der die politische Situation im Dialog mit Gabi Gysi in den Worten: »Kalt ist es in Deutschland«⁴⁰ zusammenfasst.

Die in *Seltsame Sterne* arrangierten Dialoge, Ereignisse und Theater-szenen konturieren ein Land, das auf beiden Seiten der Mauer von politischer Gewalt und den Geistern autoritärer Regimes geprägt wird. Während der Akzent der Montage auf den Terroristenjagden der Westberliner Polizei und den Bspitzelungen der DDR-Opposition durch die Staatsmacht liegt, beschränkt sich die Darstellung nicht auf diese offiziellen Facetten der Gewalt. So akzentuiert die Erzählung von den Mitgliedern der AA (Aktionsanalytischen)-Kommune Otto Mühls, die zeitweilig in der Westberliner WG gelebt haben, in der scheinbar neutralen Wiederga-

39 Ecker u. Scholz: »Einleitung. Umordnungen der Dinge«, a. a. O., S. 13 u. S. 11.

40 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 202.

be ihrer Glaubenssätze die autoritären Dimensionen der Bewegung durch die Anhäufung von Verben wie »sollen«, »müssen«, »dürfen«⁴¹; und die Montage der auf sie bezogenen *plot*-Fragmente unterstreicht diesen impliziten Kommentar: Mit Hilfe seiner »Drückermafia«⁴² prügelt der offizielle Mieter die Sektenmitglieder aus der Wohnung, nur um später selbst Otto Mühls charismatischer Autorität zu verfallen.⁴³

Dass die Protagonistin in Ostberlin keinen Geliebten findet, wird von Gabi Gysi lakonisch mit den Worten kommentiert, dass »die Deutschen gerne unter sich bleiben«⁴⁴, und auf beiden Seiten der Mauer muss sie sich mit faschistischen Denkmustern in ergrauten ebenso wie jugendlichen Köpfen auseinandersetzen. Wenn Benno Besson ihr dann rät, sich »vor Deutschland«⁴⁵ zu retten, kann die Entscheidung, mit ihm in Paris weiterzuarbeiten, als Konsequenz aus der durch das Arrangement zahlloser Details konturierten »nationalen Misere« erscheinen; der Roman findet seine *narrative closure* in einem Bild ethnischer Diversität in der Pariser Metro.⁴⁶

Entfalten vor dem so rekonstruierten Hintergrund des Romans selbst die Essensreste der Revolutionsarbeit in der Eingangsszene nachdrücklich auch jene klassischen Konnotationen kultureller Zugehörigkeit (»deutsche« Bockwurst und Weihnachtsschokolade), die meine Lektüre zunächst zurückgestellt hat? Die Entscheidung liegt bei der Leserin, der in Brechtscher Tradition selbstdenkende Evaluation aufgegeben ist.⁴⁷ Auch die größtenteils implizite, durch keinen übergeordneten Erzählkommentar privilegierte Analyse nationaler Identität bildet kein kohärentes Metanarrativ; der Roman montiert auch Stimmen, die davor warnen, alles in nationalen Termini zu interpretieren.⁴⁸ Als Gegenakzent zur idealisierenden Erinnerung jedenfalls liest sich der eingefrorene Zustand der Revolutionsreproduktionsmittel als Allegorie politischer Absenz, von fehlender Bewegung bzw. Musealisierung der Protestkultur. Die so in der Eingangsszene angedeutete, mehr oder minder nationale Unfähigkeit zur Revolution wird im Zusammenhang der kontroversen Karge-Langhoff Inszenierung von Goethes *Bürgergeneral* an der Ostberliner Volksbühne ausgeführt, bei der die Protagonistin hospitiert, und die den Roman durch

41 Ebd., S. 10 f.

42 Ebd., S. 11.

43 Vgl. ebd., S. 73.

44 Ebd., S. 193.

45 Ebd., S. 263.

46 Vgl. ebd., S. 247.

47 Vgl. ebd., S. 44.

48 Vgl. ebd., S. 51.

die Montage ihrer Probennotizen und -zeichnungen über längere Strecken prägt. Vor der »Freiheitsmütze der Französischen Revolution« hat in dieser Inszenierung von Goethes Dorfburleske »sogar der Truthahn Angst«.⁴⁹

Zugleich allerdings funktioniert das Theater im Roman auch als Sphäre des Spiels, der Fantasie und des Karnevalesken,⁵⁰ in der diesen Lähmungen begegnet werden kann. Gegen die »deutsche Misere« alliiert es sich mit der Französischen Revolution »und de[m] dort geborenen Anspruch auf Ausdruck und Leben«, die Gabi Gysi in der Diskussion mit Heiner Müller gegen dessen pessimistische Geschichtsdeutung ins Feld führt.⁵¹ »Im Theater stehen die Toten auf [...] die Toten wollen weiterleben, um sich in die kommenden Geschichten der Welt einzumischen«.⁵² Özdamars Formulierung verbindet die Hommage an Müller mit einer Reakzentuierung seiner Konzeption des Theaters als »Dialog mit den Toten«, das nur »unter der Voraussetzung der Mit-Teilung des »täglichen Todes« auch als »Theater der Auferstehung«⁵³ gedacht wird. Das in *Seltsame Sterne* angedachte Modell politischen Theaters – oder theatralischer Politik – hat anarchistisch-romantische Implikationen. Der Roman konturiert es beispielsweise in der von Gabi und der Protagonistin entwickelten Fantasie einer Rentnerinnenmafia, die »zur Verbesserung des Weltgeschehens«⁵⁴ im Westen Banken ausrauben könnte – einer Fantasie der Rebellion, auf die Müller mit dem Bild einer disziplinarisch agierenden »Rentnermiliz«⁵⁵ antwortet.

Vielleicht ist es auch dieses Modell theatralischer Belegung – eher denn »unvermittelte« Nostalgie –, das in der Eingangsszene die eingefrorenen Reste des Schreibtischaktivismus poet(olog)isch anhaucht. Wenn in der (nicht zuletzt märchenhaft narrativierten) WG der »sieben Freunde« an den kalten Tagen miteinander gesprochen wird, zerreißt der »heiß[e]«, als Metonymie des Sprechers personalisierte Atem »die Kälte« wenigstens »kurz«.⁵⁶ Er erinnert an Flugzeug-Konsensstreifen; bei der gemeinsamen Mahlzeit am Tisch fungieren »sieben Atemstraßen [...] wie

49 Ebd., S. 170.

50 Vgl. ebd., S. 88, S. 91 und z. B. S. 148.

51 Ebd., S. 202.

52 Ebd., S. 170.

53 Günther Heeg: »Deutschland – Krieg«. In: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Hans-Thies Lehmann u. Patrick Primavesi. Stuttgart 2003, S. 88-93, hier: S. 91.

54 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 189.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 10.

Lichtstrahlen von sieben Taschenlampen in einer finsternen Nacht«⁵⁷. Balanciert wird diese fragmentarische Fantasie lebendiger Gemeinschaft freilich durch den »schreiende[n] Atem«⁵⁸ der AA-Kommune. Vor allem aber ist den positiven Bildern selbst bereits das metaphorische Spannungsfeld eingeschrieben, das die romantischen Motive von Wärme, Licht und Bewegung unauflöslich an technische Medien der Kommunikation bindet. Wenn beim eingangs zitierten Spaziergang durch die nachtkalte WG die Radiostimme zur Wärmequelle wird, zugleich allerdings die Kälte des Apparats auf den Händen der Protagonistin brennt, dann wird deutlich, dass die Motive von Frost und Erstarrung ihre Funktion nicht nur auf der Ebene kritischer Kulturdiagnose gewinnen, sondern auch eine poetologische Entscheidung implizieren, die sich gegen Fantasien unvermittelter Präsenz richtet. Das Projekt theatralischer »Wiederbelebung« der »toten« Dinge der Revolution wird also nicht auf Kosten der Einziehung ästhetisch-politischer Distanz betrieben; bei aller Kritik an Müllers Negativität beharrt auch Özdamars Text auf der (in seinen Bildern) gespenstischen Natur des Vergangenen.⁵⁹

Paul de Man hat ein Arrangement kollidierender Wärme-Kälte-Metaphern in Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), das dem in Özdamars Eingangsszene in mancher Hinsicht ähnelt, zum Ausgangspunkt seiner Reflexionen über die Unentscheidbarkeit divergierender Lektüren im literarischen Prozess gemacht. Produktiver als die Geste interpretatorischer Resignation allerdings scheint mir an dieser Stelle ein Beharren auf Komplexität zu sein, durch das der Text sich simplifizierenden Deutungsmustern verweigert. Mit seinen sperrigen, nicht eindimensional zu decodierenden Bildern von gefrorenen Bonbons, die vor Kälte grinsen, aber auch lächelnden Zahnabdrücken auf Eisschokolade interveniert *Seltsame Sterne starren zur Erde* auf subtile Weise in aktuelle Debatten um das kulturelle Gedächtnis des vereinigten Deutschlands. Durch die Kombination anscheinend gegensätzlicher ästhetischer Gesten, die der Poetik narrativer Vergegenwärtigung eingefrorener Revolutionsreste als Popkunst eingeschrieben ist, unterläuft der Text das den öffentlichen Diskurs nach der Jahrtausendwende dominierende polarisierende Raster, das nostalgische Bezugnahme (»Ostalgie«, »R.A.F.-Romantik« etc.) gegen entschiedene Verwerfungen des politischen Erbes realsozialistischer wie bundesrepublikanischer Revolutionskultur setzt. An die

57 Ebd.

58 Ebd., S. 11.

59 Zu Müller vgl. Lehmann: »Heiner Müller's Specters«, In: *Heiner Müller. CONTEXTS and HISTORY*. Hg. von Gerhard Fischer. Tübingen 1995, S. 87-96.

Stelle dieses Rasters setzt der Text das ernsthafte, aber gleichwohl fantasievolle Spiel mit den ›kleinen‹ Dingen, wie den Essensresten der Revolutionsarbeit, deren Beschwörung zum Medium eines komplexen Erinnerungsprozesses, der die privaten und politischen, sinnlichen und symbolischen Dimensionen der Erinnerung weder gegeneinander ausspielt noch aufeinander reduziert.

