

literatur für leser:innen

19

42. Jahrgang

2

Gegenwartsautor:innen

Herausgegeben von Brigitte Prutti

Mit Beiträgen von Karin Bauer,
Simone Pflieger, Julia K. Gruber, Olivia Albiero
und Heidi Schlipphacke



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Brigitte Prutti

Editorial: Gegenwartsautor:innen _____ 103

Karin Bauer

„Jede Schicht ein Kunstwerk“ Postmemoriale Autofiktion und Autorschaft
in Herta Müller *Atemschaukel* (2009) _____ 107

Simone Pfleger

Becoming Disposable: Bodies In-Sync and Out-Of-Sync with Method Time
in Juli Zeh's *Corpus Delicti* (2009) _____ 123

Julia K. Gruber

So wie, wie wenn, als ob: Literarische Tiere und Tierliche Tropen
in Eva Menasses *Tiere für Fortgeschrittene* (2017) _____ 139

Olivia Albiero

Fluid Writing: Identity, Gender and Migration
in Sasha Marianna Salzmann's *Ausser sich* (2017) _____ 159

Heidi Schlipphacke

Lesbian Camp and the Queer Archive: Angela Steidele's
Rosenstengel: Ein Manuskript aus dem Umfeld Ludwigs II. (2015) _____ 175

literatur für leser:innen

- herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi,
Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
- Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden
Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen
begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
- Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11,
10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
- Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,
University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu
- Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Prof. Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages,
Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk
- Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)
- Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95;
Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung.
Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt
werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck,
Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und
Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch aus-
zugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz
CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„Jede Schicht ein Kunstwerk“: Postmemoriale Autofiktion und Autorschaft in Herta Müllers *Atemschaukel* (2009)

Abstract

Die literarische Wertschätzung des „Gulag-Romans“ ist meist gebunden an autobiografische und überwiegend männlich kodierte Prosa, die als Ausdruck und Garantie von persönlicher und historischer Authentizität (miss) verstanden wird. Anhand von Herta Müllers als „parfümiert“ kritisierten Roman *Atemschaukel* argumentiert dieser Beitrag, dass der Wahrheitsgehalt des postmemorialen Lagerromans nicht in der vermeintlichen Authentizität persönlicher Erinnerung liegen kann, sondern dass es in *Atemschaukel* vielmehr darum geht, narrative Möglichkeiten auszuloten, durch die das Leiden in einer existentiellen Ausnahmesituation vermittelt werden kann. Müllers Begriffe der Autofiktion und erfundenen Erinnerung sind desweilen im Sinne Ruth Klügers „anders geschliffene Gläser“, die eine ästhetische Wende in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur (Michael Braun) signalisieren. Der Beitrag liest die auf verschiedenen erzählerischen Ebenen veranschaulichte Verknüpfung von Arbeit und Kunst als einen selbstreflexiven, transgenerationalen und gegen-monumentalen Dialog über Autorschaft.

Der Geist der Kunstwerke ist nicht was sie bedeuten,
nicht was sie wollen, sondern ihr Wahrheitsgehalt.¹

„Gulag-Romane lassen sich nicht aus zweiter Hand schreiben. Müllers Buch ist parfümiert und kulissenhaft“, urteilt Iris Radisch in ihrer Kritik von Herta Müllers *Atemschaukel* im August 2009, dem Erscheinungsmonat des Romans.² Kaum sechs Wochen später kündigte die Schwedische Akademie Anfang Oktober an, dass Herta Müller mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet werde. Die Autorin zeichne „mittels Verdichtung der Poesie und Sachlichkeit der Prosa Landschaften der Heimatlosigkeit“, hieß es in der Pressemitteilung. Die Verleihung des Nobelpreises mag dazu beigetragen haben, dass Radischs Ablehnung eher eine Ausnahme geblieben ist.³ Sie kann jedoch auch als Symptom der Befangenheiten und Tabus im Umgang mit der deutschen Vergangenheit verstanden werden. Im deutschen Erinnerungsdiskurs – dies beweist nicht zuletzt die gegenwärtige Debatte um den Historikerstreit 2.0 – geht es u.a. immer wieder um die Frage, wer wie über die Verbrechen der Vergangenheit sprechen kann und darf.⁴ Zudem steht die Kritik der Parfümiert- und Kulissenhaftigkeit in direkten Gegensatz zum Lob der Verdichtung und Sachlichkeit: Während Parfüm und Kulisse weiblich kodiert sind in ihrer Referenz zu Dekoration, Künstlichkeit und Theatralik, stehen Verdichtung und Sachlichkeit für Konzentration und Authentizität. Femininität und weibliche Autorschaft – so der vermeintliche Subtext von Radischs Kritik – schaffen unzulängliche und illegitime Voraussetzungen für

1 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Band 7. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M. 1986, S. 323.

2 Iris Radisch: Kitsch oder Weltliteratur? In: *Die Zeit* (20.8.2009). <https://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Contra> (18.4.2021).

3 Nur Christoph Schröders Vorwurf des „Entbehrungskitsch“ kann sich an Radischs Vehemenz messen; siehe Christoph Schröder: Wieder und immer der Hunger. In: *tageszeitung* (22.8.2009). <https://taz.de/Wieder-und-immer-der-Hunger/1601047/> (19.7.2021).

4 Für eine instruktive Zusammenfassung und Reaktion auf die Debatte, siehe Michael Rothberg: Der neue Historikerstreit bedarf einer anderen Richtung. In: *Die Zeit* (24.07.2021), <https://www.zeit.de/kultur/2021-07/umgang-mit-dem-holocaust-historikerstreit-kontroverse-voelkermord> (24.07.2021).

einen authentischen Beitrag zum männlich besetzten Genre des Gulag-Romans.⁵ Der Umstand, dass *Atemschaukel* die Lager-Erinnerungen eines Homosexuellen darstellt, macht Radischs Kritik der Parfümiertheit nicht eben weniger sexistisch. Demgegenüber bindet Ruth Klüger ihre zuerst in *Die Welt* erschienene Rezension von *Atemschaukel*⁶ explizit in ihr Verständnis von weiblicher Literatur ein, indem sie die Rezension in *Was Frauen schreiben* wiederveröffentlicht. Weibliche Autorinnen, so Klüger, böten „einen Blick aufs Leben durch anders geschliffene Gläser“⁷. Sie hebt Müller als „große Sprachmagierin“ hervor, deren Roman „noch einmal zum Nachdenken und Erstaunen zwingt über das von Menschen anderen Menschen zugefügte Elend“. (Volksdeutsche)

Atemschaukel ist nicht nur Müllers meistgelesener Roman, er ist auch zu einem bedeutenden Werk der deutschen und transnationalen Erinnerungskultur geworden. Auch die Müller-Forschung widmet sich in den letzten Jahren vermehrt dem Thema Erinnerung.⁸ Während Klüger *Atemschaukel* lobt für die Einsichten in das Lagerleben und die menschliche Grenzerfahrung, „die wir gern in einem Dachspeicher unseres kollektiven Gedächtnisses verstauben lassen“ (Volksdeutsche), signalisiert der Roman für Michael Braun eine ästhetische Wende in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur. Es gehe bei Müller nicht um die Rekonstruktion, sondern das Erzählen von Geschichte. In *Atemschaukel* komme es nicht auf ein moralisches Erinnerungsangebot an, sondern auf die Ästhetik der Erinnerung.⁹ Dieser Gedankengang soll im Folgenden aufgegriffen und zugleich problematisiert werden. Denn, so mein Argument, Ethik und Ästhetik der Erinnerung sind bei Müller nicht zu trennen, und in Müllers Texten schreibt der „Zeigefinger im Kopf“¹⁰ immer mit.

Im Zeichen des Widerspruchs gegen die tabuisierende Schreib- und Erinnerungspolitik, die Radisch proklamiert, sollen im Folgenden Müllers Autorschaft und Ästhetik der Erinnerung und deren ethische Implikationen näher beleuchtet werden. Es soll gezeigt werden, dass es sich bei *Atemschaukel* um einen postmemorialen und gegen-monumentalen¹¹ Roman handelt, der einen transgenerationellen Dialog der Zeugenschaft selbstreflexiv und verantwortungsbewusst zu vermitteln sucht. Der extensive, persönliche Austausch zwischen Oskar Pastior und Müller ist dabei ebenso fundamental für

5 Gulag soll hier als allgemeines Kürzel für das System der sowjetischen Zwangsarbeitslager verstanden werden. Genau genommen handelt es sich bei *Atemschaukel* um einen Lager- und nicht um einen Gulag-Roman.

6 Ruth Klüger: Volksdeutsche – vom Heimweh gefressen. In: *Die Welt* (15.08.2009). <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article4321411/Volksdeutsche-vom-Heimweh-gefressen.html> (13.07.2021). Weitere Referenzen werden im Text mit Volksdeutsche angegeben.

7 Ruth Klüger: *Was Frauen schreiben*. Wien 2010, S. 7.

8 Siehe z.B. Brigid Haines: Return from the Archipelago: Herta Müller's *Atemschaukel* as Soft Memory. In: *Herta Müller*. Hrsg. von Brigid Haines/Lyn Marven. Oxford 2013, S. 117-34; Norbert Otto Eke: Der „eigene Kalender“ des Erinnerns: Die Wahrheit der erfundenen Erinnerung in Herta Müllers Romanen, Erzählungen und Essays. In: *German Life and Letters* 73/2020, H.1, S. 72-84; Karin Bauer: Herta Müller's Reshaping of German Cultural Memory“. Ebd. S. 10-33.

9 Michael Braun: Die Erfindung der Erinnerung in Herta Müllers *Atemschaukel*. In: *Gegenwartsliteratur*. 10/2011, S. 33-53.

10 Herta Müller: *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin 1991, S. 20. Weitere Referenzen werden unter *Teufel* im Text angegeben.

11 Ich benutze den Begriff *countermonument* in Anlehnung an James Young. Inwiefern ein Roman als gegen-monumental bezeichnet werden kann, wird durch Müllers poetologischen Ansatz, u.a. am Beispiel der Collage und der Episodenhaftigkeit der Prosa festgemacht werden. Siehe James E. Young: The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. In: *Critical Inquiry* 18/1992, H. 2, S. 267-296.

die Entstehung des Romans wie Müllers von ethischer Verantwortlichkeit getragene Poetik. Die Autorin verpflichtet sich der ästhetischen Gestaltung einer Wahrheit der Erinnerung – eine Wahrheit, die sich nicht als monumentales, finales Ganzes artikuliert, sondern sich zusammensetzt aus Fragmenten, Einzelheiten, Episoden und Zwischenhandlungen.

Zunächst soll die Entstehung von *Atemschaukel* erörtert und im Rahmen von Müllers Poetologie kontextualisiert werden, um den Roman als autofiktives, postmemoriales und gegen-monumentales Werk zu verstehen. Die darauf folgende kritische Auseinandersetzung mit der in *Atemschaukel* dargelegten konzeptuellen Verknüpfung von Arbeit und Kunst soll dann den Roman als selbstreflexiven Dialog zwischen Müller und Pastior in Szene setzen. *Atemschaukel* schlägt eine Brücke zwischen der Autorin, dem Zeugen und dem Ich-Erzähler. Die Verknüpfung von Arbeit und Kunst auf verschiedenen erzählerischen Ebenen veranschaulicht, so mein Argument, die dem Roman eingeschriebene Reflexion über Schreiben und Autorschaft als Form des Widerstands.

I. Gespräche mit Pastior und die Entstehung von *Atemschaukel*

Atemschaukel handelt von der Deportation des 17-jährigen Rumäniendeutschen Leo Auberg in ein stalinistisches Arbeitslager und von Hunger, Schwerstarbeit, Kälte, Erniedrigung, Verzweiflung und Angst, die er dort erleidet.¹² Der Roman verarbeitet die Erinnerungen des Dichters Oskar Pastior, der von 1945–49 als Zwangsarbeiter in einem sowjetischen Lager gefangen gehalten wurde. Auch Müllers Mutter und ihr ehemaliger Schwiegervater waren unter den 70.000 Rumäniendeutschen im Alter von 17 bis 45 Jahren, die nach der Aufkündigung des Kriegsbündnisses mit Deutschland aufgrund sowjetischer Forderung von den rumänischen Behörden verschleppt und interniert wurden. Es war Müller ein Anliegen über dieses bis dahin wenig beachtete Kapitel der deutsch-rumänischen und sowjetischen Geschichte zu schreiben. Da ihre Mutter und auch andere ihr bekannte Opfer nicht über ihre Zeit im Lager sprechen wollten oder konnten, eröffnete sich die Möglichkeit erst durch die Bekanntschaft mit Pastior, da dieser bereit war, mit Müller über seine traumatischen Erfahrungen zu reden.

Die Zusammenarbeit mit Pastior war intensiv und zog sich über einen Zeitraum von mehreren Jahren hin: Es gab zahlreiche Gespräche, die Müller notierte, da Pastior sie nicht aufgenommen haben wollte. Pastiors Beschreibungen des Lagers waren auf Details bedacht, er demonstrierte Arbeitsvorgänge und entwarf poetische Bilder, die Müller später in den Roman übernommen hat.¹³ Müller und Pastior unternahmen 2004 zusammen mit dem Historiker Ernest Wichner eine Reise in die Ukraine, um das ehemalige Lager, in dem Pastior gefangen war, zu besuchen. Als Pastior im Oktober 2006 unerwartet starb, verblieb Müller ein Corpus verschiedenartiger Materialien: Pastiors Gedichte, vier Notizbücher, die sie im Laufe ihrer Recherchen und den Gesprächen mit Pastior angesammelt hatte; überarbeitete, nicht-überarbeitete

¹² Herta Müller: *Atemschaukel*. München 2009. Alle weiteren Referenzen werden im Text angegeben.

¹³ Herta Müller: *Lebensangst und Worthunger: Gespräch mit Michael Lenz. Leipziger Poetikvorlesung 2009*. Frankfurt/M. 2010, S. 45–6. Weitere Referenzen werden mit *Worthunger* im Text angegeben.

und zum Teil von Pastior kommentierte Textentwürfe sowie die bis 1949 zurückreichenden Notizen Pastiors.

Diese Dokumente waren für Müller „eine Art Brachland“ (Worthunger 47): „Das waren schiere Informationen, aber da war auch schon viel drin ... Es musste eine Art Handlung her, etwas, das die einzelnen Deportierten miteinander verbindet, ein Lageralltag, Beziehung aus Macht und Ohnmacht. Es gab keine Gelenke zwischen den Teilen [...] Ich mußte die Personen [...] sichtbar machen im Erfinden“ (Worthunger 47). Was Müller in ihrem Roman dann sichtbar macht, stimmt überein mit den Topoi, die Leona Toker in ihrer Studie über Lagerromane dargelegt hat: *Arrest, dignity, stages, escape, moments of reprieve, room 101, chance, the zone and the larger zone, end-of-term fatigue* sind Themen, die nach Toker vielen Lagerromanen zu eigen sind.¹⁴ *Atemschaukel* beginnt mit den Vorbereitungen auf Leos Verhaftung und Deportation; durchweg geht es im Roman um die Verletzung und Erhaltung von menschlicher Würde; es gibt glückliche und unglückliche Zufälle und Momente des Aufschiebens und Aufatmens; es entsteht Hoffnung auf Flucht; es werden verschiedene Stadien des Elends und Hungers durchlaufen – das Extrem ist die sogenannte *Hautundknochenzeit*, in der die Häftlinge physisch und psychisch an die Grenze der Auslöschung kommen; die Zone – das Lager – wird dargestellt im Kontext einer *larger zone*, der von Krieg und Armut gezeichneten Gegend um das Lager; und Leos Homosexualität kann verstanden werden als *room 101* – das Verdrängte und Unterdrückte, das der Leidende nicht artikulieren kann. Leo musste seine sexuelle Orientierung vor dem Staat, seiner Familie und vor allem im Lager verheimlichen; Homosexualität war in Rumänien strafbar, die Gemeinschaft und Familie hätten ihn ausgestoßen und im Lager hätte ein Outing sein Leben gefährdet. Aufgrund von Müllers Drängen gab Pastior sein Einverständnis, seine Homosexualität zu thematisieren – allerdings mit der Einschränkung „aber nur ein bißchen“¹⁵. Die Übereinstimmung mit den von Toker untersuchten Topoi verortet *Atemschaukel* in der Tradition des Lagerromans, und lässt darauf schließen, dass die Autorin sich intensiv mit dem Genre auseinandergesetzt hat, um das „Brachland“ der Erinnerungen zu strukturieren.

II. *Atemschaukel* im Kontext: Autofiktion

Innerhalb von Müllers Oeuvre ist *Atemschaukel* der einzige Roman, der nicht auf ihren direkten, eigenen Lebenserfahrungen als Mitglied der deutschen Minderheit in Rumänien oder als Immigrantin in Deutschland basiert. Ihre Biografie und Erfahrungen mit dem Totalitarismus unter Ceausescu bilden die Grundlage für Müllers gesamtes Œuvre und mit Ausnahme von *Reisende auf einem Bein* – das wiederum auf Müllers eigene Immigrationerfahrung zurückgreift – spielen alle Romane und Erzählungen Müllers in dem Dorf und den Städten ihrer Heimat im rumänischen Banat. Alle thematisieren Angst, Unterdrückung, Deprivation und die psychischen Deformationen, die der Einzelne und die Gemeinschaft unter totalitären Bedingungen erleiden. Müller

¹⁴ Siehe Leona Toker: *Return From the Archipelago: Narratives of Gulag Survivors*. Bloomington 2000.

¹⁵ Angelika Klammer: Wie lange bleibt man eitel? Gespräch mit Herta Müller zu ihrem Roman *Atemschaukel*, <http://www.angelikaklammer.com/interviews/herta-mueller.html> (22.07.2021).

selbst rekurriert auf den Begriff der Autofiktion, nicht zuletzt um ihre Texte vom autobiografischen Schreiben abzugrenzen. Der Begriff Autofiktion – entlehnt von den Schriften von Georges-Arthur Goldschmidt und Jorge Semprún – habe ihr „sehr eingeleuchtet“¹⁶, denn „die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden“¹⁷. Diese Aussage ist zentral zum Verständnis von Müllers Werk, für das sie den Begriff der „erfundenen Wahrnehmung“ reklamiert. Vergangenes wird nicht rekonstruiert; es wird nicht erzählt, wie es war, vielmehr erfinden sich Wahrnehmung und Erinnerung im Prozess des Schreibens, so wie sie in diesem Moment unter kontingenten Bedingungen imaginiert werden (*Teufel* 20). Das Gelebte, so Müller, „kann sich im Satz erst dann gültig behaupten, wenn ihm das Eins-zu-Eins entzogen worden ist.“¹⁸ Erfindung ist somit immer schon Teil von Erinnerung – der eigenen wie auch der fremden.

Obschon nicht ihre eigenen, sondern die Erinnerungen Pastiors *Atemschaukel* zugrunde liegen, bezeichnet Müller die Ich-Figur Leo als Autofiktion.¹⁹ Die Positionierung des Erzählten als Autofiktion weitet den Begriff aus: nicht nur autobiografisch inspirierte Essays, Reflexionen, Reden, Vorträge, Erzählungen und Romane, in denen die Autorin Selbsterlebtes poetisch verarbeitet, sind aus Müllers Sicht autofiktional, sondern auch die Fiktionalisierung der Erfahrung anderer kann autofiktional literarisiert werden. Müllers Begriff der Autofiktionalität versteht autobiografische Erfahrung grundsätzlich als unmittelbar relevant für die Produktion literarischer Texte. Autofiktion verweist auf die Narrativität des Autobiografischen und der Erinnerung. Erinnerungen, ob die eigenen oder die fremden, sind Konstrukte. Erinnern und Schreiben bedeutet für Müller den Umgang mit Fragmenten der Wirklichkeit, die literarische Bearbeitung des „Brachlands“ und die Vermittlung von Wirklichkeit durch Sprache und Fiktion.

Durch das Insistieren auf die erfundene Wahrheit der geschriebenen Erinnerung grenzt Müller ihre Texte ab gegen biografische und autobiografische Lesarten und Forderungen von historischer Faktizität. Wiederholt betont Müller, die Nicht-Identität von Protagonist und Pastior: „die Ich-Figur ist nicht Oskar Pastior“ (König). Die Nicht-Identität von Zeuge und Erzähler schmälert jedoch keineswegs die Relevanz persönlicher Erfahrungen für das literarische Wirken:

Von Rumänien bin ich längst losgekommen. Aber nicht losgekommen von der gesteuerten Verwahrlosung des Menschen in der Diktatur, von ihren Hinterlassenschaften aller Art [...] Ich muß mich im Schreiben dort aufhalten, wo ich innerlich am meisten verletzt bin, sonst müßte ich doch gar nicht schreiben (König 185).

Die Verletzungen, die sie selbst erlitten hat, sind eigentliche Motivation und Antrieb ihres Schreibens. Sie schreiben auch in *Atemschaukel* mit und schaffen eine autofiktionale Bindung zu Pastior. Das Autobiografische und Fiktionale kann weder klar differenziert noch anteilhaft quantifiziert werden. Als Freundin und Zuhörende wird Müller zur Zeugin von Pastiors Zeugenschaft, als Kind einer Lagerinsassin ist sie von

16 Brigid Haines/Margaret Litter: Gespräch mit Herta Müller. In: *Herta Müller*. Cardiff 1998, S. 14-24.

17 Herta Müller: *In der Falle*. Göttingen 1996, S. 21.

18 Herta Müller: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München 2011, S. 115. Weitere Referenzen werden unter *Schnee* im Text dokumentiert.

19 Jürgen König: Es war ja eine ganze Generation: Herta Müller im Gespräch mit Jürgen König. In: *Deutschlandfunk Kultur*. https://www.deutschlandfunkkultur.de/es-war-ja-eine-ganze-generation.1013.de.html?dram:article_id=169423 (10.6.2021). Weitere Referenzen werden unter König im Text ausgewiesen.

der traumatischen Erfahrung der Mutter geprägt²⁰ und als vom Totalitarismus traumatisierte Autorin ist sie die sinngebende Instanz des Erzählten und Verschwiegenen. Auf der Basis von Pastiors Darlegungen, den eigenen Erfahrungen mit der Mutter und den Recherchen über Lagererinnerungen und Lagerliteratur imaginiert die „beschädigte“ Autorin als Zugehörige der Nachfolge-Generation die Erinnerungen des Opfers.

III. *Atemschaukel* als postmemorialer Roman

Im Sinne von Marianne Hirschs Begriff des *Postmemory* handelt es sich bei *Atemschaukel* um einen postmemorialen Roman, der an Ereignisse erinnert, welche die Autorin zwar selbst nicht erlebt hat, zu denen sie allerdings eine starke affektive Bindung hat:

descendants of survivors [...] of massive traumatic events connect so deeply to the previous generation's remembrances of the past that they need to call that connection *memory* and thus that, in certain extreme circumstances, memory *can* be transmitted to those who were not actually there to live an event. At the same time—so it is assumed—the received memory is distinct from the recall of contemporary witnesses and participants.²¹

Zwar sind die empfangenen, ererbten Erinnerungen keineswegs identisch mit den Erinnerungen derer, welche die Ereignisse selbst erlebt haben, aber sie sind dennoch tiefschürfend und affektiv aufgeladen. Für Hirsch ist *Postmemory* eine Form legitimer Erinnerung – auch wenn sie nicht auf einem Abrufen von Selbsterlebtem basiert, sondern auf Erinnerungen, vermittelt durch Erzählungen, Bilder und Verhaltensweisen. Geprägt vom Trauma der Mutter und den erzählten und verschwiegenen Erinnerungen der vorherigen Generation – vorwiegend durch Pastiors Ausführungen, Verhalten, Gebärden und schauspielerischen Darstellungen –, erarbeitet sich Müller als Zugehörige der Generation des *Postmemory* den Zugang zur Vergangenheit im Sinne Hirschs durch Imagination, Projektion und nachempfindende Erinnerung. Die Unfähigkeit der Mutter Erlebtes und Emotionen verbal auszudrücken – dies hat Müller in ihrer Nobelpreisrede dargelegt²² –, und die nur spärlichen Erzählungen Anderer vom Lager mögen zu einer verstärkten Mobilisierung der Fantasie der Autorin beigetragen haben. Erst Pastior vermittelt Müller die Bilder und Metaphern, die ihr erlauben, die imaginierten Erinnerungen der Opfer durch Sprache und Schrift autofiktional auszuloten.

Hirsch versteht den inter- und transgenerationellen Transfer als das Nachleben des Traumas: „These events happened in the past, but their effects continue into the present.“²³ Obwohl Hirsch die traumatische Nacherinnerung legitimiert, erhebt sie Einspruch gegen die Aneignung und Vereinnahmung von Erinnerung und stellt damit entscheidende ethische und ästhetische Fragen: „How can we best carry their stories

20 Die Lagererfahrung der Mutterfigur wird schon in *Niederungen* und *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* thematisiert: Herta Müller: *Niederungen*. Berlin 1984; Herta Müller: *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*. Berlin 1986.

21 Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory*. In: *Poetics Today*. 29/2008, H. 1, S. 103-08, hier S. 106.

22 Herta Müller: Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis. Nobelvorlesung. 7. Dezember 2009. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/muller/25746-herta-muller-nobelvorlesung/> (17.07.2021).

23 Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory: Writing Visual Culture After the Holocaust*. New York 2012, S. 5. Weitere Referenzen werden mit *Postmemory* im Text angegeben.

forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them?“ (*Postmemory* 2). Diese Fragestellungen sind auch von Bedeutung in Bezug auf Müllers Entscheidung, die Autorschaft allein auf sich zu nehmen und einen Roman zu schreiben: „Ich kann nicht Oskar Pastior sein, also, auch nach dem Tod von Oskar Pastior musste ich mich entscheiden. Und ich kann auch nicht so tun, als wäre ich Oskar Pastior und ich. Das wäre nicht anständig“ (König). Müllers Antwort auf das Dilemma, mit Pastiors Erinnerungen verantwortungsvoll umzugehen, d.h. ohne seine Stimme zu vereinnahmen und ohne sich selbst als stellvertretende Erzählinstanz einzusetzen, ist der autofiktive Ich-Erzähler Leo. Leo ist ein drittes Element – er hat seine eigene Stimme, die weder Pastior noch Müller zugeordnet werden kann.

Leo fungiert als fiktive und auch paradoxe Vermittlungsinstanz zwischen Pastiors Erinnerungen und dem literarischen Werk, das Müller aus dem „Brachland“ der Fragmente geschaffen hat: Einerseits thematisiert und verkörpert Leo die Unfähigkeit über die Lagererfahrungen zu schreiben, andererseits ist er aber der Ich-Erzähler, der über seine Lagererfahrungen zum Teil sehr detailliert berichtet. Müllers Ich-Erzählung kann insofern auch als Versuch der Distanzierung gewertet werden: Müller versucht weder Pastiors Stimme wiederzugeben noch sich als Autorin hinter einer anonymen Erzählstimme in der dritten Person zu verstecken. Anders auch als, zum Beispiel, der Erzähler Art in Art Spiegelmans *Maus I* und *II*, der die Geschichte seines Vaters wiedergibt und sich selbst als Zuhörender, Aufschreibender, Zeichnender und Protagonist thematisiert und in das Comic einschreibt, hält sich die Autorin als Zuhörende und Beobachterin auf Distanz.²⁴ Statt ihre eigene Rolle explizit zu thematisieren, überlässt sie es dem fiktiven Erzähler das Erlebte zu erzählen. Über Pastior und dessen Erinnerungen äußert sich Müller stattdessen paratextuell und im Zusammenhang mit ihrer eigenen Beziehung zu Pastior und mit dem, was sie von Pastior weiß. Dies kann als Müllers Antwort gesehen werden auf die Frage Hirschs, wie traumatische Erinnerungen in einem postmemorialen Kontext dargestellt werden können, ohne die Stimme der Opfer zu vereinnahmen und ohne sich selbst über Gebühr ins Rampenlicht zu stellen. Müllers Bezug auf Autofiktion signalisiert unterdessen, dass die Autorin ihre eigene Geschichte nicht verdrängt, sondern dass das Eigene Pastiors Erinnerungen eingeschrieben ist.

IV. Verflechtungen von Erlebtem und Erinnertem

Das Zusammenspiel von Autofiktion und *Postmemory* kann anhand von Müllers Erinnerungen an ihre Arbeit als Übersetzerin in einer rumänischen Maschinenfabrik noch erweitert und vertieft werden. Müllers Erinnerung öffnet auch den Blick für ihre Begegnung mit Pastiors Gedichten. Die Verknüpfung von autobiografischen Erfahrungen, fiktionalem Schreiben und der Erlebnis- und Gedankenwelt Pastiors ergibt sich schon vor Beginn von Müllers schriftstellerischen Tätigkeit. Pastior ist Teil dessen, was Müller sozusagen als Urszene ihrer Autorschaft darstellt: die Arbeit als Übersetzerin in der Maschinenfabrik unter dem täglichen Druck der Drohungen, Einschüchterungen

²⁴ Siehe Art Spiegelman: *Maus I and II: A Survivor's Tale*. New York 1992.

und Denunziationen der *Securitate*, die sie an den Rand des Selbstmords treiben.²⁵ Den korrupten Machenschaften der *Securitate* und der Fabrikleitung ausgesetzt, wird sie zur Leserin von Pastiors Gedichten. In ihrer Schreibtischschublade befindet sich eine geliehene Ausgabe von Pastiors Gedichten, deren Lektüre ihr dabei hilft, die Zeit in der Fabrik zu überstehen.

Insbesondere setzt sie sich mit den Zeilen seines avantgardistischen, scheinbar absurden Gedichts *Tas Illusiun* auseinander, übersetzt die Worte und bildet Assoziationen. „Dieses Gedicht war damals und ist heute noch beim Lesen das, was ich gerade bin.“ Es lässt ihr als Leserin die Freiheit selbstbezüglich-assoziativ und schöpferisch zu interpretieren. Die letzten Zeilen des auf Rumänisch geschriebenen Gedichts, die sie mit der rumänischen Redewendung für Zeittotschlagen – ‚Du reibst Minze‘, wenn jemand so tut, als ob er arbeite – in Verbindung setzt, werden ihr zum „Ausweg“ und zur „Beschwörungsformel. Ich bestimme den Tonfall und die Länge nach meiner Gemütslage.“²⁶ Müller „tut als ob“ sie arbeitet, wenn sie während ihrer Arbeitszeit Gedichte liest; aus der Perspektive der Fabrik und des Regimes verschwendet sie produktive Arbeitszeit damit, Gedichte zu lesen und zu übersetzen.²⁷ Lesen und Übersetzen wird im Kontext der Fabrikarbeit und der Überwachung von Seiten der *Securitate* subversiv. Statt technischer Anleitungen übersetzt sie Gedichte, verleiht ihnen einen eigenmächtigen Rhythmus und Tonfall, stellt Assoziationen her, und bezieht die Gedichte auf sich selbst und ihre eigene Situation. Sie schlägt die Fabrikarbeitszeit tot, indem sie sie für ihre eigenen Interessen nutzt. Sie fühlt eine „schöne Komplizenschaft“ mit den letzten Zeilen des Gedichts, die sie in dem Glauben stärken, den Zumutungen des Tages gewachsen zu sein. „Für Germanisten sind Oskar Pastiors Gedichte Experiment und Verweigerung von Kommunikation. Für mich sind sie das Gegenteil: Keine Gedichte haben mir so viel Platz gelassen wie diese. Keine haben mich so nahe begleitet“ (Minze).

Die Komplizenschaft mit Pastiors Text, die Übersetzung der Worte und der Freiraum, den diese der Leserin in der Interpretation gewähren, erscheint ähnlich wie das „Brachland“ von Pastiors Zeugenschaft: auch Pastiors Erinnerungen und die von ihm hinterlassenen Materialien eröffnen einen Freiraum, der es Müller erlaubt, assoziativ zu interpretieren, zu ‚übersetzen‘, dem Hinterlassenen ihren eigenen Tonfall und Rhythmus zu geben und die Erinnerungen auf Selbsterlebtes zu beziehen. Wie schon in der Fabrik nimmt Müller die Rolle der Leserin und Komplizin Pastiors ein. Als Leserin und Komplizin kann sie mit dem gesammelten Material freizügig umgehen, fühlt sich aber dennoch dem Mitgeteilten und der Sprache und den Bildern Pastiors verpflichtet. Zwar erfindet sie Handlungen, Zusammenhänge, Figuren und die „Wahrheit“ der Erinnerungen, aber diese Erfindungen sind nicht willkürlich, sondern bilden sich assoziativ im Austausch zwischen Eigenem und Fremden.

25 Herta Müller: *Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht*. Göttingen 2009, S. 18.

26 Herta Müller: Minze Minze: Zum siebzigsten Geburtstag von Oskar Pastior. In: *Die Zeit* (17.10.2021) https://www.zeit.de/1997/43/Minze_Minze/komplettansicht (23.07.2021). Weitere Referenzen werden im Text angegeben mit Minze.

27 Siehe hierzu auch Hannah Vinter: Herta Müller, Oskar Pastior, and *Atemschaudel* as Poetic Assemblage. In: *German Life and Letters*. 73/2020), H.1., S. 121-42, hier S. 131.

Ein eindringliches Beispiel dafür – und für das Aufweichen der Grenzen zwischen Eigenem, Fremdem und Fiktivem in der Autofiktion – ist das Taschentuch, das in Müllers Werk wiederholt vorkommt und im Nobelpreisvortrag eine zentrale Rolle spielt.²⁸ Dort wird die tägliche Frage der Mutter nach dem Taschentuch als Zeichen der Fürsorge interpretiert – der Fürsorge einer Mutter, die unfähig ist, der Liebe zur Tochter Ausdruck zu verleihen.²⁹ Im Vortrag spricht Müller auch über die Zeit, als man sie in der Fabrik gängelte und ihr den Büroplatz wegnahm: Müller breitet ihr Taschentuch auf der Treppe aus und macht die Treppe zum Arbeitsplatz – der dann wiederum zum Ort ihres Schreibens wird. Auf einer Erinnerung von Pastior beruhend, der Müller von einem ihm in der Lagerzeit geschenkten Taschentuch erzählte, erscheint in *Atemschaukel* das Taschentuch als Zeichen der Angst und der Hoffnung: Dort schenkt eine russische Mutter, deren Sohn verschollen ist, Leo ein Taschentuch, das dieser als kostbaren Schatz hütet (76-81). Ein weiteres Beispiel ist das Taschentuch der Mutter, das in *Cristina und ihre Attrappe* erscheint (40). Dort wird erzählt, wie die Mutter bei einer Vorladung mehrere Stunden im Büro eines Polizisten eingesperrt wird und während des Wartens ihr Taschentuch benutzt, um das Büro zu putzen. Während die Autorin sich über die Tat der Mutter empört, weil sie das Putzen als Dienstleistung sieht, drängt sich Leser:innen der Eindruck auf, dass dieses Tun der Mutter ein Akt des Widerstands und der Selbstbehauptung ist gegen das Warten, das tatenlose Herumsitzen und die Einschüchterungsversuche der Polizei. Durch die Verrichtung der Arbeit eignet sich die Mutter die Position der Handelnden an; sie verweigert sich der Passivität des Objektstatus und macht sich zum handelnden Subjekt, das trotz des Eingesperrtseins eigenbestimmt agiert. Dieses Szenario des dienstleistenden Widerstands verweist auf Leos Beschreibungen der Zwangsarbeit, worauf im Folgenden näher eingegangen wird.

V. Von der (Un)Fähigkeit zu schreiben

Müllers heimliche Fabrik-Lektüre zeigt, dass Pastior schon früh eine Rolle spielt in ihrer schöpferischen Auseinandersetzung mit Poetik. Unter dem Druck der *Securitate*, dem Verlust des Arbeitsplatzes und der sozialen Marginalisierung – also in einem Zustand innerer Verletzung – erfolgt Müllers Transformation von Leserin und Übersetzerin zur Autorin. Sie fing an, die Erzählungen niederzuschreiben, aus denen *Niederungen* hervorgegangen ist. Während die repressiven Bedingungen in Ceausescu Rumänien Müllers Schreiben motivieren, scheitern sowohl Pastior als auch der Protagonist Leo an dem Unterfangen, über ihre Lagererfahrungen zu schreiben. Pastior hat seine Notizen über das Lager nicht literarisch verarbeitet – zumindest nicht in Prosatexten.³⁰ Allerdings haben die Gefangenschaft und die Drohungen der

²⁸ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/muller/25746-herta-muller-nobelvorlesung/>.

²⁹ Siehe hierzu Norbert Eke: Von Taschentüchern und anderen Dingen, oder Die „akute Einsamkeit des Menschen“: Herta Müller und der Widerspruch. In: *literatur für leser* 11/2011, H. 2, S. 71-82.

³⁰ Die Notizen Pastiors befinden sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Sie standen Müller zur Verfügung. Siehe Sanna Schulte: *Bilder der Erinnerung: Über Trauma und Erinnerung in der literarischen Konzeption von Herta Müllers Reisende auf einem Bein und Atemschaukel*. Würzburg 2015, S. 171, und Olivia Spiridon: From Fact to Fiction: Herta Müller's *Atemschaukel*. In: *Herta Müller: Politics and Aesthetics*. Hrsg. von Bettina Brandt/Valentina Glajar. Lincoln/Nebraska 2013, S. 130-52.

Securitate nach seiner Entlassung – u.a. aufgrund früher anti-sowjetischer Gedichte und Pastiors Homosexualität – seine Lyrik entscheidend geprägt:

Pastior did not engage audiences or reveal the violence done against poetry under the Romanian dictatorship through explicit political commentary. Rather than addressing the obstructions of the communist regime directly, he invented his peripheral way of fighting dictatorship through a provocatively absurd verse designed according to his own recipe for acoustics and performance.³¹

Müllers Texte, besonders ihre Collagearbeiten, teilen mit Pastiors das Experimentieren mit Spielarten einer anti-totalitären Ästhetik, einschließlich der surrealistischen Bildlichkeit, absurden Wortkombinationen, Anthropomorphismen, Fokus auf Details, und die Bedeutsamkeit von Sprachklang und Rhythmus für die literarische Komposition.³²

Auch der Ich-Erzähler von *Atemschaukel* versucht seine Lagererfahrungen in Notizbüchern festzuhalten. Allerdings kommt er nicht weiter als das sich über drei „Diktandohefte“ erweiternde Vorwort. Dabei verschweigt das Geschriebene mehr als es beschreibt: „Dass die Trudi Pelikan und ich schon auf dem Heimtransport in verschiedene Viehwaggonen gestiegen sind, habe ich unterschlagen. Meinen alten Grammophonkoffer habe ich weggelassen. [...] Meinen Weinkrampf habe ich verschwiegen“ (282). Leo schreibt nicht darüber, dass sich die entlassenen Gefangenen schon beim Heimtransport voneinander distanzieren; auch dass er seinen alten Koffer nicht beschreibt, deutet auf den Versuch hin, sich von der Vergangenheit zu lösen. Hingegen beschreibt er genau die neuen Gegenstände – den neuen Koffer und die neue Kleidung, die er auf dem Heimweg trägt.

Unfähig seine Erinnerungen zusammenhängend niederzuschreiben, endet sein Schreibversuch mit der Wiederholung einer von einer Lagerinsassin geäußerten Bemerkung:

„Schau, wie der heult, dem läuft was über.“

Diesen Satz habe ich mir oft überlegt. Dann habe ich ihn auf eine leere Seite geschrieben. Am nächsten Tag durchgestrichen. Am übernächsten wieder daruntergeschrieben. Wieder durchgestrichen, wieder hingeschrieben. Als das Blatt voll war, habe ich es herausgerissen. Das ist Erinnerung. (283)

Einem Wiederholungszwang unterliegend, schreibt und tilgt er denselben Satz. Aber er streicht ihn nur durch und somit verschwindet der Satz nicht, sondern bleibt durchgestrichen sichtbar in negierter Form. Die serielle Iteration gleicht einer Formel, Beschwörung oder Selbstvergewisserung und signalisiert die Unfähigkeit des Protagonisten, mit dem Weinen aufzuhören und aus dem Kreislauf des Immergleichen auszubrechen. Es kommt weder zu einer Erklärung über den Anlass des Weinens, noch zu einer Reflexion über die sich hinter dem Weinen verbergenden Gefühle.

31 Arina Codruta Rotaru: *Poetics of Resonance and Legacies of Sound in German Literature Since 1989*. Dissertation, Cornell 2013, S. 49.

32 Zur Müllers Ästhetik der Collage siehe Monika Moyrer: Der widerspenstige Signifikant: Herta Müllers collagierte Poetik des Königs. In: *The German Quarterly*. 83/2010, H. 1, S. 77-96; Karin Bauer: Collage and Non-Identity in the Work of Herta Müller. In: *literatur für leser*. 34/2011, H. 2 (Sonderheft *Ethik und Poetik im Werk Herta Müllers*), S. 131-44; Lyn Marven: „So fremd das Gebilde“: The Interaction between Visual and Verbal in Herta Müller's Prose and Collages. In: *Herta Müller*. Hrsg. von Brigid Haines/Lyn Marven. Oxford 2013, S. 135-52; und Julia-Karin Patrut: Eigenlogische und historische Zeit in den transmedialen Collagen Herta Müllers: Memoria nach 1998. In: *Critical Time in Modern German Literature and Culture*. Hrsg. von Dirk Göttsche. Bern 2016, S.209-32.

Leos Beschreibung – im 62. von insgesamt 64 Kapiteln – seines Unvermögens, das Erlebte schriftlich festzuhalten, erscheint widersinnig angesichts der Ich-Erzählung, die in den vorangegangenen Kapiteln zum Teil sehr detailliert Episoden des Lagerlebens darlegt.³³ Das in den früheren Kapiteln Erzählte ist somit nur als auktoriale Ich-Erzählung glaubhaft, in der die Zeit, in der erzählt wird, eine spätere ist als die, über die erzählt wird. Der Protagonist, dem es gelingt, das Erlebte zu artikulieren, nimmt eine andere Reflexionsebene ein und hat ein anderes Bewusstsein und andere Fähigkeiten als das Ich, das in den „Diktandoheften“ Wesentliches verschweigt. Durch die Trennung der Zeitebenen wird eine Distanz geschaffen zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich, welche das erzählende Ich als unzuverlässigen Erzähler inszeniert: „Es war das große Fiasko, dass ich jetzt auf freiem Fuß unänderlich allein und für mich selbst ein falscher Zeuge bin“ (283). Leo kommt zur Einsicht, dass ihm eine authentische Wiedergabe des Erlebten nicht möglich ist. Der erlebende Leo wird vom dem sich erinnernden Leo imaginiert und konstruiert – er ist eine autofiktive Figur.

Leo bezeugt das Unvermögen der traumatisierten Person, das Erlittene kohärent zu erzählen. Leo verbirgt seine Hefte in einer Holzkiste unter dem Bett. Trotz der erlittenen Gräueltaten neigt er zur Verklärung des Vergangenen: „Beim Hungerengel kam ich ins Schwärmen, als hätte er mich nur gerettet und nicht gequält. Darum habe ich VORWORT durchgestrichen und NACHWORT darübergeschrieben.“ (283).³⁴ Beim Schreiben verklärt sich sogar das extreme Leiden am Hunger, das der ‚falsche‘, unzuverlässige Zeuge Leo zeitlich nur als (unangebrachte) Nostalgie im Danach verorten kann. Für Leo, wie für Pastior und Müller, ist Erinnerung ein Konstrukt bestehend aus detailgenauen Beschreibungen, Verfälschungen, Ausgelassenem, Verschwiegenem und Durchgestrichenem. In einem seiner Notizbücher schreibt Pastior: „Die Erinnerung ist eine Erfindung“³⁵, eine Aussage, mit der er Müllers Poetik der erfundenen Wahrnehmung und Erinnerung und das Unterfangen, einen auf seinen Erinnerungen basierenden Roman zu schreiben, quasi autorisiert.

VI. Arbeit und Kreativität unter repressiven Bedingungen

Inspiziert von den Erinnerungen des unzuverlässigen Zeugen Pastior kombiniert und erfindet die Autorin die Erinnerungen des unzuverlässigen Zeugen Leo. Dabei fühlt sie sich gleichermaßen in der Pflicht des real Erlebten und der Sprache: „Loyalität dem Wirklichen gegenüber und Versessenheit aufs Flirren gehören im Satz zusammen“ (*Schnee* 115). Es gibt einen „Zeigefinger“ der Verantwortlichkeit gegenüber der Wirklichkeit und der Sprache, bei der es darum geht, „immer neue Worte und immer

33 Mette Leonard Hoeeg untersucht „Ununterscheidbarkeit“ als hervorstechendes Merkmal von *Atemschaukel*. Siehe Mette Leonard Hoeeg: *Swinging of the Breath: Undecidability and Zones of Indistinction in Herta Müller's Atemschaukel*. In: *German Life and Letters*. 73/2020, H.1, S. 104-20.

34 Zur Figur des Hungerengels sagt Herta Müller: „Diese Figur des Hungerengels, die ist ja auch nur eine Personifizierung eines lebensbedrohlichen Zustandes, um sich zu stellen, um dem etwas entgegenzusetzen.“ In: Herta Müller, *Ich glaube nicht an die Sprache: Herta Müller im Gespräch mit Renata Schmidkunz*. Klagenfurt 2009, S. 25.

35 Zitiert nach: René Kegelmann: *Materielle und mentale Räume in Herta Müllers Roman Atemschaukel*. In: *Études Germaniques*. 267/2012, H. 3, S. 475-487, hier S. 477.

neue Reihenfolgen in den Worten“ zu suchen, „um den Satz so zusammenzukriegen, wie er sich selbst sieht“ (*Teufel* 20, 35). Worte sind das Material, aus dem Sätze gebildet werden-- allerdings nicht willkürlich und dem Willen des Schreibenden unterworfen. Sätze entwickeln eine eigene Dynamik und Schreiben, das macht Müller wiederholt klar, folgen eigenen Gesetzmäßigkeiten, die sowohl der Wirklichkeit als auch der Sprache verpflichtet sind: „Es ist eine Lüge, wenn ich den Satz nicht so aufschreibe, wie er sich selber sieht“ (34-35). Sprache wird zum Werkzeug der Wahrheit, wenn die Autorin den Satz nach seiner eigenen Gesetzmäßigkeit sich entfalten lässt.

Für Müller haben Worte Materialität, die offensichtlich wird in ihrer extensiven Sammlung ausgeschnittener Worte und Phrasen, die sie für ihre Collagen verwendet. Arbeitsmethodisch überschneiden sich die Herstellung von Collagen – die Zusammensetzung von Worten in einen neuen Sinnzusammenhang – und das Schreiben von Prosatexten und können als Teil von Müllers anti-totalitärer und gegen-monumentaler Ästhetik verstanden werden. Der Fokus richtet sich auf Details und Fragmente, die dem totalitären Ganzen entgegengesetzt werden. *Atemschaukel* präsentiert keine ganzheitliche Erzählung, sondern Episoden, die größtenteils keiner chronologischen Notwendigkeit folgen. Der Lageralltag wird nicht durchgängig dargestellt, vielmehr richtet sich die Aufmerksamkeit auf Tagesabschnitte, Episoden aus dem Alltag, Gegenstände, Interaktionen, einzelne Begebenheit und Handlungen, die collageartig aneinandergereiht werden. Durch das episodenhafte Erzählen ergeben sich Lücken, Zwischenräume, Leerstellen und Brüche, die sich den Idealen der Vollendung und des Monumentalen widersetzen. Einzelheiten, so Müller, widersetzen sich dem Zwang und der Manipulation der Totalität, denn man sieht mehr und tiefer: „Tausend Details ergeben etwas, aber keinen gespannten Faden vom Leben, keine allgemeine Übereinkunft, keine Utopie. Details sind nicht in Kette und Glied zu stellen, in keiner geradlinigen Logik der Welt. Ich habe mich nie für das Ganze geeignet.“³⁶

Das Prozesshafte des Schreibens, die Assemblage von Worten, die gebunden an die eigene Dynamik und Gesetzmäßigkeiten, das Konstrukt der erzählten Erinnerung hervorbringen, verweist auf eine Verknüpfung von Schreiben und der Art und Weise, wie sich Leo die Zwangsarbeit im Lager kreativ aneignet.³⁷

An die Gesetzmäßigkeiten des Lagers und der jeweiligen Arbeitsprozesse gebunden, gelingt es Leo, diese künstlerisch zu gestalten. „Jede Schicht ist ein Kunstwerk“: Müller hat diese Formulierung in Pastiors Notizbüchern vorgefunden und sie leitmotivisch in ihren Roman eingebaut.

Ich hatte diese Wörter von Oskar Pastior, ich hatte die Einzelheiten der Arbeitsvorgänge, wie das Schaufeln vor sich geht, die ganzen Materialien, diese unglaublichen Beschreibungen von Sand, die Arten von Sand, die Kohlearten, diese Schlackblocksteine, die Qual mit dem Zement, all diese Materialien, die da sind und an die sich Oskar Pastior selbstverständlich genauestens erinnert hat. (König)

Neben Hunger gehört Zwangsarbeit zu den extremen Grenzerfahrungen des Lagers: „it narrows one's consciousness, impoverishes one's language and damages one's memory“, schreibt Toker in ihrer Studie zur Gulag Literatur.³⁸ Toker stellt fest, dass

36 Herta Müller: *Hunger und Seide*. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 59.

37 Siehe Vinter: Herta Müller, Oskar Pastior, die *Atemschaukel* als „assemblage“ untersucht.

38 Leona Toker: *Gulag Literature and the Literature of the Nazi Camps: An Intercontextual Reading*. Bloomington 2019, S. 108.

es in der Gulag-Literatur relativ selten ausführliche und nachhaltige Beschreibungen der Zwangsarbeit gibt, was sie auf die Schwierigkeit zurückführt „the slow torture of the workday“ und „the continual plodding“ darzustellen (108).³⁹ *Atemschaufel* enthält im Kontrast dazu detaillierte Beschreibungen der Arbeitsvorgänge und der Herkunft, Beschaffenheit, Anwendung und Qualität der Materialien, wie z.B. Zement, Kohle und Sand, und deren Auswirkung auf die Zwangsarbeiter. Müller teilt die Detailversessenheit und das Verlangen nach Genauigkeit mit Leo und Pastor. „Genauigkeit ist Selbstschutz“ (Worhunger 24).

Leo entwickelt eine idiosynkratische Beziehung zu den einzelnen Rohstoffen, mit denen er arbeitet und die er zusammenschaukeln muss. Jedem dieser Materialien ist ein Kapitel gewidmet. Zement wird zum Alptraum, weil er sich überall verbreitet, an allem kleben bleibt und sich schnell verflüchtigt; gelber Sand ist „Schönheitssand“ und repräsentiert „Kultur.“ Am meisten vertraut ist Leo mit Kohle und dem Schaufeln von Kohle. Die Herzschaufel – dies ist tatsächlich die technische Bezeichnung für eine Art von Kohleschaufel – ist Leos liebstes Arbeitsgerät. Ihr ist ein ganzes Kapitel gewidmet und sie erscheint im Roman leitmotivisch in den Beschreibungen der Arbeit und des Hungers. Leo eignet sich einen eigenen Schwung und Rhythmus beim Schaufeln an; während der Arbeit bringt er seinen Körper ins Gleichgewicht mit der Herzschaufel.

Beim Ziegelaufladen hat man nur seine Hände, es geht um die Logistik. Aber beim Kohleabladen macht das Werkzeug, die Herzschaufel, die Logistik zur Artistik. Kohleabladen, das ist vornehmster Sport, wie kaum das Reiten, kaum das Kunstspringen, kaum das elegante Tennis. Wie Eiskunstlauf. Ich und die Schaufel sind ein Paarlauf, konnte man sagen. (83)

Leo beschreibt detailliert die Fuß- und Beinstellungen, Muskelanspannungen und Lockerungen, Balance, Schwung und Rhythmus der Bewegungen im Schaufeln, die er mit den Bewegungen des Atmens, Tanzens und Fechtens in Verbindung bringt: „der linke Fuß steht jetzt graziös, mit leicht angehobener Ferse wie bei Tanzen [...] Es ist schön wie ein Tango [...] Und ab der Fechtstellung, wenn die Kohle weiter wegfliegen muss, wird es fließend abgelöst in Walzeranwandlungen“ (84). Die Nutzung des Werkzeugs eröffnet einen Horizont des Dialogischen und eine Dimension der Selbstbestimmung, welche die Arbeit zur Artistik macht.

Obwohl die Herzschaufel sein Lieblingswerkzeug ist, bleibt sie doch ein Instrument, über das er keine bedingungslose Kontrolle ausübt. Im Gegenteil, Leos ganzer Körper „vom Kopf aus gesteuert, ist das Werkzeug der Schaufel.“ (86) Leo beherrscht die Arbeitsvorgänge, aber die Herzschaufel ist sein „Herr. Das Werkzeug bin ich.“ (86) Hier ergeben sich Parallelen zu Müllers Umgang mit Worten in der Formulierung des Satzes, der seine eigene Dynamik entwickelt: die Schreibende muss sich dem Willen ihres Werkzeugs – der Sprache – fügen, da der Satz sonst zur Lüge wird. Obwohl die Schreibende die Sprache beherrscht, wird sie zu deren Werkzeug. Während Leo Kohle, Sand und Zement schaufelt, sind die Rohmaterialien, mit denen Müller

39 Als Ausnahme nennt Toker Varlam Shalamovs Gulag-Texte *Erzählungen aus Kolyma*, dessen „Der Spatenkünstler“ und „Schubkarre I“ und vor allem „Schubkarre II“, sich mit Teamwork, Mechanisierung der Arbeit und der Nutzung des Werkzeugs auseinandersetzt, ebd. S. 105-26. Wie in *Atemschaufel* geht es um Schaufel bzw. Spaten und Schubkarre, und wie in *Atemschaufel* taucht der Begriff der Artistik/Kunst auf. Radisch erwähnt in ihrer *Atemschaufel*-Kritik Shalamov als Beispiel legitimer Lagerliteratur. Ob Müller Shalamov im Zuge ihrer Recherchen gelesen hat, ist nicht bekannt.

arbeitet, das „Brachland“ der hinterlassenen Dokumente, Notizen, Erinnerungen, Gespräche und Erfahrungen mit Pastior.

Durch die Benutzung des Werkzeugs wird die Arbeit zum Kunstwerk; ohne Werkzeug handelt es sich lediglich um Logistik, um mechanische Abläufe. Ähnlich handelt es sich bei den Materialien Müllers, die Dokumente und Information, die erst durch Arbeit mit dem Werkzeug Sprache zum Kunstwerk werden. Durch den Umgang mit dem Werkzeug entsteht ein Austausch, ein Miteinander von Werkzeug und Arbeitenden. Rhythmik ist ein wichtiges Element für Leos „Artistik“, Pastiors Lyrik und für Müllers Schreiben: „Der Rhythmus der Sätze muß da sein. Man muß es laut lesen können, ohne mit der Zunge zu stolpern. Und ich muß das Bild der Sätze im Kopf gesehen haben, um sie auf ihre Plausibilität zu prüfen. Das ist mit den Collagen genauso wie in der Prosa“ (*Worthunger* 54). Auch Leo erarbeitet sich seinen Rhythmus, denn Stolpern wäre Störung und Unterbrechung des Tanzes.

Bei den Arbeitsvorgängen, die Leo beschreibt, handelt es sich fast immer um Vorgänge, die „zu zweit oder zu dritt“ ausgeführt werden (84) – das Kunstwerk entsteht aus dem Tanz des Einzelnen mit dem Werkzeug und aus dem Tanz der Zusammenarbeit mit Anderen. Dies wird insbesondere im Kapitel „Jede Schicht ist ein Kunstwerk“ anhand der Zusammenarbeit mit Albert Gion dargestellt:

Wir reden nicht viel, nur was sein muss.
Der Albert Gion sagt: Ich kipp drei Wagen, dann kippst du drei.
Ich sage: Dann putze ich den Berg.
Er sagt: Ja, danach gehst du stoßen.
Zwischen Kippen und Stoßen geht die Schicht hin und her, bis die Hälfte um ist, bis der Albert Gion sagt:
Wir werden eine halbe Stunde schlafen unter dem Brett, unterm Siebener, dort ist es ruhig.
Und dann kommt die zweite Hälfte.
Der Albert Gion sagt: Ich kipp drei Wagen, dann kippst du drei.
Ich sage: Dann putze ich den Berg.
Er sagt: Ja, danach gehst du stoßen.
Ich sage: Wenn nun der Neuner voll ist, werd ich gehen und stoßen.
Er sagt: Nein, du kippst jetzt, ich gehe stoßen, auch der Bunker ist voll.
Nach Schichtende sagt entweder er oder ich: Komm putzen, wir wollen den Keller rein übergeben. (168)

Wie beim Tanz, Fechten und der Eiskunstlauf bewegen sich Leo und Albert Gion in rhythmischem Takt. Ihre verbale Kommunikation ist reduziert auf wenige, knappe und sich wiederholende Sätze, welche die Plackerei und die sich repetierenden Arbeitsvorgänge versprachlichen. Leos und Gions verbaler Austausch besteht aus Abmachungen über den Arbeitsablauf, durch den sie sich selbst auf eine Ordnung einigen. Der eigentliche Dialog zwischen den Beiden ist ein nicht-verbaler und entsteht durch den Gleichklang der Abläufe und die Harmonie der Bewegungen. Artistik und Tanz werden im Austausch und der Kooperation mit dem Anderen zum Kunstwerk.

Das Miteinander im Tanz und das Agonale des Fechtens, mit denen Leo die Arbeitsvorgänge vergleicht, erscheinen als stimmige Bilder für Müllers Fragen an und Dialog mit dem unzuverlässigen Zeugen Pastior. Auch dieser Dialog wird als Bewegung beschrieben:

Oskar Pastior musste immer aus dem Lager heraus, und ich musste immer hinein. Wir mussten gegeneinander antreten und uns Halt geben, damit wir beisammen sind und uns treffen. Anbinden fürs Losreißen, es ist wie Pingpong in den flatternden Gesetzen des Zufalls (*Schnee* 138).

Pastior und Müller bewegen sich mit- und gegeneinander, binden sich und reißen sich los – er muss heraus, sie muss hinein-; sie treten gegeneinander an, um zusammen zu kommen. Wie beim Pingpong spielen sie sich gegenseitig den Ball zu, um ihn dann abprallen zu lassen.

Die Beschreibung der Zwangsarbeit als Kunstwerk mag die Leser:innen als ein weiterer Aspekt von Leos „Schwärmen“ oder gar Radischs Parfümiertheit anmuten. Aber die Arbeit und die selbst entwickelte Fertigkeit im Umgang mit Schaufel und Schubkarren markiert auch – ähnlich wie die Szene, in der die Mutter das Büro des Polizisten putzt – ein Moment des Widerstands. Der Verrichtung der Arbeit wird ein Moment der Selbstbestimmung abgerungen, und in der Aktivität findet das Subjekt die Möglichkeit sich der Macht der Befehlsgeber und dem Objektstatus – wenn auch nicht äußerlich, dann doch innerlich – zu entziehen. Während sie nur reden, was sein „muss“, putzen sie nach jeder Schicht scheinbar aus eigenem Antrieb den Keller, weil sie ihn rein übergeben „wollen“. Der oben zitierte Ausschnitt verspricht diese Eigenständigkeit vom Muss im ersten zum Wollen im letzten Satz.⁴⁰ Das Kunstwerk wird hinlänglich verstanden als nicht-utilitäres Gebilde, das unabhängig vom sozialen und politischen Kontext seiner Entstehung eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt, und es ist dieses Moment der Zweckfreiheit und Autonomie, das Leo für seine Arbeit bzw. sein Kunstwerk reklamiert. Er funktioniert das Zwanghafte der Arbeit um, ähnlich wie Müller den Arbeitszwang in der Maschinenfabrik zum Lesen von Pastiors Gedichten und schlussendlich zum Schreiben ihrer eigenen Texte umfunktioniert hat.

Es ist nicht unerheblich, dass Leo auf die Frage des sadistischen und habgierigen Vorstehers Tur Prikulitsch die Arbeit als Kunstwerk beschreibt:

Wie ist es denn bei euch im Keller.

Gemütlich, sage ich, jede Schicht ist ein Kunstwerk.

Er lächelte über die Schulter des Rasierers, hatte aber keine Ahnung, dass es stimmte. Man hörte den dünnen Hass in seinem Tone, seine Nasenflügel schimmerten rosa, in seinen Schläfen Marmoradern.

Wie dreckig gestern dein Gesicht war, sagte er, und wie aus allen Löchern deiner Kappe die Därme hingen.

Macht ja nichts, sage ich, Kohlestaub ist pelzig und fingerdick. Aber nach jeder Schicht ist der Keller rein, denn jede Schicht ist ein Kunstwerk. (169)

Während Leo vom Kohlenstaub beschmutzt und vergiftet die ‚Därme aus der Kappe‘ hängen, verrichtet Tur keine körperliche Arbeit. Er ist sauber – statt Kohle im Gesicht, hat er rosa Nasenflügel und „Marmoradern“.

In einem früheren Kapitel wird Tur bereits als eitle Gestalt und künstliches Artefakt beschrieben: „Athletisch gebaut“, mit Ohren „wie zwei Broschen“, ein Kinn aus „Porzellan“ und einen Hals wie „Kerzenwachs“ (29) Er trägt einen Seidenschal und seine Schuhe sind wie „Lacktäschen“ (29).⁴¹ Tur erscheint wie eine Puppe oder manieristische Skulptur. Er ist eine Figur von statischer Künstlichkeit. Der hochmütige und grausame Tur – das wird ersichtlich – hat kein Verständnis für Kunst, er hat nur Sinn für Schmuck, das Artifizielle und den Luxus. Die Künstlichkeit und die Stasis seiner Erscheinung stehen im Gegensatz zu Leos Arbeit und der dynamischen Konzeption des Kunstwerks, das im Austausch zwischen Subjekt, Material, Werkzeug und

⁴⁰ Siehe hierzu auch Vinter: Herta Müller, Oskar Pastior, S. 134.

⁴¹ Siehe hierzu auch Karin Bauer: Gender and the Sexual Politics of Exchange in Herta Müller's Prose. In: *Herta Müller*. Hrsg. von Brigid Haines/Lyn Marven. Oxford 2013, S. 153-171.

dem Dialog mit dem Anderen entsteht. Durch sein fehlendes Verständnis für Kunst entgeht Tur, dass Leo ihn durch die kreative Aneignung der Arbeit ebenso symbolisch entmachtet wie durch das „Macht ja nichts“ – seine vermeintliche Nonchalance gegenüber der gefährlichen, zermürbenden, gesundheitsgefährdenden Zwangsarbeit. Für den autofiktionalen Leo trifft zu, was Müller über Pastior sagt: „Seine Fantasie hat ihn im Lager gerettet. Einerseits sah er mehr, das Unerträgliche wurde damit stärker, aber er konnte sich auch als Einzelner bewahren.“⁴²

VII. Vergessen und Erinnern

Radichs „Gulag-Romane lassen sich nicht aus zweiter Hand schreiben“ klingt ähnlich apodiktisch wie Theodor W. Adornos „nach Ausschwitz Gedichte zu schreiben, ist barbarisch.“⁴³ Und dennoch gilt für Adorno: „das Übermaß an realen Leiden duldet kein Vergessen.“⁴⁴ Für Radich hat das Zeitalter der Gulag-Literatur „ihr natürliches Ende gefunden“ und es bleibt dabei unbeantwortet bzw. die Frage wird gar nicht gestellt, inwiefern die Erinnerung an das Leiden von der Generation der Nachgeborenen nach dem Aussterben der Zeugen weitergetragen werden kann. Die literarische Wertschätzung des „Gulag-Romans“ ist gebunden an autobiografische und überwiegend männlich kodierte Prosa, die als Ausdruck und Garantie von persönlicher und historischer Authentizität (miss)verstanden wird, während postmemoriale Texte als artifizielle Konstrukte gelten, die Metaphern, Rhythmus und Klang – sprich ästhetische Kriterien – privilegieren, Distanz schaffen vom Geschehen und deshalb als nicht authentisch und artifiziell beargwöhnt werden. Müllers Begriffe der Autofiktion und erfindenen Erinnerung sind desweilen im Sinne Klügers „anders geschliffene Gläser“, die sich dem blinden Vertrauen auf eine dokumentarische Bürgschaft historischer Erlebnisse und persönlicher Erfahrungen widersetzen, ohne jedoch die Erfahrungen der Opfer anzuzweifeln oder zu vereinnahmen. *Atemschaukel* destabilisiert und problematisiert Konzepte von Erinnerung, Narration und authentischer Zeugenschaft und thematisiert und inszeniert die Brüchigkeit, Unzuverlässigkeit, Nachträglichkeit und Konstruiertheit von Erinnerung im Kontext ihrer Versprachlichung. Müller führt einen selbstreflexiven, transgenerationalen Dialog, der sich dem Monumentalen, Geschlossenen und Endgültigen widersetzt. Der Wahrheitsgehalt eines Lagerromans liegt somit nicht in der vermeintlichen Authentizität persönlicher Erinnerung, vielmehr geht es darum, die narrativen Voraussetzungen zu schaffen, durch welche die Wahrnehmung des Leidens in der existentiellen Ausnahmesituation allererst vermittelt werden kann. *Atemschaukel* lotet die Möglichkeiten aus, durch Fiktion das Elend des Lagers auf ästhetisch und ethisch angebrachte Weise zu literarisieren, um damit der „Trauer über das nicht Wiedergutmachende“ (Volksdeutsche) stattzugeben.

42 Nicole Henneberg: Interview mit Herta Müller: Die Sprache sollte schön sein. In: *Frankfurter Rundschau* (20.08.2009). <https://www.fr.de/kultur/sprache-sollte-schoen-sein-11500148.html> (23.07.2021).

43 Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. In: *Gesammelte Schriften, Kulturkritik und Gesellschaft I*, Band 10. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt 1998, S. 30.

44 Theodor W. Adorno: Engagement In: *Noten zur Literatur III*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1974, S. 423.