

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/>

Editorial: Gegenwartsautor:innen

For if she begins to tell the truth, the figure in the looking glass shrinks; his fitness for life is diminished.
Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929)

Das vorliegende Themenheft versammelt eine Reihe von Einzellektüren zur Prosa von renommierten Autor:innen aus den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts, darunter vier Romane und ein Erzählband von Eva Menasse, Herta Müller, Sasha Marianna Salzmann, Angela Steidele und Juli Zeh. Das inhaltliche Spektrum der behandelten Texte und ihre ästhetischen Strategien unterstreichen die Bandbreite der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur. Die Beiträger:innen dieses Heftes aus dem institutionellen Umfeld der amerikanischen und kanadischen Literaturwissenschaft erörtern sie unter divergenten methodischen Gesichtspunkten im Sinne ihrer leitenden Fragestellungen und spezifischen Forschungsinteressen. Antje Rávic Strubel, die jüngste Trägerin des Deutschen Buchpreises, hat eine entsprechende Interviewfrage des Wiener *Standard*, ob es eigentlich „zulässig“ sei, dass in einem aktuellen literarischen Forum „nur Bücher von Autorinnen“ besprochen werden, mit Nachdruck bejaht: „Es wurde bisher immer noch nicht lange und häufig genug über Bücher von Schriftstellerinnen gesprochen. Noch sind wir nicht angekommen in einer Wirklichkeit, in der wir sagen könnten: Der Kanon ist ausgewogen. Wir sind noch unterwegs. Dazu gehört natürlich, dass es einen weiteren Podcast über die nicht-binäre Autorschaft geben sollte, bis alle ebenbürtig wahrgenommen werden und diese Kategorien überflüssig sind.“¹ In der Literaturwissenschaft verdienen die Bücher von Frauen und fluide Geschlechter- und Autorschaftskonzeptionen ebenfalls noch mehr Aufmerksamkeit. Diesem programmatischen Ziel ist auch das vorliegende Themenheft von *literatur für leser:innen* verpflichtet.²

Karin Bauer erörtert im ersten Beitrag des Heftes die postmemoriale Autofiktion und das selbstreflexive Konzept der Autorschaft in Herta Müllers Roman *Atemschaukel* aus dem Jahr der Nobelpreisverleihung 2009. Die feuilletonistische Kritik an der vermeintlichen Inauthentizität dieses Romans und ihre männlich kodierte, normative Vorstellung von Erinnerungsdiskurs und Lagerliteratur bilden den Ausgangspunkt für ihre Analyse des ästhetischen Verfahrens und seiner ethischen Implikationen. Sie situiert das Projekt des Romans im Kontext von Müllers Poetik und unterstreicht seine Bedeutung für eine verantwortungsbewusste transgenerationale Erinnerungskultur. In sechs großen Analyseschritten zeichnet Bauer hier nach, (1) wie *Atemschaukel* entstanden ist, in enger Kooperation mit Oskar Pastior, auf dessen Lagererinnerungen der Roman beruht; (2) was seinen autofiktionalen Charakter als Teil einer

1 Antje Rávic Strubel: Bitte: Cool down! Interview mit Mia Eidlhuber. In: *Der Standard*, 31.12.2021. <https://www.derstandard.at/story/2000132214160/bitte-cool-down> (12.1.2022).

2 Aktuell dokumentiert bei Nicole Seifert: *Frauen Literatur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*. Köln 2021.

„erfundenen Wahrnehmung“ ausmacht; (3) wie die postmemorialen Erinnerungen über eine autofiktive Erzählinstanz vermittelt sind; (4) wie die Verflechtung von Erlebtem und Erinnertem im Roman auf die komplexe „Urszene“ von Müllers eigener Autorschaft bezogen werden kann; (5) was die Verschriftlichung von traumatischen Erfahrungen bedeutet, die der Roman anhand seines Ich-Erzählers problematisiert; (6) wie Arbeit und Kreativität unter repressiven Bedingungen funktionieren und worin die Möglichkeit des Widerstandes besteht, der dem Zwang ein Moment der Freiheit abringt oder: „Jede Schicht ist ein Kunstwerk.“ Die leitmotivische Wendung des Romans intoniert die zentrale These des ästhetischen Widerstandes, die Bauer im Titelzitat ihres Essays aufgreift.

Simone Pflieger untersucht die Funktionsweise und die Effekte des totalitären Gesundheitsregimes in Juli Zehs *Corpus Delicti: Ein Prozess*, ebenfalls erschienen im Jahr 2009. Ihre kritischen Überlegungen betreffen die Frage, wie die sozialen, kulturellen und institutionellen Strukturen dieses dystopischen Romans die Körper der Protagonist:innen und die Konstruktion ihrer Subjektivitäten kontrollieren und regulieren. Sie beschreibt Zeh als öffentliche Intellektuelle, bei der sich politisches und literarisches Engagement eng überschneiden. Im Zentrum von Pfliegers Analyse steht die Frage nach der Möglichkeit des Widerstandes durch performative Akte, die die Körper im Roman zeitweilig unlesbar machen und seinem umfassenden normativen Reglement – auch als „Methodenzeit“ bezeichnet – entziehen. Sie erörtert die Modalitäten dieser temporären Nicht-Übereinstimmung mit den regulativen Praktiken und Rhythmen im Roman am Beispiel der Protagonistin Mia Holl, die sich von einer perfekt integrierten Befürworterin des fiktiven Systems zu einer Systemkritikerin wandelt, mit einem prekären Status und einer „flackernden“ Subjektivität. Pflieger rekurriert auf den kritischen Entwurf der queeren Futurität bei José Esteban Muñoz und andere relevante Konzepte der Queer Studies, die sie für ihre Analyse der temporalen Strukturen in Zehs *Corpus Delicti* fruchtbar macht.

Julia K. Gruber stellt in ihrem Beitrag Eva Menasses Erzählband *Tiere für Fortgeschrittene* auf der Basis der grundlegenden Mensch-Tier-Reflexionen bei John Berger und Jacques Derrida und aus der kritischen Perspektive der literarischen Tierstudien zur Diskussion. Das Buch ist 2017 erschienen und wurde mit dem Österreichischen Buchpreis ausgezeichnet. Aus einer Schwester Shakespeares mit der Begabung ihres Bruders wäre keine erfolgreiche Schriftstellerin geworden, resümierte Virginia Woolf in einem Gedankenexperiment ihres berühmten Essays zu den materiellen und mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen weiblichen Schreibens; Eva Menasse ist eine erfolgreiche Wiener Autorin mit Berliner Adresse und Teil eines literarischen Geschwisterpaares gemeinsam mit ihrem erfolgreichen Schriftsteller-Bruder Robert. Gruber gibt einen Einblick in die Werkstattpoetik der Autorin und situiert den besagten Erzählband in Bezug auf Menasses Œuvre und die ästhetischen Prinzipien ihres Schreibens, insbesondere das wichtige Stilmittel des indirekten Vergleichs. Der Aufsatz umreißt zentrale Fragestellungen der Literary Animal Studies und ihre Kritik an der geläufigen Repräsentation von Tieren in der literarischen Tradition. Im textanalytischen Teil ihres Essays untersucht Gruber die Verwendung der tierlichen Tropen in Menasses *Tiere für Fortgeschrittene* und diskutiert das Potential dieser „fabelhaften“ Erzählungen für eine produktive Lektüre im Sinn einer post-anthropozentrischen Interspezies-Kunst.

Olivia Albiero erörtert die anspruchsvolle ästhetische Dimension der transnationalen und transkulturellen Autorschaft in Sasha Marianna Salzmanns Roman *Ausser Sich*, ebenfalls 2017 erschienen und für den Deutschen Buchpreis nominiert. Der Verschränkung der drei großen Themenkomplexe in Salzmanns Debütroman – die persönliche und geschlechtliche Identität der Figuren, ihre (Post)Migrationserfahrungen und die russisch-jüdische Familiengeschichte betreffend – korrespondiert ein „flüssiges“ Schreiben, dessen formale und narrative Aspekte Albiero in ihrem Beitrag hier untersucht. Den theoretischen Referenzrahmen für ihre Diskussion des Romans bilden die multidisziplinären Fluiditätsdiskurse der feministischen Literaturkritik und der soziologischen Modernetheorie bei Zygmunt Bauman in Verbindung mit der postkolonialen Migrationsforschung und den relevanten Konzepten eines postmigrantischen Schreibens und einer postmigrantischen Subjektivität. Im Mittelpunkt der formanalytischen Erörterung stehen die dramatischen Elemente von Salzmanns Roman, sein multilingualer Charakter und das Changieren der queeren narrativen Stimme(n) zwischen erster und dritter Person, die Albiero mit der Begrifflichkeit der queeren Narratologie untersucht. Ihre Analyse erhellt die Komplexität der fluiden Poetik von Salzmanns Roman.

Heidi Schlipphacke untersucht im abschließenden Beitrag des Themenheftes Angela Steideles Briefroman *Rosenstengel: Ein Manuskript aus dem Umfeld Ludwigs II*. Das queere Archiv dieses im Jahr 2015 erschienenen Romans besteht aus halb-fiktionalen Briefen von und über Ludwig II. und Catharina Margaretha Linck, eine cross-dressende Lesbe, die mehr als 100 Jahre vor dem bayerischen König gelebt hat. Mit Bezug auf relevante queere Theoretiker:innen und einflussreiche Konzepte zur Ästhetik des Camp erörtert Schlipphacke in ihrem Close Reading des Romans das konstitutive Zusammenspiel aus Materialität und Phantasie im queeren Archiv und die zentralen Aspekte der lesbischen Camp-Ästhetik. Sie beschreibt das humorvolle und geistreiche Pastiche des Romans, seine mit zahlreichen Anachronismen angereicherte queere Temporalität und die dichte Intertextualität, sowie die latente Melancholie. Steideles *Rosenstengel* dekonstruiert auf amüsante Weise die pietistische Sprache der quasi-religiösen Schwärmerei. Schlipphacke arbeitet die strukturbestimmende Prägung des Romans durch seine lesbische Camp-Ästhetik akribisch heraus, unter anderem auch in den Textpassagen, die dem homosexuell veranlagten König Ludwig II. gewidmet sind. Die Unmöglichkeit der Darstellung von lesbischer Begierde in den Leerstellen des Romans unterstreicht die komplexe Affektkonstellation des queeren Archivs, wie ihre Lektüre dokumentiert.

„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 Aufschubs 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 Zuhörnde 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 gängete 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 darüberschrieben.“ (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 *Atemschaukel* 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 zusammenschaufeln 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 *Atemschaukel* geht es um Schaufel bzw. Spaten und Schubkarre, und wie in *Atemschaukel* taucht der Begriff der Artistik/Kunst auf. Radisch erwähnt in ihrer *Atemschaukel*-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 „Lacktäschchen“ (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.

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

Abstract

This article analyzes Juli Zeh's *Corpus Delicti: Ein Prozess* (2009) to show how the novel explores the ways in which social, cultural, and political structures control, monitor, and regulate the protagonists' bodies and construction of their subjectivities. My discussions of *Corpus Delicti* foregrounds the possibility that performative acts which at times render the protagonist Mia Holl precariously illegible within the dominant socio-cultural system, while at other times she may still reside within the system. By doing and undoing a state of belonging and disposability, the character cannot be situated completely and permanently „inside“ or „outside“ the system. In this vein, Mia challenges the prevalent tendency of some readers to valorize resistance by embracing those instances when she registers as belonging to the dominant system. Moreover, distinct formal aspects of Zeh's text prompt readers to pause and potentially re-read passages, encouraging them to interrogate critically their own desire for both a linear narrative and an optimistic resolution with a happy ending.

Juli Zeh's novel *Corpus Delicti. Ein Prozess* (2009) introduces a state that is a health dictatorship whose mechanisms and structures ostensibly protect its citizens. However, this alleged protection is merely a guise to control and regulate the minds and bodies of the people who are governed by the so-called „Methode.“ Zeh's protagonist Mia Holl undergoes a change of status within the social order, transitioning from an initially highly productive and well-integrated citizen to a disposable subject. As Mia repeatedly attempts to overcome her own state of disposability, she is interpellated through forces from both the center and the margin, and her precarious existence is contingent on the socio-political regime of the Methode. Zeh articulates in her novel how dispossessed subjects find themselves struggling with notions of longing and belonging to normative institutional structures and ideologies even as they destabilize and actively oppose the very same.

These types of struggles are illustrative of Zeh's socio-culturally and politically critical lens, which has been one of the hallmarks of her writing ever since the 2001 publication of her debut novel *Adler und Engel*. In her novels as well as her essayistic pieces—and even a series of several songs based on her literary works, released on CD with the German band *Slut*—Zeh explores topics such as the influence of governmental structures and the systematic control of individuals. Between 2008 and 2009, Zeh co-authored an essay with Ilija Trojanow titled *Angriff auf die Freiheit: Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte* in which they challenged their readers to reflect on how state surveillance impinges on personal freedom through the Internet and security cameras.¹ She also wrote a formal complaint to the German Interior Minister regarding the introduction of the biometric passport and its infringement of the constitutional right to privacy and sent

1 Juli Zeh and Ilija Trojanow: *Angriff auf die Freiheit: Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München 2010. Juli Zeh: *Alles auf dem Rasen. Kein Roman*. Frankfurt 2006.

an open letter to the German chancellor Angela Merkel demanding the resolution of the National Security Agency (NSA) affair, including 78,000 signatures in support of her demand together with other writers and filmmakers such as Ilija Trojanow, Eva Menasse, Angelina Maccarone, and Antje Rávic Strubel.² She was one of the founders of the global initiative „Writers Against Mass Surveillance,“ which stressed the need to save democracy in the digital age, an initiative endorsed by more than 220,000 supporters worldwide. Overall, Zeh's journalistic and essayistic writing serves as an appeal to the reader to become a conscientious citizen who champions civil rights and interrogates Germany's current political, socio-economic, and cultural landscape.

The vast majority of the scholarship on Zeh's oeuvre focuses on how she addresses human existence in the twenty-first century when she either explicitly or implicitly references the wars in former Yugoslavia, 9/11, or the 2003 invasion of Iraq.³ As critics such as Claudia Breger and Stephen Brockmann have pointed out, allusions to these events in Zeh's texts undermine assumptions that pop literature has been associated with „the world of surface, consumerism, sexual decadence, and drug excess“⁴ and is largely apolitical.⁵ Rather, Zeh's novels rebut these mainstream conceptions through their references to German and global history and their critical stance on politics and contemporary socio-cultural developments. Patricia Herminghouse and Sonja Klocke characterize Zeh's writing as anti-capitalist and anti-neoliberal, emphasizing the formation of alliances and collectives with shared responsibilities among the citizens.⁶ Klocke also points to the importance of globalization in Zeh's works as a powerful force in modifying the Berlin Republic in the post-*Wende* era, with its many changes in areas such as „language, culture, the nation state, media, technological innovation in data processing and communication, consumption, as well as the latest economic developments.“⁷ Carrie Smith and Lars Richter as well as Virginia McCalmont and Waltraud Maierhofer further comment on Zeh's role as female public intellectual whose political agendas intersect with the literary and whose prose prompts

2 In their letter, the authors criticize the chancellor for strategically playing down the severity of NSA surveillance in Germany in a press conference in the summer of 2013. They also demand that Merkel takes actions in order to protect German citizens from invasive practices such as data collection and mass surveillance of worldwide Internet communications: Angemessene Reaktion auf die NSA-Affäre. *Change.org*, <https://www.change.org/p/bundeskanzlerin-angela-merkel-angemessene-reaktion-auf-die-nsa-affäre>.

3 Allusions or direct mention of these historical events can be found in *Adler und Engel* (2001), *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien* (2002), *Alles auf dem Rasen. Kein Roman* (2006), *Nachts sind das Tiere* (2014), among others.

4 Claudia Breger: Moral Play? Poetics, Ethics and Politics in Juli Zeh's *Spieltrieb*. In: *Über Gegenwartsliteratur*. Ed. by Mark W. Roche. Bielefeld 2008, pp. 105–122, here: p. 106.

5 Breger: Moral Play? pp. 105–115. See also: Stephen Brockmann: Juli Zeh, *Spieltrieb*: Contemporary Nihilism. In: *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*. Ed. by Lyn Maven/Stuart Taberner. Rochester 2011, pp. 62–74, here: pp. 62–67.

6 Patricia Herminghouse: The Young Author as Public Intellectual: The Case of Juli Zeh. In: *German Literature in a New Century: Trends, Traditions, Transitions, Transformations*. Ed. by Katharina Gerstenberger / Patricia Herminghouse. Brooklyn 2008, pp. 268–284, here: pp. 271, 276–278. Sonja Klocke: Transnational Terrorism, War, and Violence: Globalization and Transborder Exchanges in Juli Zeh's *Spieltrieb*. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. 47/2011, pp. 520–536, here: pp. 524, 529.

7 Klocke: Transnational, p. 520.

readers to interrogate their own investment in privilege and hegemonic status over marginalized others.⁸

Although seemingly divergent, these many avenues of analysis of Zeh's work nonetheless identify a common denominator in the author's oeuvre: a strong impulse to address and assess the current socio-political climate on a local, national, and global scale. While these scholars point to the fact that Zeh's texts are acutely sensitive to issues of time and space and that these two concepts position Zeh's writing in a socio-historical and cultural context, notions of temporality and spatiality have figured less prominently in analyses of her work. The scholarly attention that *Corpus Delicti* has received centers mainly on its contribution to discourses around medico-normativity and essentialism as well as their impact on the criminalization of the female body, the institutionalization of health care as a limitation of personal freedom, and the systematic control of individuals under the guise of productivity and teleological progress.

Through taking account of their scholarship, I seek to pursue yet another, different angle of inquiry: that is, I will undertake a reading of Zeh's text that is attentive to time and temporality and its impact and effect on subjectivity. As such, my focus of analysis speaks to the subtitle of the novel, *Ein Prozess*,⁹ which refers to a court hearing and evokes Franz Kafka's circular novel *Der Prozess* (1925) and has a temporal meaning as it points to a procedure or an activity. It emphasizes the duration of the action rather than marking a beginning or an endpoint. Additionally, my reading of Zeh attends to the call of this special issue to critically interrogate literary publications by contemporary (post 2000) female German-language writers and the ways in which their aesthetically diverse works portray heterogeneous subject positions and topics. Homing in on how *Corpus Delicti* demonstrates the possibility for being out-of-sync yet resists its glorification as a viable alternative to completely abandoning the system, I read these moments of defiance of routinized patterns and schemata as illustrative of the potential to destabilize the normative system while still residing within the very same structure, and not offering a way of leaving it altogether. Indeed, *Corpus Delicti* addresses the exposure of the subject in contemporary German society to the state's normalizing and regulatory endeavors and the violence that such a system enforces upon its citizens. Additionally, the text also foregrounds an almost obsessive investment in health and the cult of physical fitness in the global North,¹⁰ and seeks to unveil

8 Carrie Smith: Relevant Utopian Realism: The Critical Corporeality of Juli Zeh's *Corpus Delicti*. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. 48/2012, N. 1, pp. 107–123, here: p. 109. Carrie Smith/Lars Richter: Politicising Desire in Juli Zeh's *Spieltrieb*. In: *Transitions: Emerging Women Writers in German Language Literature*. Ed. by Valerie Heffernan/Gillian Pye. Amsterdam 2013, pp. 187–207, here: pp. 187–188. Virginia McCalmont/Waltraud Maierhofer: Juli Zeh's *Corpus Delicti* (2009): Health Care, Terrorists, and the Return of the Political Message. In: *Monatshefte*. 104/2012, N. 3, pp. 375–392, here: pp. 375–377.

9 Juli Zeh: *Corpus Delicti. Ein Prozess*. Frankfurt 2009. The German subtitle *Ein Prozess*, which is a semantically ambiguous term, alludes to both the novel's portrayal of a court trial and Mia's transformational development through the course of the narrative. In this vein, the word not only insinuates that the story line is connected to a process of progression in Mia's life, but it also references and simultaneously troubles the long-standing tradition of the German *Bildungsroman* as the genre which is defined through the „Bildung," the education, the learning process, or the growth of the main (understood male) protagonist.

10 This obsession with physical fitness is certainly not a contemporary phenomenon and dates back to Johann Friedrich Ludwig Christoph Jahn (1778–1852), a German pedagogue, who is considered to be the father of the 'Turner' movement.

the fact that the state's regulatory practices depend on a type of utilitarianism that entails the practice of blackmailing those who fail to embody or choose to disregard the norms of the system.

This particular notion of in-sync-ness and the power that resides within regulatory socio-cultural structures in Zeh's novel resembles the concept of „straight time,“ which queer theorist José Esteban Muñoz understands as a regulated and regulating time that reflects and champions heteronormative structures.¹¹ Shifting the emphasis of inquiry away from the past and the present toward the future, Muñoz's *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009) foregrounds the potentialities of the „there and then,“ or the Blochian not-yet-here.¹² According to Muñoz, „straight time“ is marked through its linearity, which constructs, affirms, and reiterates static epistemological and ontological narratives of dominance, power, and normativity. Queer time, by contrast, challenges straight time's presentism as well as natural, naturalizing, and naturalized temporality. It questions the *here* and *now* with its quotidian tempos, patterns, and periodicity, and urges the subject to turn to—in the phenomenological sense—the not yet, or the *there* and *then*. This shift to what lies ahead opens the field of vision and directs one's view toward the horizon—a utopian space where „objects and movements [...] burn with anticipation and promise“¹³ that galvanize and stimulate hope, desires, and fantasies.

In his future-oriented approach, Muñoz provides a response to antisocial negativity—a particular strand of queer theory most prominently espoused by Leo Bersani and Lee Edelman, which advocates the negation and rejection of hope or the future.¹⁴ Instead, *Cruising Utopia* „argues against anti-relationality by insisting on the essential need for an understanding of queerness as collectivity,“ and proclaims that „queerness is always in the horizon“¹⁵—that is, a mode of being in the present that encourages the individual to insist on cruising ahead into a future with alternative spaces, tempos, and kinship formations, rather than combating a short-sighted assimilationist perspective such as the focus on pragmatic issues like gay marriage and a stagnancy in the present. In so doing, *Cruising Utopia* sets up a temporality that does not reject past and present but foregrounds the importance of the past „as a field of possibility“¹⁶ for the present in order to envision a future.

Extrapolating from Muñoz's conceptualization of temporality, I suggest the term *Methode time* to describe the social system of Zeh's *Corpus Delicti*. More precisely, *Methode time* refers to how the life of each citizen is organized in discrete temporal segments in a way that these units of time lose their distinctness and become abstracted from subjective lived experience. As each individual follows the same daily,

11 José Esteban Muñoz: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York 2009, p. 22, 25.

12 Muñoz: *Cruising*, p. 4, 9. Muñoz extrapolates from the German idealist tradition of the Frankfurt School and in particular Ernst Bloch, who offers an approach to „combat the force of political pessimism,“ as well as Giorgio Agamben's concept of „potentiality“—„a certain mode of nonbeing that is eminent, a thing that is present but not actually existing in the present tense“—that differs from possibility insofar as potentiality is not a thing that „simply might happen.“

13 Muñoz: *Cruising*, p. 26.

14 Aside from its investment in theorizing the future, Muñoz' work also seeks to critique Edelman for having a relatively limited focus on a particular kind of group—that is, white and middle-class subjects—and for excluding particular subjectivities from discourse based on their embodied identities.

15 Muñoz: *Cruising*, p. 11.

16 *Ibid.*, p. 16.

monthly, and yearly routines, the lives of those abiding by the rules of the system are increasingly homogenized and bereft of any sense of experiential idiosyncrasy. Methode time is the only governing frequency according to which clocks tick for its citizens.

Based on this mode of structuring of life, the temporal patterns and rhythms of the system are those that serve as points of reference for assessing the value and level of integration of each citizen-subject. Since Methode time valorizes a certain type of productivity and efficiency, its implementation and realization confer the status as citizen-subject on each individual, granting access to the social system. It even rewards them with benefits. Thus, the operation of Methode time within society is evocative of the Benthamian idea of the panopticon¹⁷; all citizens are encouraged to police and control their behavioral patterns (and those of other citizens) in order to reaffirm and perpetuate the temporal partition and regulation of life.

Corpus Delicti is a dystopian, futuristic sci-fi novel¹⁸ that centers on the protagonist Mia Holl, a thirty-year old woman who grows up in and is educated according to the standards of a totalitarian socio-political system. The Methode requires the gathering of daily evidence—food and exercise logs as well as chemical tests of bodily secretions—concerning all citizens' health. It does so by requiring all citizens to supply information and samples that indicate the amount of macronutrients consumed, their blood pressure and urine concentration, their daily physical performance output, and even their sleep schedule. If an irregular pattern is detected by the Methode, an investigation of the reason for the individual's failure to comply is conducted and the person faces charges of varying degree based on the severity of offense. Each person must conform to the ideological and hygienic norms that separate proper citizens from terrorist threats. Mia's life as a believer and conformist changes radically when her brother, Moritz, is imprisoned because of alleged terrorist acts and then commits suicide. Upon Moritz's death, Mia is likewise charged with „anti-Methode“ terrorist actions when she questions the system as she grieves for her brother. During Mia's own trial, her lawyer Rosentreter uncovers a loophole in the previously infallible Methode pertinent to Moritz's case. This uncovering of a flaw in the ostensibly unerring system allows its citizens, but particularly Mia, to see the anti-human and destructive nature of the Methode. Needing a scapegoat to prevent the collapse of the entire system, the Methode frames Mia as the leader of a terrorist group. Her trial ultimately concludes with a devastating sentence: Mia must submit to mental reprogramming, whereby she will be re-educated in the ways of the Methode until she is deemed ready for reintegration into the social order.

As Mia detaches from Methode time while spatially still positioned inside the social order, she is able to shift, change, and ultimately reframe her subjectivity in a way that places her both toward and away from the Methode and its respective advocates.¹⁹

17 Michel Foucault: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. by Alan Sheridan. New York 1995. In his seminal work, Foucault theorizes the realization of the modern disciplinary institution through Jeremy Bentham's Panopticon.

18 Although not part of my analysis here, I want to note that *Corpus Delicti* as a dystopian sci-fi novel is genre fiction that is very much concerned with time. As such, it presents a story-world that is set in the future yet comments on contemporary socio-political and cultural phenomena and issues of the present.

19 I understand positionality here in a twofold interconnected manner: that is, in a phenomenological and an attitudinal sense.

While I recognize the importance of acknowledging how historical references and prominent discourses of the German past and present are commented on in the novel, I will resist the urge to use a teleological model of historical progression as my guiding principle for my reading of *Corpus Delicti*.²⁰ Instead, I will focus on Zeh's concerns in the novel with the precariousness of subjectivity and its repeated negotiation with reference to society's normative standards.

While the Methode in *Corpus Delicti*, with its emphasis on communal, universal well-being, collective values, and the interconnectedness of individuals, appears to be the antidote to a neoliberal system that focuses on privatization and individualism and is propelled by the highly coercive economic machinery of contemporary capitalism, the text depicts the Methode as yet another normative system. Indeed, this new social structure is even more rigid and oppressive as it valorizes some bodies over others and disposes of those who challenge its rigidity and stability. In particular, Mia's body can help make visible conditions of accession and expulsion when the woman is in-sync and out-of-sync with Methode time at various moments throughout the novel. These instances enable Mia to inhabit multiple positions from which, depending on how various forces and identity markers intersect and converge, her identity is constructed, negotiated, and performed. Even if Mia's identity and positionality appear at first sight fixed and intelligible, a second glance reveals that she is never anchored to any particular position, but capable of moving, shifting, and repeatedly finding a new and provisional place in the world.

Positioned within the space of the Methode, which considers „Gesundheit als Normalität“²¹; that is, as both quotidian and regulatory, Mia lives in a totalitarian system in which undoing her own disposability is tightly connected to embodying normativity. Extending a promise of becoming, the Methode grants and acknowledges citizenship and privileges only to those individuals who possess and maintain certain socio-political, cultural, intellectual, physical, and emotional ethics and codes as well as certain material objects, which must be visible to others. As does each citizen, each apartment complex has to supply data regarding water and air quality, recycling patterns, and the cleanliness of the building itself. The reward for an efficiently working house is the title „Wächterhaus“,²² a placard that demonstrates the tenants' commitment to upholding and enforcing the regulations of the Methode, and that earns a discount on water and electricity for the tenants. In this sense, the Methode is a framework that promotes and upholds the mantra of efficiency and the possession and, even more so, the visible expression of certain normative values to guarantee the intelligibility of an individual as citizen-subject and to preserve the status it defines as the well-being of the entire society.

Given this emphasis on visuality and visibility of one's identity, the promise of becoming is tightly connected to the ability to make oneself legible in ways that are recognizable

20 Sonja Klocke: ‚Das Mittelalter ist keine Epoche. Mittelalter ist der Name der menschlichen Natur.‘ – Aufstörung, Verstörung und Entstörung in Juli Zehs *Corpus Delicti*. In: *Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Ed. by Norman Ächtler/Carsten Gansel. Berlin 2013, pp. 185–202. While not done explicitly, Klocke's article seems to create an arch of teleological temporality by drawing connections between Medieval discourses and prominent figures who were involved with trials and the characters in Zeh's novel.

21 Zeh: *Corpus*, p. 145.

22 Ibid., p. 22.

to and recognized by the system. Since this necessity regulates access to and expulsion from the dominant social order in *Corpus Delicti*, human intelligibility, to evoke Butler, is purely performative. That is, belonging and citizenship are controlled by how well individuals construct and intelligibly perform a rather inflexible ideal of subjectivity, one that however remains forever unattainable. In this sense, disposability is connected to the inability or unwillingness to adhere to or stage a particular set of norms.

Initially, Mia is seemingly an avid supporter of the Methode. She is depicted as an „[e]rfolgreiche Biologin mit Idealbiographie.“²³ She inhabits a luxurious penthouse apartment and has helped develop antidotes and vaccines against the most common diseases that plagued the twentieth century. From the standpoint of the Methode, she projects the very image of the productive and well-adjusted citizen: she is physically, psychologically, socially, and emotionally healthy, and she makes enough money to own an upscale apartment in which she lives alone. Initially, Mia can be best described as a follower and believer in the legitimacy of the Methode; she occupies a clear position inside the system and abides by its rules and regulations. Mia takes comfort in being situated inside the system based on her trust in the Methode and the scientific measurability of her world. Being located and locatable confirms what Butler and Athanasiou regard to be „a natural, if not essential, characteristic of human personhood.“²⁴ Mia’s initial positionality—both spatially and affectively—thus renders her intelligible to herself as well as the state as a citizen subject and guarantees her access to the social order.

Her situatedness within the Methode changes gradually once she starts to abandon the normative temporal patterns that shape and organize her day-to-day life bit by bit. After the unjust arrest, conviction, and subsequent suicide of Moritz for a crime he did not commit, she demands nothing else but to be left alone for as long as she adequately needs to mourn her brother’s death. As a result of this uncoupling of herself from the regular patterns of her life, previously marked by a specific number of hours allotted to work, fitness, nutritional intake, and sleep, Mia becomes the target of the Methode. She fails to supply a „Schlafbericht und Ernährungsbericht“ and experiences a „[p]lötzliche[n] Einbruch im sportlichen Leistungsprofil.“²⁵ As she has come to reject Methode time, Mia is perceived as out-of-sync in regard to the normative temporal rhythms. All those daily routines that have thus far embedded her in the processes of the Methode and defined her intelligibility and livelihood as a member of society have now become „eine bloße Abfolge von Handlungen,“²⁶ futile and meaningless repetitions that she is unable or unwilling²⁷ to perform.

Mia’s conscious uncoupling and refusal to participate in the regimen that the social system prescribes resonate with the concept of critical utopian thinking as proposed by Rhiannon Firth and Andrew Robinson. In „For the Past Yet to Come: Utopian

23 Ibid., p. 19.

24 Ibid., p. 9.

25 Ibid., p. 18.

26 Ibid., p. 47.

27 Sara Ahmed: *Willful Subjects*. Durham 2014, pp. 1–2. In *Willful Subjects*, Ahmed explores willfulness „as a diagnosis of the failure to comply with those whose authority is given. ... Willfulness involves persistence in the face of having been brought down.“ According to Ahmed, it refers to a mode of willing wrongly and willing too much, exemplified by various literary figures such as the willful child in Grimm’s fairytales and George Eliot’s works.

Conceptions of Time and Becoming“ (2014), they propose that „homogenous empty time,“²⁸ which emerged in capitalist societies, is ubiquitous and identical for all citizen-subjects and renders them empty of their individuality while utopian time is „experimental, experiential and subjective.“²⁹ Although Firth and Robinson do not explicitly reference Muñoz and his theorization of „straight time,“ I see a connection between the three scholars and their works. I contend that the ubiquity of „empty time“ that Firth and Robinson are describing evokes Muñoz’s conceptualization of „straight time“ as a linear and „self-naturalizing temporality.“³⁰ As it is linked to the enactment and affirmation of norms in the present moment, it does not allow for „other ways of being in the world.“³¹ However, if individuals detach from „straight time“ and head toward „a horizon imbued with potentiality,“³² they will be able to embrace their queer subjectivities. Rejecting „straight time“ in a similar fashion that Firth and Robinson repudiate „homogenous empty time,“ Muñoz apprehends queer time to allow for „a doing for and toward the future“³³: that is, examinations and experimentations that offer each subject the possibility to explore their very own desires and pleasure of being in the world.

These two ways of theorizing utopian time and identity resonate with the social model of the Methode that Zeh creates in her novel. In this sense, *Corpus Delicti* points to what is at stake when routines structure life: namely, idiosyncratic lived experiences turn into individual portions or fragments that are perceived as abstracted from lived time. By regulating and segmenting daily routines, the Methode ensures that all its citizens engage in particular activities at approximately the same time and thus standardizes life according to its schedule. In this vein, the life of each individual becomes a sequence of repetitions and only bears significance and merit if it is production-driven and fits into the „Leistungsprofil“ as the main guiding principle. In the eyes of the Methode, Mia’s rupture of the system’s repetitive temporal timeframe renders her a non-productive citizen-subject. Her body is perceived as a source of disturbance, one that is deemed expendable in relation to the Methode, she has thus lost her right to belong to the social order.³⁴

While Mia initially unquestioningly believes in the system as benefitting humankind, her perspective alters significantly over the course of the novel when „die ideale Geliebte“³⁵ enters her life shortly after Moritz’s death. She is an imagined character whom Moritz sends to Mia during the time of his imprisonment because of his allegedly anti-Methode terrorist acts. Encouraged through various interactions with die ideale

28 Rhiannon Firth/Andrew Robinson: For the Past Yet to Come: Utopian Conceptions of Time and Becoming. In: *Time & Society*. 23/2014, N. 3, pp. 380–401, here: p. 383.

29 *Ibid.*, p. 382.

30 Muñoz: *Cruising*, p. 25.

31 *Ibid.*, p. 1.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

34 My use of the word „disturbance“ echoes Klocke’s essay on *Corpus Delicti* in which she argues that Zeh’s intention with the novel was *Aufstörung*, a term she borrows from Carsten Gansel, or the attempt to attract attention, rather than Niklas Luhmann’s concept of *Störung*, a constructive disruption which eventually leads to the creation of a new system.

35 I use the original wording „die ideale Geliebte.“ While the German word *Geliebte* can refer to a man or a woman, the article that accompanies the noun indicates feminine gender. To render the gender explicit, a translation of the phrase in English would require an additional adjective.

Geliebte to interrogate and challenge precisely the system that provided a sense of belonging for Mia's brother, Mia has become detached from Methode time, including the people and the world it constructs.³⁶ Although still residing inside the system, she understands herself as „ein Wort, das man so lang wiederholt hat, bis es keinen Sinn mehr ergibt.“³⁷ Through the endless loop of repetitions, she has lost any „Sinn“ or *raison d'être* as a subject and has become a word. Instead of perceiving herself as a corporeal being with distinct lived experiences, she has come to think of herself as an abstract conglomerate of letters that only possess sense within a normative system that endows them with meaning. In reference to the Methode, she is no longer the ideal citizen-subject, but an undesirable and unintelligible soma that needs to be eliminated from the state. Based on these references to belonging and having lost a place within the Methode, it is tempting to read Mia as a body whose „proper place is non-being“³⁸ and who is undone by the system. In this particular instance, a Butlerian reading of Zeh's initial depiction of Mia might suggest that she is a body that suffers from the inability to perform or stage normativity and consequently has ceased to matter, becoming a dispensable subject. Such a reading would, however, miss that Mia is surely *not* a non-being.

Through die ideale Geliebte, Mia is exposed to a different way of conceiving of time: one that is both non-cyclical and defies the normative, linear patterns of Methode time. Introducing the concept of the „Hagazussa,“ the witch or hedge spirit, as a fluid and liminal being who, literally and metaphorically, sits on the fence and whose „Reich ist das *Dazwischen*,“³⁹ die ideale Geliebte evokes discourses typically associated with the Middle Ages, but whose traces can be found in the Hebrew Bible and appear at different points in time throughout the history of Christianity. This idea of the witch as a being who embraces a sense of in-betweenness that die ideale Geliebte puts forth resonates with notions around institutionalized normativity and traditional gender roles that were established in the eighteenth century. While women were deemed passive and nurturing beings who were firmly situated in the space of the home—they are understood to be mothers and wives since the establishment of conceptions of bourgeois gender norms in the eighteenth century—those who left these spheres and embraced female agency and alternative positionalities were labeled witches, considered to be dangerous, and had to be eliminated from the social system.⁴⁰

36 In Zeh's novel, „die ideale Geliebte“ is also interpellated through the interaction between Moritz and Mia and she is a separate and imagined entity. That is, she is sent into Mia's life to interact with her rather than being the reflection of the performative iteration of Mia's subjectivity.

37 Zeh: *Corpus*, p. 48.

38 Athena Athanasiou/Judith Butler: *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge 2013, p. 19.

39 Zeh: *Corpus*, p. 144, emphasis in original.

40 See for example: Edward Bever: *Witchcraft, Female Aggression, and Power in the Early Modern Community*. In: *Journal of Social History*. 35/2002, N. 4, pp. 955–988. Maggie Rosen: *A Feminist Perspective on the History of Women as Witches*. In: *Dissenting Voices*. 6/2017, N. 1, pp. 21–31. *The Bible*. Authorized King James Version. Oxford 1998, p. Ex. xxii. 18. While in the Old Testament witches were depicted as (mostly) women who used curses to harm others or bring misfortune upon them, the New Testament portrays them as wicked figures who are able to inflict bodily harm. As a result, various Bible passages prescribe the murder of witches such as „thou shalt not suffer a witch to live.“ While in fact various Councils and decrees of the Catholic Church outlawed the persecution of people as witches in the Middle Ages, witch trails started all across Early Modern Europe.

While Klocke analyzes the image of the witch in conjunction with Homi Bhabha's concept of spatiality and hybridity and bases her argument on the word „Hagazussa“ and the figure of the Medieval witch, I foreground the potential that resides in the evocation of particular discourses in relation to specific moments in time in the story world and beyond rather than constructing an argument that rests on the witch as a historical figure who populates and moves between spaces.⁴¹ In other words, I seek to move from a space-driven approach to a more fluid paradigm that centers on constructing meaning through its emphasis on temporality and relationality. In this sense, my analysis stresses the fact that the word „witch“ can be seen as the site of departure of relational vectors which point to discrete moments in time, which in turn are shaped by particular discourses: a reading that underscores temporality in connection to text and context.

Mia is an individual who exists in a precarious state of being that enables her to challenge and re-configure traditional understandings of belonging. In claiming the identity of the Medieval witch—one that is often overshadowed by hetero-patriarchal narratives of knighthood, castles, kingdoms, and the Crusades—Mia's performative acts call to mind what Heather Love urges her readers to do in *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* (2009).⁴² That is, Love criticizes how contemporary queer culture silences and omits literary figures of the past that are associated with fear, pain, and the shame of the closet and have thus disappeared. Rather than dismissing queer figures that populate pre-Stonewall literature such as Radclyffe Hall's *The Well of Loneliness* (1928), Sylvia Townsend Warner's *Summer Will Show* (1936), and Willa Cather's *Not under Forty* (1936), who might not align neatly with the progress narratives of the queer movement of the twenty-first century, Love encourages us to look backward and consider how history continues to affect us in the present.

This modality of looking backward and the impact of the past in the present comes to the fore when Mia claims her status as a witch, she references certain attributes and traits that are typically associated with women from different moments in the *then* and embodies them in the *now*. Thus, she is temporally „dazwischen“ in the sense that she exists in a present moment but continues to look to the past as a referent, without which this present moment could not exist in the first place. As such, Mia's existence in the present moment registers as a form of presence simultaneously at a distance from and infused with the past.

The blurring of temporality and its linkage to witchcraft and magic spells is also evident in Mia's exchange with Heinrich Kramer,⁴³ Methode supporter and author of a book titled „*Gesundheit als Prinzip staatlicher Legitimation*,“⁴⁴ in which he publicizes the Methode's ideology and legitimizes it with its benefits. After Kramer reveals how he

41 Homi Bhabha: *The Location of Culture*. New York 1994, pp. 55, 310–315. Bhabha's space theory seems to provide a framework of analysis that aligns with Zeh's construction of Mia, as he understands in-betweenness as „neither One nor the Other“ and proposes a third space as *the* realm of transgression, subversion, and new possibilities, both ideas that Klocke appears to support in her essay.

42 Heather Love: *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge 2007.

43 Zeh's figure references the historical figure of Heinrich Kramer (1430–1505) who was a German churchman, inquisitor, and author of the *Malleus Maleficarum* (1487), which describes witchcraft and endorses detailed processes for the extermination of witches.

44 Zeh: *Corpus*, p. 8.

has used Mia to fortify and secure the power of the Methode, she wishes death through suffocation upon him in the fashion of a magic spell. He responds to Mia's curse by drawing a cross in the air and declaring: „Ein Hexenfluch. *Vade retro*.“⁴⁵ Although Kramer dismisses the act immediately as a joke, his reaction functions, as I will explain, as an affirmation of the temporal shifts.

Although unaware of the conversation between Mia and die ideale Geliebte, he invokes a distinct discourse of the past and, similar to die ideale Geliebte, maps the witch onto Mia's body. In doing so, he constructs Mia's presence as a subject in the present through an allusion to a haunting moment in the past when non-normative female bodies were marked, persecuted, and punished as deviant others. In this sense, Kramer's exclamation not only participates in the construction of Mia's subjectivity as aberrant in relation to the Methode, but he also participates in the destabilization of Methode time, albeit only jokingly. His own words, which cite a discrete and distinct time period, temporarily embed Mia within this particular discourse. This reference to the Middle Ages, which Kramer elicits in his declaration, simultaneously extends a promise of becoming a subject in the present moment and undoes her since she can only exist in the *now* as a being of the past.

By intertwining past, present, and future thematically and in its narrative chronology, *Corpus Delicti* disrupts linear and synchronous time, opening up the potential for readers to interrogate their own investment in and attachment to conventional assumptions about the unfolding of temporal patterns, routines, and chronological sequences. When Mia remarks, „Es hat sich nichts geändert. Es ändert sich niemals etwas. Ein System ist so gut wie das andere. Das Mittelalter ist keine Epoche. Mittelalter ist der Name der menschlichen Natur,“⁴⁶ she dissolves past, present, and future as temporal units by which to structure life. This collapse is particularly emphasized in the second sentence by the use of the present tense, which in German also has a future meaning. If nothing has changed and traces of the past are ever-present, then the *now* is always already delayed yet at the same time pointing to what is yet to come in the *then*. Although relying on the essentializing notion that time is naturally connected to humanness rather than socially constructed, Mia's words nonetheless break with the understanding that time has to follow a teleological path and daily life has to be structured according to particular rhythms; she refutes the concept of a linear progression and a cyclical repetitive rhythm. In claiming that socio-political systems throughout history are all similar and that the Middle Ages are not a period of the past, but rather a term that evokes popular meanings to describe human nature more generally, Mia not only destabilizes the idea of progression as a sign of advancement and perpetual growth, but she also hints at the significance of time as an element in defining subjectivity.

This concept of the disintegration of temporal segments along with Mia's new way of thinking of herself as „dazwischen,“ encouraged by die ideale Geliebte, enables her to comprehend herself as a subject who resides within the system, but is able to separate herself from the dominant logic of Methode time. When capable of embracing a detachment, she finally understands and embraces what it meant when Moritz told

⁴⁵ The phrase „vade retro“ is Latin and is the command form for „move back.“ Ibid., p. 232.

⁴⁶ Ibid., p. 235.

her: „[m]an muss flackern. Subjektiv, objektiv. Subjektiv, objektiv. Anpassung, Widerstand. An, aus. Der freie Mensch gleicht einer defekten Lampe.“⁴⁷ Like the „defekte Lampe,“ flickering erratically and unpredictably between light and darkness, Mia defines her state-of-being as a liminal and precarious subject. As a kind of spectral being, Mia appears constantly to materialize and fade out of existence at any given minute without adhering to a specific pattern or sequence, and, in so doing, simultaneously affirms and defies a coherent reading of her personhood. She is constantly becoming and unbecoming a subject inside the system which both allows her to maintain a sense of unbound independence from the Methode and subjects her to its forces and structures.

Espousing this mode of being a „flackern[des]“ subject, Mia points to what is at stake, namely, the over-glorification of acts of resistance and an emphasis on the liberating experiences as one leaves behind the dominant system. While Mia appears to maintain a sense of unbound independence from the Methode and to be able to resist her own expendability as a subject, Moritz’ words caution against such a one-sided and purely optimistic reading of her character. Embracing an existence outside of Methode time, she is able to seize moments of possibility that allow her to withstand the crushing forces of the system. Yet, these instances are always paired with conformity and Mia’s existence inside the Methode, underscoring the impossibility of an absolute and permanent escape from the system.

Claiming agency by removing a microchip that the Methode places in the arm of each citizen, Mia embraces her precarious position as both a powerful and disposable subject and, in so doing, espouses the promise of unbecoming as she temporarily leaves behind her position within the system. To the Methode, Mia matters only insofar as she possesses a body capable of producing information to be stored on the microchip, which can be seen as an act of performing work or bodily labor in order to become and remain visible within the system of the Methode. She is understood as a being that constructs a virtual self that is nothing more than a set of binary codes that computer scanners can identify and convert into intelligible text—images, numbers, language. Her physical body is viewed purely as an entity that produces data. Upon removing the chip from her arm with a long needle and handing the bloody object, with all the personal data it contains, over to Kramer, Mia simultaneously does and undoes her own disposability in relation to the system. On the one hand, her act of doing actively frees her body from those normative matrices that render her expendable. On the other hand, the removal of the chip undoes her as a legible subject within the Methode and she separates from the one source of meaning production for its citizens; an act that also renders her data unreadable and thus her body dead to the system.

When doing and undoing her own disposability by uncoupling herself from the system—a gesture that indicates Mia’s own act of disconnecting herself from Methode time while her body is still emplaced inside the system of the Methode and responds to it—Mia is able to conceive of her body as a remnant that „gehört niemandem mehr. ... Vollkommen ausgeliefert, also vollkommen frei.“⁴⁸ In so doing, she

47 Ibid., p. 149.

48 Ibid., p. 248.

emphasizes her position as an out-of-sync being that points to what is at stake for a disconnected body. While her position is highly unstable and precarious and makes her available to everybody as a representational figure—as an iconoclast, a rebel, a dissident, a martyr, a terrorist—she concomitantly belongs to nobody. This particular relation of existing detached from the normative temporal rhythms of the Methode yet existing always in relation to, and more specifically within, the system constructs a powerful force field with vectors that push and pull subjects in multiple directions and allow them to champion being in and out-of-sync with Methode time. Driven by her own desires as well as those of the system, Mia concomitantly does and undoes her own disposability and situates herself in a realm that signals both power and vulnerability, certainty and uncertainty, precarity and stability.

While this type of relationality could be understood as a form of non-belonging—a way of existing in the world that disconnects Mia from a place of being and propels her into suspension—she is grounded and inhabits a location from which she is able to interact with other characters. After being arrested and put on trial based on a false accusation that she is the leader of the terrorist underground group RAK (Recht auf Krankheit), Mia is incarcerated and tortured. When the trial reveals both her brother's innocence and the fallibility of the Methode, Mia is ostensibly stylized into a martyr figure by the public. In his attempt to villainize Mia and redeem the system, Kramer visits her in prison where the inmates are typically granted no privileges and, in severe cases like Mia's, no contact with other people. Their various interactions demonstrate how each pursues the goal of bringing down and defeating the other person by taking advantage of opponents and their status within the Methode.

This strategy becomes apparent during one particular exchange between Kramer and Mia that is a pivotal moment in their respective campaigns for and against the system. Although in a prison that is controlled by the Methode, the young woman is spatially positioned inside the Methode while concomitantly still, or yet again, temporally detached from the system's routines and mandates of time that would render her a citizen-subject. This particular situation emphasizes Mia's alignment with Methode time, which enables her to publicize and disseminate her passionate and potent critique of the system as she uses Kramer—and, by extension, the system—„als Sprachrohr.“⁴⁹ Recognizing the position of power and authority that Kramer holds in society, Mia orders him to write down and distribute her ideas among the citizens of the Methode. Relying on the highly gendered notion of him being an „Ehrenmann“⁵⁰—an ideal of honor, integrity, and trustworthiness that references a highly stylized masculinity—when she addresses Kramer directly, she reaffirms his sense of control and dominance in this situation and tricks him into doing her bidding. Thus, Mia's attempt to destabilize the system relies on its stability and, in so doing, takes advantage of key figures like Kramer to make her ideas public.

Mia proclaims whom and what she refuses to trust; that is, she overtly rejects a system that regulates its populace through a set of temporal routines within a clearly defined and discrete space and denies the existence of any flaws or imperfections. When she deems the Methode too lazy „sich dem Paradoxon von Gut und Böse

49 Ibid., p. 184.

50 Ibid.

zu stellen⁵¹—a contradiction that results from enforcing its norms to establish and stabilize its own normativity—she points to the fact that both good and bad are part of the same system and that their presence needs to be acknowledged. By ultimately revealing that she „entzieh[t] [sich] das Vertrauen . . . ,“⁵² she engages in, or in other words, enacts her own expulsion from the Methode. This act allows her to briefly entertain the possibility of the promise of unbecoming.

As she disposes of her status as a citizen-subject, she believes that she is finally able to be completely out-of-sync with the vision of the system. This fantasy of being „vollkommen frei,“ as Mia herself remarked, comes with its counterpart of being „vollkommen ausgeliefert,“ which she does not realize at first. While Mia indulges the pleasure of seemingly being detached, Kramer views Mia’s words as a „rhetorische Massenvernichtungswaffe . . . , die er zu nutzen wisse.“⁵³ From his perspective, the woman’s statement is of great value for his goal to obtain social control and dominance again, but he does not specify how he will achieve his goal. He remains cryptic in his conversation with Mia, and merely tells her that he will take advantage of Mia’s words and circulate them as a „Vertrauensfrage“⁵⁴ on the part of the Methode. Playing with the political notion of the vote of confidence,⁵⁵ Kramer seizes this pivotal moment and reappropriates Mia’s declaration in order to denounce her as a terrorist and to reaffirm the system.

While Kramer’s techniques of torture could be solely understood as a means of inflicting physical pain on Mia’s body—and I agree that this is the case in *Corpus Delicti*—seen through the lens of temporality, these acts constitute a way of resyncing Mia’s body with „Methode time“ and re-integrate her into the system. Designed to inflict pain on Mia’s sensory and nervous system, the light in the cell is programmed such that it „schaltet sich in regelmäßigen Abständen von jeweils 1,5 Sekunden an und wieder aus.“⁵⁶ The incessant fluctuation of light and darkness with which Mia is bombarded re-introduces a stable and systematic routine of discrete temporal segments back into her life. In this vein, the Methode’s preferred method of torture follows a rhythm. This rhythm in particular tortures Mia as it counteracts her random „flackern.“

When Mia has to appear in front of court one last time to receive her final verdict, she initially receives the same ruling as all dissidents before her. She accepts the sentence of being flash-frozen indeterminately as the punitive head of the terrorist anti-Methode group, „wieder und wieder und immer wieder, siehe früher im Jahrhundert und spät im Jahrhundert und mitten im Jahrhundert.“⁵⁷ Right when she is about to become yet another individual who has to follow a Methode verdict that merely repeats its self-advertisement *ad infinitum*, the system breaks its own temporal pattern.

While the narrative does not explicitly state the reasons why Mia’s verdict is revoked at the last minute and who is responsible for the repeal, the procedure is stopped

51 Ibid., p. 186.

52 Ibid., p. 187.

53 Ibid., p. 188.

54 Ibid.

55 The „Vertrauensfrage“ is an integral part of modern democracies, particularly the Federal Republic of Germany (FRG), and is used in moments of crisis. It forces the parliament to either express confidence in the government or to vote it out of office.

56 Zeh: *Corpus*, p. 238.

57 Ibid., p. 259.

immediately. The Methode „saves“ Mia in the eleventh hour with a court reprieve. Instead of being flash-frozen, she is to go home as she is „frei,“ and sentenced to undergo „Alltagstraining“⁵⁸: personal and psychological counseling and political education. Although this sentence could be read as the last attempt to save Mia from eternal confinement as a deep frozen body, this shift in the execution of the court ruling is, in my view, the Methode’s acknowledgement of Mia’s potentially powerfully precarious position as a flash-frozen body completely detached from the system’s normative temporal sequences. Consequently, it must act to prevent this eventuality from happening.

The prescribed acts of „reintegration“—or more aptly, ideological brain-washing—necessitate Mia’s release from prison and the routines of the Methode; she has to be rendered an unbound and out-of-sync subject one last time to enforce her assimilation into the system again. Thus, this final step of propelling Mia back into Methode time is contingent on her expulsion: she faces both the pleasures and agonies that arise from the potential of the promise of unbecoming. In Mia’s case, this is also an unwanted promise of becoming or rather a „promise“ of forced return to the status quo. In this vein, the freedom of undoing herself and of becoming disposable undoes her and does her in—she is finally „vollkommen frei“ yet „vollkommen ausgeliefert“ to the Methode, which leaves her with little to no hope of ever escaping the system. Mia’s ultimate return to the system re-programs her so that she is part of the temporal patterns of the Methode again. The system’s sets of normative practices can be enforced upon her body, mind, and soul. This reintegration forces Mia to realize „[dass] jetzt ... wirklich alles zu Ende [ist]“⁵⁹ and keeps her temporally fixed and present in a present. Forced to face the absolute „Ende“ prevents her from envisioning a future *then* and coerces her to endure her own abandonment as a subject in an everlasting cycle of the non-potentiality of Methode time.

Corpus Delicti explores the ways in which social, cultural, and political structures control, monitor, and regulate bodies and foregrounds how accession and expulsion play a central role in the construction of the main characters in *Corpus Delicti*. As Mia struggles with a socio-political system that aims at making bodies vulnerable and rendering them disposable if they are not legible as „proper,“ her body and mind is exposed to normative forces that act on, turn, and resituate her. Zeh’s texts propose that alternative temporalities and being out-of-sync with Methode time holds the potential to advance a promise of temporary escape from the dominant order. This very promise however does not guarantee a permanent and definite break but is merely temporarily based on the particular performative gestures at any given moment. Thus, Zeh’s novel points to the desire for flight from the social order in its protagonists, but repeatedly remind its readers how this promise is less a commitment than a fleeting moment of potential.

These explorations of alternative temporal structures and ostensibly foreclosed possibilities extend beyond the novel discussed in this essay and span across many of the literary texts in Zeh’s oeuvre such as *Adler und Engel* (2001), *Spieltrieb* (2004), *Schilf* (2007), *Nullzeit* (2012), and *Unterleuten* (2016). Despite their differences in

58 Ibid., p. 264.

59 Ibid.

narrative focalizers, topics, and settings, with their plot inconsistencies, partially incredible characters, and non-linear, jumping plot lines, these works exemplify Zeh's tendency to encourage her readers to think about the multiplicity of possibilities and the ways in which particular performative acts at times render certain bodies precariously illegible within the dominant socio-cultural system, while at other times they may still reside within the system. Being in-sync and out-of-sync with those normative temporal regimes that each narrative constructs has an impact on whether the protagonists belong or become disposable. Based on their respective positionality and their relationship to time, the characters thwart any neat division between existing „inside“ or „outside“ the system. Indeed, Zeh's fictional and non-fictional works alike challenge her readers' prevalent tendency to valorize resistance and position it in opposition to the desire to reside within the dominant system. As such, the texts prompt readers not only to think about the conditions of the *now*, but also to interrogate the various possibilities and/or dangers of a possible *then* with alternative spaces of world-making.

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

Abstract

Angelehnt an Theorieansätze von John Berger und Jacques Derrida sowie unter Berücksichtigung der Literary Animal Studies, untersucht dieser Beitrag Eva Menasses Erzählband *Tiere für Fortgeschrittene* (2017). Dabei steht Menasses Spiel mit tierlichen Tropen, d.h. Vergleichen, Metaphern, Allegorien und Ironie und wie sie „Fabelhaftes“ schreibt, im Zentrum der Analyse. In *Tiere für Fortgeschrittene* wird das Verhalten, das Leiden und das Geschick von Tieren auf die in den Geschichten beschriebenen Menschen bezogen. Als Leserin wird man so aufgefordert, das tierliche und das menschliche Verhalten in Beziehung zueinander zu setzen. Der Essay zeigt auf, welche Art Interaktion zwischen Tieren und Menschen bzw. zwischen Autorin und Leserin zustande kommt, wenn Menasse auf diese Weise Tierinformationen mit Geschichten über Menschen verbindet. Zuletzt wird der Erzählband als Beispiel für interspezielle Kunst diskutiert.

Sie hat immer so praktisch schräge Vergleiche, sagte Thomas.
Bewundernswert, sagte Erika und schien es ernst zu meinen.¹

Die Dichotomie Mensch-Tier ist für einen Evolutionsanthropologen wie mich eine von Menschen erfundene Kategorie. In Wirklichkeit ist mein Inneres nämlich, meine Genetik, ganz tief verbunden mit anderen Organismen. Ich bin 50% Banane und 70% Maus und 96% Menschenfrau und 99,4 % Schimpanse. Was mich jetzt interessiert an der Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst ist, wie diese sozial konstruierten Kategorien und Unterscheidungen durch die Kunst entweder aufgelöst und hinterfragt werden, und in dem Sinne würde sich die Kunst dann diesen evolutionsbiologischen Gedanken nähern; oder wie die Gegenwartskunst eigentlich weiter darauf besteht, in anderen kategorialen Welten beheimatet zu sein. Und das ist für mich diese interessante Dynamik, die bei der Verwendung von Tieren als Material und Akteure in der Kunst durchschimmert.²

1 Eva Menasses fabelhaftes Schreiben

In einer Passage des Klassikers *Ein eigenes Zimmer* aus dem Jahr 1929 präsentiert Virginia Woolf (1882-1941) ein Gedankenexperiment: Was wäre, wenn Shakespeare eine Schwester gehabt hätte – eine brillante Frau namens Judith mit dem schriftstellerischen Talent und Genie ihres Bruders William? Gegen Ende des Kapitels argumentiert Woolf, dass gerade die Tatsache, dass es keinen weiblichen Shakespeare gegeben hätte, eine Chance für weibliche Kreativität jenseits der männlichen Tradition berge. Das nie geschriebene Werk der fiktiven Judith könne so als Motivation für Autorinnen dienen, Literatur zu schaffen, die sich durch eine Vielstimmigkeit von Perspektiven und eine subjektiv authentische Schreibweise auszeichnen würde. Woolfs Texte thematisierten die ökonomische und abhängige Situation der Frauen ihrer Zeit. Die Autorin schrieb auch offen darüber, dass sie Menschen, Orte und Ereignisse aus ihrem eigenen Leben als Quelle für ihre Literatur verwendete.

1 Eva Menasse: Igel. In: *Tiere für Fortgeschrittene*. Köln 2017, S. 92-124, hier S. 124.

2 Volker Sommer: Tagung: Tiere in der zeitgenössischen Kunst. Bedburg-Hau, Museum Schloss Moyland. 14. Juni 2017. <https://www.museumsfernsehen.de/tiere-in-der-kunst-prof-dr-volker-sommer-london-interdisziplinaeren-tagung-tiere-als-akteure-und-material-in-der-zeitgenoessischen-kunst/> (6.7.2021).

Fast 100 Jahre nach Woolfs fiktivem existiert tatsächlich ein schriftstellerisch kreativ wirkendes, preisgekröntes Geschwisterpaar, laut *Spiegel* „das derzeit erfolgreichste Geschwisterpaar der deutschen Gegenwartsliteratur“³, das sich oft kritisch, provokant und auch zornig über Österreichs Vergangenheit und Gegenwart äußert, der österreichische Autor Robert und seine Schwester Eva Menasse. Virginia Woolf wäre wohl beglückt zu wissen, dass die Tatsache, einen schriftstellernden Bruder zu haben, für eine Schriftstellerin im 21. Jahrhundert nur mehr ein unwichtiges Detail bedeutet. Sie wäre wohl auch angetan von Eva Menasses Selbstauffassung als Autorin und ihrer Einstellung zu finanziellen Dingen, denn nach Eva Menasse „müssen Künstler widerspenstig sein, denn darin liegt ihre Freiheit: Für diese Freiheit verzichten wir auf Planbarkeit, auf Sicherheit, auf ein regelmäßiges Einkommen.“⁴ Als Mainzer Stadtschreiberin (2019) wollte sich Eva Menasse den Mainzern nicht untertänigst andienen: „Ich möchte Ihnen als Ihre neue Stadtschreiber-Hofnärin die Wahrheit sagen.“⁵ In *Schreibtisch mit Aussicht* reflektiert Menasse über ihren eigenen Zugang zum Schreiben:

Beim Schreiben ist es eher ein Voraus-Fühlen. Das ärgert mich aus prinzipiellen Gründen, denn es scheint mir typisch weiblich zu sein. Männer machen Raster, Listen, mehrfarbige, großformatige Pläne, Frauen haben ‚so ein Gefühl‘ für den Text, ‚sie schauen gern, wohin es mich treibt.‘ Aber ich kann dagegen nicht an. Rational, geplant und ordentlich, wie ich sonst im Leben bin – beim Schreiben bin ich weiblich.⁶

Während Menasse beim Schreiben vorausfühlt, ist das Lesen bei dem hier diskutierten Erzählband eine Art Fühlen in die entgegengesetzte Richtung. Man liest und mutmaßt, was die Autorin gemeint haben könnte; man „fühlt sich“ während des Lesens zurück an den Anfang jeder Geschichte, an den Menasse kurze Texte über Tiere gestellt hat.

Ziel dieses Beitrages ist es, den Erzählband *Tiere für Fortgeschrittene* (2017), der mit dem *Österreichischen Buchpreis* ausgezeichnet wurde, in das Werk der Autorin einzuordnen und zu beleuchten, wie sie literarische Konzepte und Techniken handhabt, die ihr weibliches Schreiben bestimmen. Die Wahl bestimmter Themen und Motive ist dabei ebenso aufschlussreich wie Menasses Spiel mit Vergleichen, Metaphern, Allegorien und Ironie, das heißt, wie sie etwas „Fabelhaftes“ schreibt bzw. wie sie mit Bedeutungen spielt und dadurch größere Assoziationsspielräume schafft.⁷ Wie der Beitrag zeigt, basiert *Tiere für Fortgeschrittene* auf „tierlichen“⁸ Tropen“. Das Verhalten, das Leiden und das Geschick von Tieren wird auf die in den Geschichten beschriebenen Menschen bezogen. Die LeserInnen werden so aufgefordert, das

3 Volker Weidermann: Geschwister Eva und Robert Menasse. Das stimmt nicht, Robert. Frag den Papa. In: *Der Spiegel*. 9. Januar 2018. <https://www.spiegel.de/spiegel/eva-und-robert-menasse-imersten-geschwisterinterview-a-1186705.html> (6.7.2021).

4 Eva Menasse: Danksagung. Mainzer Stadtschreiberpreis. 7. März 2019. <https://www.zdf.de/kultur/mainzer-stadtschreiber/stadtschreiberin-menasse-100.html> (30.1.2022).

5 Ebd.

6 Ilka Piepgras (Hrsg.): *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*. Berlin 2020, S. 35.

7 Vielen Dank an Brigitte Prutti für diesen Denkvorschlag.

8 Die Bezeichnung der Tierlichkeit ist nach Mona Mönning dem Ausdruck des Tierischen vorzuziehen: „Während tierlich die dem Tier zugehörigen Eigenschaften beschreibt, ist tierisch nach wie vor pejorativ konnotiert, meint triebhaft, roh, grausam und beschreibt abwertend den Menschen betreffende Eigenschaften.“ Vgl. Mona Mönning: *Das übersehene Tier. Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung*. Bielefeld 2018, hier S. 13, Fußnote 3.

tierliche und das menschliche Verhalten in Beziehung zueinander zu setzen. Es gilt zu untersuchen, welche Art Interaktion zwischen Tieren und Menschen bzw. zwischen Autorin und LeserInnen zustande kommt, wenn Menasse auf diese Weise Tierinformationen mit Geschichten über Menschen verbindet. Angelehnt an Theorieansätze von John Berger und Jacques Derrida sowie unter Berücksichtigung von literaturwissenschaftlichen Studien, wird der Erzählband in den Kontext der Human Animal Studies bzw. Literary Animal Studies gestellt und zuletzt als Beispiel für interspezielle Kunst diskutiert.

Menasse verwendet Tierwissen und bezieht es auf Geschichten über Menschen. Sie vergleicht so Tiere mit Menschen, bezieht das Tierverhalten bzw. -geschick auf das der Menschen und bringt Wissen zu Menschen über Tiere hervor. Dieses Vorgehen, d.h. die Wissensvermittlung über den Menschen durch das Tier, ist ein traditionelles Verfahren, das dem anthropozentrischen Denken verpflichtet ist. Der Essay greift Fragen und Gedanken des Nachwuchsforschernetzwerkes Cultural and Literary Animals Studies (CLAS) auf. CLAS postuliert, die Stellung des Tieres näher zu beleuchten, statt sich der traditionellen Frage nach dem Hervorbringen von Wissen über Menschen durch Tiere zu widmen und den Menschen ins Zentrum der Betrachtungen zu stellen: Wie bringen verschiedene Medien, verschiedene Kunstformen und verschiedene Textgattungen Wissen über Tiere hervor? Wie formt dieses Wissen den Gegenstand, auf den es zugreift? Den CLAS zufolge narrativiert die Literatur im Modus des „als ob“ Begegnungsgeschichten zwischen Mensch und Tier und beeinflusst auf diese Weise die Wahrnehmung von Tieren.⁹

2. „So wie, wie wenn, als ob“. Die Trope als Schreibprinzip

In Eva Menasses Werk, wie auch in ihren eigenen Aussagen zum Schreiben, lassen sich Stilmittel, bei denen das Gesagte vom Gemeinten abweicht, ein „so wie, wie wenn, als ob“, auffällig oft verorten. „Vieles mit dem Schreiben ist *wie* mit der Liebe; es kommt auf den Zeitpunkt an“, erklärt Menasse in einem Essay zum Thema Schreiben, der den Titel *Helikopterlandeplatz* trägt. Das Schreiben sei „*wie* die Liebe“, „ein hochkompliziertes, immens störanfälliges System, das aus nur wenig Handfestem, Verlässlichem, sondern zum größten Teil aus Emotionen besteht, die hin- und herwogen *wie* Fischschwärme“. ¹⁰ Menasse geht an das Schreiben heran, so verrät sie, als wäre sie eine Beamtin, „*als hätte* [...] sie] definierte Arbeitszeiten und einen strengen Chef.“ „Versunken *wie* ein Kind“ spielt sie „stundenlang mit ihren eigenen Worten.“¹¹ Die Autorin beschreibt ihren „Schreibatem“, der „im Normalfall so circa zehn, fünfzehn Druckseiten lang

9 Das Forschungsnetzwerk CLAS wurde 2011 gegründet, um Promovierende und Habilitierende zusammenzubringen, die im deutschsprachigen Raum an Fragen der geistes- und kulturwissenschaftlichen Tierforschung arbeiten. Zur Zeit wird es von Roland Borgards, Esther Köhring und Frederike Middelhoff koordiniert. https://www.uni-frankfurt.de/73157477/ContentPage_73157477 (24.1.2022). Zitiert in Gabriela Kompatscher-Gufler: Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere. In: Reingard Spanning/Karin Schachinger/dies./Alejandro Boucabeille (Hrsg.): *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*. Bielefeld 2015, S. 150.

10 Piepgras: *Schreibtisch mit Aussicht*, S. 31. [Hervorhebung J.G.]

11 Ebd., S. 35. [Hervorhebung J.G.]

reicht“. Aber dann käme „ein Break.“ „In der Musik“, so Menasse, würde man es „das Ende der Phrase oder des Motivs nennen.“ Das Werk rage „leider ins Unbestimmte [...] wie ein Sprungbrett über einer Schlucht“. ¹² Das tägliche Umschreiben und Korrigieren nennt Menasse „liebevoller Flöhen“. ¹³ Schreiben ist „wie den ganzen Tag zu üben und dann nur ein einziges Mal den Hochsprung zu wagen.“ ¹⁴ Zwischendurch fühle man sich „wie ein Schwimmer, der aufs Meer hinausgeschwommen ist“. Dass ein Roman „genauso komplex wie ein Flugzeug“ ist, weiß Menasse, „ahnen aber“, glaubt sie, „wenige“. Jeder wisse, dass „ein Flugzeug aus tausenderlei Einzelteilen besteht, [...] die] allesamt funktionieren und zusammenspielen müssen“, aber „niemand merkt guten Sätzen die Arbeit an, die darin steckt.“ ¹⁵

Wie der obenstehende Abschnitt verdeutlicht, finden sich auf nur wenigen Seiten unzählige Tropen. Das Spiel mit Tropen macht sich in vielen Texten und Äußerungen der Autorin bemerkbar, ja, man könnte meinen, dass der häufige Einsatz von Tropen für Menasses Schreiben charakteristisch ist.

Schon der Titel ihres autofiktionalen Debütromans *Vienna* (2005) ist mehrdeutig. Er bezeichnet nicht nur den Ort der Handlung, sondern verweist auch auf den Wiener Fußballverein, *First Vienna Football Club 1894*, in dessen Team Eva Menasses Vater Hans nach seiner Rückkehr aus England Karriere machte. Die Lebensgeschichte von Hans Menasse, geboren 1930 als Sohn eines jüdischen Vaters in Wien, ist ein immer wiederkehrendes Thema in Eva Menasses Werk. ¹⁶ So ist die Geschichte des Vaters auch ein Element in der Erzählung „Enten“ in *Tiere für Fortgeschrittene*.

Für ihren zweiten Roman *Quasikristalle* (2013) borgte sich Menasse nicht nur den Titel von Materialforscher Daniel Shechtmans nobelpreisträchtiger Entdeckung, sondern verwandelte die von ihm entdeckte chemische Struktur in Literatur. So wie es nicht nur Kristalle mit klar symmetrischer Struktur, sondern auch gebrochene und scheinbar unregelmäßige gibt, ist auch das Leben der Protagonistin Xane Molin nur aus der Ferne und aus verschiedenen Perspektiven als Ganzes erkennbar.

Seit 2003 lebt Eva Menasse in Berlin. In Zeitungen und Magazinen wird sie oft als in Deutschland lebende Österreicherin zu den Unterschieden zwischen den beiden Ländern befragt. In diesem Zusammenhang ist auch der Band *Lieber aufgeregt als abgeklärt* (2015) zu erwähnen, in dem sich neben essayistischen Texten, Reden und Kommentaren zu Politik, Musik und dem deutsch-österreichischen Verhältnis auch der Essay „Unter Piefkes“ findet, in dem es heißt: „Der Österreicher, [...] fühlt sich, frisch in Deutschland, wie ein Kuhhirt in der Oper.“ ¹⁷

In der Erzählung *Lässliche Todsünden* (2009) erzählt Menasse vom Lebensgefühl des Wiener Kultur- und Politbetriebs. In den sieben Erzählungen relativiert

¹² Ebd., S. 36. [Hervorhebung J.G.]

¹³ Ebd., S. 38. [Hervorhebung J.G.]

¹⁴ Ebd. [Hervorhebung J.G.]

¹⁵ Ebd., S. 39f. [Hervorhebung J.G.]

¹⁶ Mit acht Jahren musste Hans Menasse per Kindertransport vor der Nazi-Verfolgung aus Wien nach Großbritannien flüchten. Er wuchs dort bei einer Pflegefamilie auf und fand durch den Fußball gesellschaftliche Integration und Anerkennung. Nach Kriegsende kehrte er zu seinen Eltern nach Wien zurück. <https://www.nationalfonds.org/detailansicht/4162> (6.7.2021).

¹⁷ Eva Menasse: Unter Piefkes. In: Dies.: *Lieber aufgeregt als abgeklärt. Essays*. Köln 2015, S. 71. [Hervorhebung J.G.]

sie den Sündenbegriff im „säkularisierten, kirchenfernen und moralisch schlampigen Alltagsverhalten heutiger Menschen.“¹⁸ Wie Sigrid Löffler in einer Buchbesprechung schreibt, geht es in den Geschichten „um kleine Gemeinheiten, Engherzigkeiten und Gefühlsschlampereien im heutigen Zusammenleben.“¹⁹ Löffler bezeichnet Eva Menasses moralische Geschichten als Geschichten ohne Moral: „Die Moral dieser Geschichten liegt im *indirekten* Hinweis auf den Mangel an Moral.“²⁰

Das Gestaltungsprinzip des indirekten Vergleichs liegt auch den acht Geschichten des Erzählbandes *Tiere für Fortgeschrittene* zu Grunde. Die Käfer auf dem Buchumschlag erinnern an die groteske Parabel einer stillen Rebellion gegen die Unmenschlichkeit in Kafkas Novelle *Die Verwandlung*. In Menasses Geschichten finden allerdings keine Verwandlungen statt; ganz im Gegenteil, die ProtagonistInnen stecken im Leben fest. Dennoch wimmelt es nur so von Tieren. Zeitungsmeldungen und Ausschnitte aus Fernsehsendungen, die Menasse über die Jahre gesammelt hat, werden den Erzählungen als eine Art Motto vorangestellt. Den LeserInnen wird damit von Anfang an der Auftrag erteilt, die Tiermottos auf den Inhalt der Erzählungen zu beziehen. Kein einfacher Auftrag, was auch der didaktisch anmutende Titel der Sammlung impliziert, denn die Geschichten sind explizit nicht für Anfänger, sondern für Fortgeschrittene intendiert. Der Zusammenhang zwischen den Tiermeldungen und den Erzählungen ist in manchen Geschichten nur schwer herzustellen. Die Mission versteht man aber trotzdem: Die Tiermottos und die Erzählungen sollen den Blick auf die Spezies Mensch erschließen. Dabei sind Tiere en masse vertreten: Neben Schmetterlingen und Bienen, die sich an den Tränen von Krokodilen laben, Raupen, die sich ihr eigenes Grab schaufeln, Igel, die in Eisbechern steckenbleiben, Schafen, die ihre Wolle von selbst abwerfen, einem wiederbelebten Opossum, Haien, die künstlich beatmet werden, Schlangen, die auf Bäumen kein Risiko eingehen, Enten, die noch im Schlaf nach Fressfeinden Ausschau halten, tummeln sich in den Geschichten auch eine Vielzahl anderer Tiere: Fische, Wale, Schildkröten, Schweine, Elefanten, (Spitz)Mäuse, Eulen, Katzen, ein Geißlein, ein (nacktes) Kamel, Kühe, diverse Vögel, ein (Tanz) Bär, ein Reh, mehrere Esel, ein Kapuzineräffchen, Hasen, eine Libelle, jede Menge Blattläuse, eine Eidechse, Mücken, Hunde, Tiger, Termiten, Ameisen, Schweinchen in geringelten T-shirts, eine karamellfarbige Fledermaus und ein Plüschtieraffe. Sie alle werden herangezogen, um das tierartige Aussehen oder Verhalten von Menschen und sogar anderen Tieren zu beschreiben, wenn es zum Beispiel heißt: „Wie die meisten Katzen ist sie ein Charakterschwein.“²¹

Die Erzählungen beginnen nicht nur mit Tierinformationen, sie sind auch nach den Tieren benannt, deren Verhalten oder Geschick in den vorangestellten Informationen beschrieben wird. Schmetterlinge, Biene, Krokodil; Raupen; Igel; Schafe; Opossum; Haie; Schlangen und Enten. Die älteste derartige Inspiration für den Text *Enten* geht, wie man dem Quellennachweis entnehmen kann, auf das Jahr 1999 zurück;

18 Sigrid Löffler: *Moderne Moral*. In: *Deutschlandfunk Kultur*. 9. Oktober 2009. https://www.deutschlandfunkkultur.de/moderne-moral.950.de.html?dram:article_id=137960 (6.7.2021).

19 Ebd.

20 Ebd. [Hervorhebung J.G.]

21 Menasse: *Tiere für Fortgeschrittene*, S. 134. Im Folgenden werden die Seitenzahlen direkt in den Fließtext eingefügt.

die jüngste auf das Jahr 2014. In der Erzählung *Schafe* ertappt sich der (einzige) Ich-Erzähler, ein Psychologe, selbstkritisch dabei, das Aussehen eines Seminarteilnehmers mit dem einer hypnotisierenden Libelle zu vergleichen, und imaginiert das Urteil seiner Psychiaterin, die ihn nach seinem eigenen Nervenzusammenbruch behandelt hat:

An dieser Stelle würde mich Frau Doktor Biasini bestimmt ermahnen. Meine gesucht originellen Beschreibungen seien, so sagt sie, letztlich Distanzierungsversuche. Ich hinge anderen Menschen Formulierungen um wie Kostüme und weigerte mich fortan hinter meine eigenen Labels zu sehen. (127)

Menasses Tiermeldungen, mit denen sie auf das Verhalten von Menschen verweist, können gleichzeitig als Distanzierungs- und Annäherungsversuche gelten. Einerseits verweisen die Tiermottos auf das Verhalten der Menschen (Tiere verhalten sich wie Menschen), andererseits bleibt die Verbindung zwischen den Tiermeldungen und den Erzählungen mehr oder minder unklar (inwiefern ähnelt das menschliche Verhalten dem der Tiere?). Es handelt sich um moderne Fabeln. Sie erzählen über die fabeltheoretische Grenze hinaus und nähern sich der anthropozentrischen Demarkationslinie an. Menasses Herangehen an das fabelhafte Erzählen beweist, dass die Fabel zu mehr fähig ist, als Mangelerscheinungen menschlichen Daseins zu enttarnen. Ihre modernen Fabeln beschreiben auf ironische Weise die Abgründe, Dilemmas und Herausforderungen des Menschen im 21. Jahrhundert. Sie behandeln Themen wie Patchworkfamilien und Ehekrisen, das Älterwerden und Sterben, Umweltkrisen, die Flüchtlingsproblematik und die übermäßige Wertschätzung des Materiellen, ohne dabei mit erhobenem Zeigefinger zu belehren. Im Folgenden wird Menasses Vorgehensweise in den Kontext der Human Animal Studies bzw. der Literary Animal Studies gestellt, um zu erörtern, inwieweit sich die Autorin der anthropozentrischen Grenze annähert und welche Rolle Tiere in *Tiere für Fortgeschrittene* dabei übernehmen.

3. Das Tier im Fokus: Literary Animal Studies und Fabeltheorie

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts bildet sich im deutschsprachigen Raum ein neues Forschungsinteresse heraus, das sich auf einen im anglo-amerikanischen Raum seit den 1980er Jahren bestehenden Wissenschaftsdiskurs bezieht. Es ist unter verschiedenen Bezeichnungen, wie z.B. Anthrozoologie, Animal Studies, Anthro(po)zoologie, Zooanthropologie, Animals und Society Studies oder Human-Animal Studies (HAS) bekannt. Innerhalb der HAS sind einige Publikationen entstanden, die sich u.a. auf die Arbeit von Donna Haraway und Steve Baker stützen.²² Die HAS

22 Im anglo-amerikanischen Raum sind u.a. erschienen; Steve Baker: *Postmodern Animal (Essays in Art and Culture)*. Clerkenwell 2000. Donna Haraway: *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*. New York, London 1989; *When Species meet*. Minneapolis 2007. Im deutschsprachigen Raum sind erschienen: Jessica Ullrich (Hrsg.): *Tierstudien. Animalität und Ästhetik*, Berlin 2012; dies. (Hrsg.): *Tierstudien. Tiere auf Reisen*. Berlin 2012; dies./Friedrich Weltzien (Hrsg.): *Tierstudien. Tierliebe*. Berlin 2013; dies./Antonia Ulrich (Hrsg.): *Tierstudien. Metamorphosen*. Berlin 2013; dies. (Hrsg.): *Tierstudien. Tiere und Tod*. Berlin 2014; dies. (Hrsg.): *Tierstudien. Tiere und Raum*. Berlin 2014; dies. (Hrsg.): *Tierstudien. Zoo*. Berlin 2015; dies./Aline Steinbrecher (Hrsg.): *Tierstudien. Tier und Unterhaltung*. Berlin 2016. Susan Pearson/Mary Weismantel: Gibt es das Tier? Sozialtheoretische Reflexionen. In: Dorothee Brantz/Christof Mauch (Hrsg.): *Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne*. Paderborn 2010, S. 379-399. Konrad Paul Liessmann (Hrsg.): *Tiere. Der Mensch und seine Natur*. Philosophicum

sind ein internationales, interdisziplinäres Forschungsfeld. Ihre Inhalte reichen von der philosophiegeschichtlichen Diskussion des Mensch-Tier-Verhältnisses bis hin zu kultursymbolischen Deutungen in Kunst, Literatur und Medien. Sie sind darüber hinaus in ihrem Bezug auf Tierbefreiung und Tierethik in den Rechtswissenschaften vertreten. Ihr Schwerpunkt liegt auf den Verhältnissen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Tieren. Sie fragen: „Welchen Stellenwert haben Tiere in unserer Gesellschaft? Wie kategorisieren Menschen Tiere? Welche Rolle spielt dabei unser Sprachgebrauch? Warum schützen wir manche Tiere und beuten andere aus? Welche Gemeinsamkeiten haben Frauen- und Tierrechtsbewegungen?“²³ Dem neuartigen Verständnis der HSA, wie es etwa in der „Innsbrucker Schule“²⁴ zum Ausdruck kommt, liegt die Auffassung zugrunde, dass

die Herangehensweise an das jeweilige Thema auf angemessene und tiergerechte Weise erfolgen soll. Tiere werden nicht mehr als Objekte, sondern als Subjekte mit Wirkungs- und Handlungsmacht und als Individuen mit eigenen Erfahrungen, Emotionen, Erwartungen etc. wahrgenommen. Dabei versucht der menschliche Part, jeglichen Speziesismus zu vermeiden, seine rein anthropozentrische Sichtweise möglichst zu überwinden und die Perspektive der Tiere sowie deren Bedürfnisse und Interessen miteinzubeziehen.²⁵

Auch in der Literaturwissenschaft haben sich, angelehnt an den angloamerikanischen Raum, „tierzentrierte“ oder „theriozentrische“ Ansätze entwickelt. In den sogenannten Literary Animal Studies geht es darum, Methoden und Interpretationsmöglichkeiten im Sinne der HAS zu erweitern.²⁶ Zu den Hauptaufgaben einer solchen postanthropozentrischen bzw. theriozentrischen Literaturwissenschaft gehören, nach Gabriela Kompatscher-Gufler, „ein Sichtbarmachen von Tieren in Texten und eine Neuinterpretation derselben durch eine Untersuchung des Tierbildes.“²⁷ Kompatscher-Gufler zufolge galten Tiere historisch gesehen in der Literaturtheorie lange Zeit fast ausschließlich als BedeutungsträgerInnen.²⁸ Auch der britische Kulturkritiker John Berger erinnert gleich am Anfang seines Essays *Why look at Animals?* (1980) daran, dass es immer schon um die *Vermittlung* durch das Tier zwischen dem Menschen und seinem Ursprung ging.²⁹ Nach Berger erkannte der Mensch das, was ihn vom Tier unterschied, in dem Moment, in dem sein Blick den des Tieres traf. Seines Erachtens gibt es endlose Beispiele dafür, wie Tiere dem Menschen die Dinge besser erklärten. Bis ins 19. Jahrhundert war der Anthropomorphismus, das Zuschreiben menschlicher Eigenschaften gegenüber Tieren, Göttern und Naturgewalten, ein integraler Bestandteil der Beziehung zwischen Mensch und Tier und Ausdruck ihrer Verwandtschaft

Lech, Band 16. Wien 2013. Bernd Hüppauf: *Vom Frosch – Eine Kulturgeschichte zwischen Tierphilosophie und Ökologie*. Bielefeld 2011. Helmut F. Kaplan: *Tierrechte. Die Philosophie einer Befreiungsbewegung*. Göttingen 2000.

23 Gabriela Kompatscher/Reingard Spannring/Karin Schachinger: *Human-Animal Studies: Eine Einführung für Studierende und Lehrende*. Stuttgart 2017, S. 16.

24 Human-Animal Studies. Universität Innsbruck. <https://www.uibk.ac.at/projects/has/index.html.de> (6.7.2021).

25 Gabriela Kompatscher: Mensch-Tier Beziehungen im Licht der Human-Animal Studies. In: *Dossier Bioethik. Bundeszentrale für politische Bildung*. 29. Mai 2019. <https://www.bpb.de/gesellschaft/umwelt/bioethik/290626/mensch-tier-beziehungen-im-licht-der-human-animal-studies> (30.8.2021).

26 Gabriela Kompatscher-Gufler: Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere. In: Reingard Spannring/Karin Schachinger/dies./Alejandro Boucabeille (Hrsg.): *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*. Bielefeld 2015, S. 141.

27 Ebd., S. 144.

28 Ebd., S. 140.

29 John Berger: *Why look at Animals?* London 2009. [Übersetzung J.G., Hervorhebung im Original]

bzw. das, was von der beständigen Verwendung von Tiermetaphern übriggeblieben war. In den letzten zwei Jahrhunderten sei das Tier, so Berger, immer mehr verschwunden. Die Tiere in unserer Vorstellung werden in anderen Kategorien benutzt, so dass das Tier als Kategorie selbst seine zentrale Bedeutung verloren hat.³⁰ In der begleitenden Ideologie seien die Tiere immer die Beobachteten. Die Tatsache, dass auch sie uns beobachten können, hat, so Berger, jede Bedeutung verloren. Das, was wir über sie zu wissen glauben, ist ein Beweis unserer Überlegenheit und demnach auch ein Beweis dessen, was uns von ihnen trennt. Je mehr wir wissen, desto größer ist die Distanz zwischen uns und ihnen.³¹ Das Leben des wilden Tieres wird zum Ideal, das als Gefühl eines unterdrückten Wunsches internalisiert wird. In dieser neuen Einsamkeit sei uns der Anthropomorphismus unheimlich.³² Berger argumentiert, dass die Tiere jedoch nicht verwendet werden, um Menschen besser zu erklären, sondern dass sie Gefangene einer menschlichen bzw. sozialen Situation geworden sind, in die sie hineingezwungen wurden. Tiere werden nicht als Metaphern oder Erinnerungen an den Ursprung benutzt, sondern *en masse*, um Situationen zu vermenschlichen. Diese Entwicklung ende mit der Banalität von Walt Disney.³³

Dieser Banalität wirken die Literary Animals Studies entgegen, indem sie Tiere ins Zentrum der Diskussion stellen. Die Literary Animals Studies argumentieren, dass Tiere die Literatur bei ihrer Entstehung beeinflussen, dass die Literatur wiederum unser Wissen von den Tieren prägt und so unser Verhalten gegenüber Tieren beeinflusst:³⁴

Literatur ist eine Linse, durch die – nach Identifizierung der ästhetischen Filter, die darüber gelegt wurden – Mensch-Tier-Beziehungen betrachtet und analysiert werden können; dabei rücken Tiere auch dann ins Zentrum, wenn sie sich nur am Rande des narrativen Blickfeldes bewegen, denn auch als Nebenfiguren können sie Aufschlüsse über das Verhältnis zwischen Mensch und Tier geben.³⁵

So nennt zum Beispiel Kate Soper als die drei häufigsten Arten der Darstellung von Tieren in Texten die naturalistische, die allegorische und die anteilnehmende.³⁶ Soper zeigt, dass „literarische Tiere“ einerseits als Figuren auftreten, die sich selbst präsentieren, oder als Figuren, die etwas oder jemand Anderen präsentieren, etwa als Metaphern.³⁷ Daran anschließend spricht der Literaturwissenschaftler Roland Borgards von diegetischen und semiotischen Tieren: Die einen bezeichnet er als „Objekte der literarischen Rede“, als „Lebewesen“, die anderen als „Mittel der literarischen Rede“, als „Träger von Bedeutungen“, als „Zeichen“.³⁸ Weiters stellt Borgards

30 Ebd., S. 14f. [Übersetzung J.G.]

31 Ebd., S. 16. [Übersetzung J.G.]

32 Ebd., S. 11.

33 Ebd., S. 18f.

34 Ebd., S. 147f.

35 Ebd., S. 150.

36 Kompatscher-Gufler: Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere, S. 144.

37 Kate Soper: The Beast in Literature: Some Initial Thoughts. In: Karen Seago/Karla Armbruster (Hrsg.): *Literary beasts. The representation of animals in contemporary literature. Comparative critical studies*, 2, 3. Edinburgh 2005, S. 303-309. Zitiert in Kompatscher-Gufler: Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere, S.144f.

38 Roland Borgards: Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung. In: Herwig Grimm/Carola Otterstedt (Hrsg.): *Das Tier an sich. Disziplinen übergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*. Göttingen 2012, S. 87-118, zitiert in Kompatscher-Gufler: Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere, S. 147f.

für die Interpretation von Tiertexten drei Techniken vor: das Kontextualisieren (des literarischen Tieres aus wissenschaftlicher Perspektive), das Historisieren (des Tieres gemäß seiner historischen Nähe zum untersuchten Text) und das Poetisieren (des Tieres, wonach jeder Tiertext als Literatur betrachtet wird).³⁹

In den Tiermeldungen bzw. Mottos, die Menasse den Erzählungen in *Tiere für Fortgeschrittene* vorangestellt hat, treten Tiere als Figuren auf, die sich selbst präsentieren. Die Darstellung der Tiere in diesen Mottos kann als naturalistisch gelten. Sie werden als Lebewesen in wissenschaftlichen und journalistischen Texten kontextualisiert. Jedoch fungieren Tiere in Menasses Geschichten über Menschen in Form von Tiermetaphern und Tiervergleichen auch als Zeichen, als Träger von Bedeutungen. Tiere werden somit auch poetisiert und allegorisiert, d.h. das Verhalten der Tiere wird mit dem der Menschen indirekt verglichen und in Zusammenhang gebracht. In den Tiermeldungen wie auch in den Menschengeschichten ist vom Leiden der Tiere sowie dem der Menschen die Rede. Deshalb kann man auch von einer teilnehmenden Darstellung sprechen. So läßt Menasse Tiere und Menschen, die LeserInnen miteingeschlossen, im „als ob-Modus“ einander begegnen.

In den Rezensionen über *Tiere für Fortgeschrittene* werden die vorangestellten Texte als „Mikro-Romane“⁴⁰, „kuriöse Tiermeldungen“⁴¹ oder „mottoähnliche Wenigzeiler“⁴² bezeichnet. Die Tierbeobachtungen erinnern an eine naturwissenschaftlich orientierte Arbeitsweise. Die Zusammenhänge zwischen den Tiermottos und dem Inhalt der Erzählungen ist in den meisten Geschichten nicht offensichtlich und fordert die LeserInnen zum Vergleichen und Analysieren nach dem Prinzip „so wie, wie wenn, als ob“ auf. Die Erzählungen selbst werden als „Menschenfabeln“⁴³, „umgekehrte Fabeln“⁴⁴, oder „Anti-Fabeln“⁴⁵ bezeichnet. Fabeln veranschaulichen eine Moral oder eine allgemein anerkannte Wahrheit. Die Fabelfiguren sind meist Tiere mit menschlichen Eigenschaften. Sie können sprechen und denken. In seinen „Abhandlungen über die Fabel“ (1759) setzte sich Gotthold Ephraim Lessing theoretisch mit dem Genre auseinander:

Die Fabel hat unsere klare und lebendige Erkenntnis eines moralischen Satzes zur Absicht. Nichts verdunkelt unsere Erkenntnis mehr als die Leidenschaften. Folglich muß der Fabulist die Erregung der Leidenschaften soviel als möglich vermeiden. Wie kann er aber anders, z. B. die Erregung des Mitleids vermeiden, als wenn er die Gegenstände desselben unvollkommener macht und anstatt der Menschen *Tiere oder noch geringere Geschöpfe* annimmt?⁴⁶

In ihrem betonten Fokus auf das Tier reagiert die CLAS (Critical Animal Studies) mitunter sehr stark auf diese tradierte Vorstellung von Tieren als den „geringeren

³⁹ Vgl. Ebd.

⁴⁰ Eva Menasse: Tiere für Fortgeschrittene. In: *SWR2*. 15. Juli 2019. <https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/bookreview-swr-2224.html> (6.7.2021).

⁴¹ Rezension: Eva Menasse. Tiere für Fortgeschrittene. *KimonoBlog*. Ohne Datum. <https://kimonobooks.de/buecher/rezension/eva-menasse-tiere-fuer-fortgeschrittene> (6.7.2021).

⁴² Katharina Granzin: Aus dem Leben anderer Monaden. In: *taz*. 16. Juni 2017. <https://taz.de/Eva-Menasses-Tiere-fuer-Fortgeschrittene/15420950/> (6.7.2021).

⁴³ *SWR2*. 15. Juli 2019.

⁴⁴ Rezension: Eva Menasse. Tiere für Fortgeschrittene. In: *KimonoBlog*. Ohne Datum. <https://kimonobooks.de/buecher/rezension/eva-menasse-tiere-fuer-fortgeschrittene> (6.7.2021).

⁴⁵ Jutta Person: Tiere für Fortgeschrittene. Die Tränen der Krokodile. In: *Die Zeit*. 3. Mai 2017. <https://www.zeit.de/2017/19/tiere-fuer-fortgeschrittene-eva-menasse-erzaehlungen> (6.7.2021).

⁴⁶ Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*. Bd. 5. Hrsg. Herbert G. Göpfert. München 1973, S. 393f. [Hervorhebung J.G.]

Geschöpfen“. Eine weitverbreitete Ansicht unter Angehörigen dieser Forschungsrichtung ist, dass Tierfabeln nichtmenschliche Tiere ausgrenzen. Die Verwendung von Tieren in Fabeln wäre nur eine weitere Form der Tierausbeutung.⁴⁷ In seinem Buch über Tierrechte und die literarische Repräsentation von Tieren erteilt John Simons der Fabel eine deutliche Absage: „They are merely vehicles for the human and are not, in any way, presented as having physical or psychological existence in their own right [...] The fable has little to offer and can teach us nothing about the deeper relationships between the human and the non-human.“⁴⁸ Dieser radikalen Absage an die Tierfabel hält Naama Harel produktive alternative Lesarten entgegen. In „The Animal Voice behind the Animal Fable“ argumentiert Harel, dass die Bedeutung der Fabel nicht nur an den Text selbst gebunden sei, sondern erst aus der Interaktion zwischen Text und LeserInnen entstehe. Nach Harel ist das anthropozentrische Verstehen von Fabeln nicht unbedingt verpflichtend. Sie argumentiert, dass manche Fabeln alternativ verstanden werden können, wonach nicht-menschliche Tiere weder ausgeschlossen noch zu menschlichen Figuren und deren Problemen reduziert werden:

We could still use animal fables in order to understand allegorically human issues, but we could do so parallel to our interest in the nonhuman animals, without nullifying them. This way, instead of a reading, which is based on animal stereotypes and passive understanding of explicit messages, we reach a multilevel understanding, which develops both empathy for nonhuman animals and critical reading methods.⁴⁹

Menasses Geschichten weisen tatsächlich „fabelhafte Merkmale“ auf. Die Tiermeldungen beschreiben einen besonderen Fall aus dem Tierreich; die darauffolgenden Geschichten lassen darauf basierend auch eine Art Moral erkennen. Der allgemeine Satz wird zwar nicht anschauend erkannt, kann jedoch mit einigem Interpretationstalent abgeleitet werden. Die Leidenschaften der Figuren werden allerdings nicht, wie es die traditionelle Fabel vorschreibt, vermieden; ganz im Gegenteil: sie stehen im Mittelpunkt der Erzählungen. Als LeserIn empfindet man Mitleid mit den literarischen Figuren, den Tieren wie auch den Menschen. Menasses Geschichten grenzen die nicht-menschlichen Tiere nicht aus. Sie verweisen auf die Gemeinsamkeiten von menschlichen und nichtmenschlichen Tieren. Die Tiermeldungen helfen uns dabei, menschliche Probleme allegorisch zu verstehen, aber die Tiere und ihre Probleme werden dadurch nicht für null und nichtig erklärt. Statt sich beim Lesen der Texte auf stereotype Tierbilder und ein passives Verstehen von expliziten Inhalten zu stützen, können sich die LeserInnen von Menasses Geschichten, wie Narel nahelegt, auf ein vielschichtiges Verstehen einlassen, das nicht nur Mitgefühl Tieren gegenüber erweckt, sondern zugleich auch zu einem kritischen Leseverhalten anregt.

47 „That we burden animals by asking them to teach us how to behave like human beings seems no more than yet another way of exploiting them. We force animals to do physical labor, we raise them under cruel conditions, we mistreat them in all sorts of ways, and then we domesticate them most fully by moralizing them. Far better, it would seem, to read accounts by naturalists who observe animals in their own environments to learn about the natural world, who resist treating animals as figures to be written into beast fables to confirm our moral categories.“ Vgl. Nicolas Howe: *Fabling Beasts: Traces in Memory*. In: *Humans and Other Animals*. Arien Mack (Hrsg.). Columbus 1999, S. 231. Zitiert in Naama Harel: *The Animal Behind the Animal Fable*. In: *Journal for Critical Animal Studies* VII:2 (2009), S. 10.

48 John Simons: *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*. Wiltshire 2002, S. 119.

49 Harel: *The Animal Behind the Animal Fable*, S. 19.

Doch waren nach Menasses Aussage die Tiermeldungen nur

so ein Anstoß, ein Trigger, ein auslösendes Moment, eine Geschichte zu schreiben. Ich habe die wirklich allein nach dem Kriterium ausgewählt, dass ich sofort darin Menschengeschichten gesehen habe. Das erschließt sich jetzt für Sie als Leser nicht unbedingt sofort, aber für mich hat es so'n künstlerischen Anreiz gegeben.⁵⁰

Dies deutet darauf hin, dass Menasse Tiere als rein metaphorische Bedeutungsträger intendiert hat und dass es ihr als Literatin kein zentrales Anliegen war, die anthropozentrische Sicht- und Schreibweise zu überwinden. Man muss es ihr als LeserIn aber nicht gleichtun. Das traditionell anthropozentrische Verstehen von Fabeln und anderen Texten, in denen Tiere benutzt werden, ist, wie Harel argumentiert, zumindest teilweise eine Folge der speziesistischen Tendenz der Interpretation.⁵¹ Diese Ansicht teilt Evolutionsbiologe Volker Sommer: Texte, in denen Tiere anthropomorphisiert und Menschen zoomorphisiert werden, bieten, so Sommer,

gute Denkübungen. [...] Damit wird einer Aufweichung der Mensch-Tier-Grenze Vorschub geleistet, und auch anderen Disziplinen, so auch der Literaturwissenschaft, werden wertvolle Impulse zu einer Neubetrachtung der Mensch-Tier-Beziehungen geliefert.⁵²

Im Gegensatz zum Anthropomorphismus, der auf die Vermenschlichung von Tieren abzielt, ist Menasses Erzählband dem Zoomorphismus verpflichtet, d.h. der Tendenz, menschliches Verhalten, Charaktereigenschaften und Probleme in Bezug auf tierliches Verhalten, deren Charaktereigenschaften und Leiden zu betrachten. Zoomorphisierte Tiermetaphern und andere tierliche Tropen dienen dazu, menschliches Verhalten zu beleuchten. Tiere können dabei zu Randerscheinungen und von den menschlichen Figuren und unserem Interesse daran verdrängt werden. Jedoch kann man dieser Tendenz als LeserIn entgegenwirken, wenn man Volker Sommers Prämisse folgt und beim Lesen immer wieder das Denken über die Mensch-Tier-Grenze übt.

4. Textinterpretation

4.1 Schmetterling, Biene, Krokodil

Auf der Suche nach Nahrung werden Bienen und Schmetterlinge auch an ungewöhnlichen Plätzen fündig. [...] Wie ein Foto eines in Puerto Rico forschenden Ökologen belegt, setzen sie sich sogar auf den Kopf von Krokodilen, um deren salzige Tränen aufzusaugen. (9)

Die Beschreibung eines Fotos, das Schmetterlinge und Bienen auf den Köpfen von Krokodilen zeigt, auf die sie sich gesetzt haben, um deren salzige Tränen aufzusaugen, ist das Tiermotto der ersten Erzählung. Unter Anwendung von „geheimpolizeilichen Methoden“ (14) markiert die Protagonistin Tom jedes Kleidungsstück und jeden Gegenstand ihrer Stiefkinder, um später nicht von deren leiblicher Mutter für

⁵⁰ Angela Gutzeit: Eva Menasse. Tiere für Fortgeschrittene. Zerbrechlicher Zusammenhalt. In: *Deutschlandfunk*. 25. Mai 2017. https://www.deutschlandfunk.de/eva-menasse-tiere-fuer-fortgeschrittene-zerbrechlicher.700.de.html?dram:article_id=386228 (6.7.2021).

⁵¹ Harel: *The Animal Behind the Animal Fable*, S. 19.

⁵² Volker Sommer, zitiert in Gabriela Kompatscher-Gufler: *Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere*, S. 147.

Verlorenes oder Beschädigtes beschuldigt zu werden. „Alle Beziehungen sind doch Geschäfte“ (20), kommentiert Toms Ehemann die Beziehung eines skandinavischen Pärchens. Dieser Satz gibt Tom zu denken: „Wenn alle Beziehungen Geschäfte sind, welches ist dann ihres? Was bekommt sie, was gibt sie?“ (21) Auf das Tierfoto bezogen, stellt sich die Frage: Was bekommt das Krokodil dafür, dass sich Insekten an seinen Tränen nähren? Die Nachricht vom Tod eines Jugendfreundes nimmt Tom so sehr mit, dass sich ihre Wahrnehmungen in fast surrealer Weise verschieben. Während sie in Kindheits- und Jugenderinnerungen schwelgt, scheint es Tom, „dass vieles im Leben ganz anders gewesen sein könnte. Dass sie von manchem die falsche Version abgespeichert hat.“ (22) Mehrmals taucht in der Geschichte eine attraktive Frau auf, die Toms Ehemann scheinbar kennt. Ein alter Mann am Büffet verwechselt Tom mit seiner verstorbenen Schwester. Er erinnert sie an jemanden aus ihrer Kindheit. „Da haben die alten Leute manchmal geweint, so, dass es die Kinder nicht sehen sollten. Deshalb waren sie unheimlich.“ (32) Diese Szenen werden nicht geklärt, aber sie weisen darauf hin, dass Toms Leben aus den Fugen gerät. Der Zusammenhang zwischen dem Tierfoto und dem Inhalt der Erzählung ist nicht leicht zu eruieren. Ist Toms Ehe und ihr Seelenheil, das von den Anforderungen ihrer Patchworkfamilie stark strapaziert wird, vielleicht genauso bedroht wie die Existenz von Bienen und Schmetterlingen, deren Suche nach nährstoffreichem Wasser in Zeiten der globalen Naturkatastrophen immer beschwerlicher wird? Sucht auch Tom an einem ungewöhnlichen Ort, d.h. auf einem all-inkluisiven Urlaub in der Türkei nach dem Sinn ihres Lebens, ähnlich der Wassersuche der Bienen und Schmetterlinge? Wer außer der Exfrau, die sich an dem von ihr verursachten Chaos der Patchworkfamilie weidet, nährt sich an Toms Tränen, so wie die Insekten an den Tränen von Krokodilen?

4.2 Raupen

Tabakschwärmer-Raupen schaufeln sich ungewollt selbst ihr Grab, wenn sie fressen. Stimuliert von den oralen Verdauungssekreten der Raupe setzt die Tabakpflanze Duftstoffe frei, die wiederum insektenfressende Räuber anlocken. Pech für die Raupen, denn eigentlich sollen ihre Mundsekrete nur antibiotische Wirkung haben. (53)

Im Gegensatz zu den meisten Erzählungen, in denen die im Tiermotto erwähnten Tiere nicht erwähnt werden, treten Raupen in der gleichnamigen Geschichte auch tatsächlich auf. Als Konrad seiner Frau Grete die Zahnbürste reicht, beginnt sie zu kichern, weil sie die Zahnpasta auf der Zahnbürste mit Raupen assoziiert: „Weiße Raupe, [...] ohne Haare aber viele Beine.“ (65) „Raupen“ erinnert an Michael Hanekes Film *Liebe* und erzählt von einem alten Mann und seiner demenzkranken Frau. Konrads widerwillige, verbissene und märtyrerhafte Fürsorge um Grete und seine Beschäftigung mit seiner eigenen Todesanzeige ähneln dem tragischen Schicksal der selbstmörderischen Raupen, deren Mundsekret sie eigentlich schützen sollte, schlussendlich aber ihren sicheren Tod bedeutet. Während Konrad selbst seine Fürsorge für die „Essenz von Liebe“ (59) hält, raten ihm seine an die insektenfressenden Räuber aus dem Tiermotto erinnernden Töchter, sich von Dienstleistern helfen zu lassen. Ihre Fürsorge macht Konrads Situation nur schlimmer: „Wie der Heilige Sebastian ließ er die Pfeile in sich eindringen, stand er wieder bis zum Knöchel in seinem Seelenblut,

doch aufrecht, ohne zu wanken.“ (58) Mühsam kreierte Konrad alltägliche Momente wie Fensterputzen für Grete, in denen das Leben ihnen beiden etwas anderes zu sein scheint „als eine schiefe Ebene in einen schwarzen Tümpel hinein.“ (66) Aufregungen gilt es zu meiden, denn sie wirken auf Grete „wie Lawinen im Kopf“. (72) Mit ihrem Enkel Joshe, dem „freigelegten Herzen“ (71) der Familie, singt und tanzt Grete wie ein Tanzbär (71), nach Konrad ruft sie wie ein verirrtes Geißlein. (91) Die Ausfälle seiner Frau überfordern Konrad und überlagern seine Erinnerungen immer stärker. Er zieht sich in seinen Keller, in sein „Höhlenexil“ (54) zurück, wo er über Internetpornos erschöpft einschläft, wenn er nicht an seiner eigenen Todesanzeige arbeitet. Er ist stolz auf seinen Pflegedienst und meint, als Einziger zu wissen, was Grete braucht. Gleichzeitig mutiert Konrad zur störrischen, frustrierten Märtyrerfigur, die sich nicht helfen lässt. Wie die Raupen scheint auch Konrad sich durch die aufopfernde Pflege seiner Frau sein eigenes Grab zu schaufeln.

4.3 Igel

Immer wieder verfangen sich Igel in den Öffnungen von McFlurry-Eisbechern, die achtlos weggeworfen wurden. Die Tiere, die die Reste der Vanille-Eiskrem ausschleckten, bekamen den Kopf nicht mehr aus dem Plastikbehälter und verhungerten. Fünf Jahre kämpfte besonders die britische „Gesellschaft zum Schutz der Igel“ gegen die tödlichen Fallen – endlich hatte McDonald's ein Einsehen. Das Unternehmen hat den Eisbecher neu gestaltet. Künftig werde die Öffnung kleiner sein. Dann passe nur noch ein Löffel, aber kein Igelkopf mehr hinein. (92)

Auch in der dritten Geschichte treffen wir auf das Tier, das der Geschichte den Titel verleiht. Die Protagonistin in *Igel*, Micol, ist selbst stachelig, „eine Frau mit Stich“ (99). „Zu der Zeit, in der diese Geschichte spielt, hätte sie eigentlich zufrieden sein können wie eine satte Katze.“ (93) Micols Lebenslauf gibt „überdeutlich bekannt: Diese Frau ist sprunghaft, sie langweilt sich schnell, sie ist unzuverlässig, und sobald sie ein bisschen Geld hat, leistet sie sich sofort Urlaub vom Kapitalismus, zugunsten langer Selbstfindungsphasen.“ (102) Der Igel dient als allegorischer Bedeutungsträger, indem er auf Micols stacheliges Wesen verweist. Micol steckt im Leben fest, so wie Igel in weggeworfenen McFlurry-Softisbechern. Ein Hotelgast, von dem Micol den ganzen Urlaub lang angetan ist, hilft Micol dabei, genauso einen festgesteckten Igel von seinem „kapitalistischen Kopfschmuck“ (121) zu befreien. Von allen Geschichten ist *Igel* diejenige, in der die anthropozentrische Sichtweise am meisten hinterfragt wird. Nicht nur Micol schenkt dem Igel mehr Aufmerksamkeit als den Menschen, auch Menasse beleuchtet die Bedürfnisse und die Rettung des leidenden Igels mehr als alle anderen Tiere, die sie in ihren Tierrottos verwendet. Der Igel steht im Zentrum der Handlung und wird zum Hauptthema des Abends. Nach der erfolgreichen Rettungsaktion stellt Micol sich vor, einen Igel aus Knetmasse zu machen und ihn danach zum Menschen in die Länge zu ziehen: „die Fußgröße gleichbleibend, dann würde[n] [die Proportionen] vermutlich wieder stimmen.“ (124) Mensch und Igel werden so einander angeglichen. Was wäre, wenn der Igel zum Menschen würde? Während McDonald's manchen Igeln durch die Verkleinerung der Eisbecheröffnung das Leben gerettet hat, scheint für die vom Kapitalismus gelangweilte Micol jeder Rettungsversuch in Form von Luxusurlauben oder Beschäftigungstherapien vergeblich.

4.4 Schafe

Einst war Wolle ein begehrter Rohstoff. Heute hat die europäische Wolle im Vergleich zu den feineren asiatischen und australischen Wollen nur noch geringe Bedeutung. Wer Schafe hält, dem ist die Wolle zum lästigen Übel geworden, denn die Schur kostet Geld. So entstand das Nolana-Haarschaf, es verliert seine Wolle von selbst. „Nolana“ ist eine lateinische Wortkreation und bedeutet wörtlich „keine Wolle“. [...] (125)

Schafe kommen in der gleichnamigen Erzählung nicht vor. Menasse beschreibt darin die Erfahrungen, die sie in der „edelsten deutschen Künstler-Akademie“, der Villa Massimo in Rom, gesammelt haben dürfte.⁵³ Die tierliche Trope dieser Geschichte besteht im Vergleich der ziellosen und unmotivierten Künstler und Geisteswissenschaftler ohne richtigen Auftrag mit den Nolana-Schafen, die das, womit man Schafe normalerweise assoziiert – Wollproduktion – nicht mehr erbringen müssen. Unter Einsatz ihrer Intelligenz und Kreativität sollen die Versammelten zur Rettung der Welt beitragen, ohne genau zu wissen, was ihre Aufgabe ist. Der Organisator, Direktor Ringelmann, versichert ihnen, dass „kein Ergebnis auch ein Ergebnis sei.“ (144) „Vielleicht ist das, was Ihnen nicht gelingt, genau das, was uns von Ihnen hier als das Wertvollste bleiben wird,“ bestärkt Ringelmann die TeilnehmerInnen in seiner Begrüßungsrede. (145) So wie das Nolana Schaf keine Wolle mehr produzieren muss, wird auch von den Besuchern der Künstler-Akademie nicht wirklich erwartet, dass sie tatsächlich eine Leistung erbringen.

4.5 Opossum

Ein 55-jähriger Amerikaner hat an einer Schnellstraße im US-Bundesstaat Pennsylvania versucht, ein totes Opossum wiederzubeleben. Mehrere Autofahrer sahen, wie der Mann vor dem Tier niederkniete und es mit Gesten beschwor. [...] Gegen den verhinderten Lebensretter ermittelt die Polizei nun wegen Trunkenheit in der Öffentlichkeit. (181)

Die Erzählung *Opossum* ist inspiriert von einer amerikanischen Zeitungsmeldung, die von der Mund-zu-Mund-Beatmung einer Beutelratte durch einen angetrunkenen Autofahrer handelt. Menasse ersetzt das Opossum durch ein europäisches Reh. Die auf das Tiermotto folgende Erzählung handelt von Charly, der auf dem Weg von seiner unerwartet schwanger gewordenen Geliebten zu seiner Frau eine Pause in einem Wirtshaus einlegt. Nach mehreren Runden Schnaps verlässt er das Gasthaus und macht sich auf den Weg nach Hause. Während er über seine Situation, d.h. seinen eigenen „Wildwechsel“ reflektiert („Man muss den Wald manchmal wechseln, man muss sich frei fühlen, selbst wenn man es nicht ist. Man braucht Abwechslung“) (208), trifft er auf „etwas Großes. Etwas Dunkles“ (207), das auf der Straße liegt:

Er hielt sofort an, in unentschlossenem Abstand. Panisches Gedankenkarussell. Weiterfahren, oder Polizei, selbst in Verdacht geraten, definitiv zu viel getrunken, um mit der Polizei, ist doch lächerlich, weiterfahren man musste das gar nicht gesehen, und wenn es ein Mensch, es sieht nicht aus wie ein Mensch, Tier auch schlimm genug, in dieser Größe. (207)

Charly beweist sich selbst, was für ein „braver Mann, ein verlässlicher Bürger“ (Ebd.) er ist, indem er bei dem verendenden Reh bleibt, bis Hilfe eintrifft. Wieder, wie der

53 Birgit Schönau: Villa Massimo in Rom. Paradies auf Zeit. In: *Süddeutsche Zeitung*. 19. März 2018. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/villa-massimo-in-rom-paradies-auf-zeit-1.3912532?reduced=true> (30.8.2021).

Igel in der gleichnamigen Erzählung, ist das Tier mehr als nur eine Randerscheinung. Das Opossum des Tiernottos bzw. das Reh in der Erzählung dient als allegorische Projektionsfläche für Charly, der sich selbst beweisen muss, dass er trotz seiner außerehelichen Affäre ein guter Mensch ist.

4.6 Haie

Am Karfreitag brach vor dem *Haus des Meeres* ein Brand aus. Die Flammen schlugen bis zwanzig Meter hoch. In drei Metern Höhe befindet sich die Entlüftungsanlage für das Haibecken. Ein Ventilator und PVC-Leitungen verschmorten. „Es dürften giftige Dämpfe ins Becken gelangt sein“, klagt der Zoologische Leiter, „kurz darauf begannen die Haie zu torkeln.“ Er zögerte nicht, zog eine Taucherausrüstung an und kletterte ins Becken. Mit Sauerstoffflaschen wurden die Tiere unter Wasser beatmet. Dennoch kam für vier Haie von insgesamt zehn jede Hilfe zu spät. (209)

Die Haie aus dem Tiernotto fungieren als semiotische Zeichen. Als Exemplare im Wiener Aquarium sind sie Gefangene einer Situation geworden, in die sie hineingezwungen wurden. Der zoologische Leiter erinnert an die Protagonistin der Geschichte, Nora, die einen muslimischen Mitschüler ihrer Tochter verteidigt und ihn beschützen will, nachdem die anderen Eltern ihn u.a. der Tierquälerei beschuldigen. Nora hält ihn und seinen Vater für Opfer von rassistischen Vorurteilen. Die Erzählung porträtiert Eltern „aus aller Herren Länder“, „die ihren Kindern eine Welt zeigen woll[t]en, wie sie wirklich war“ (214). Ihr scheinbar progressiver Diskurs basiert aber meist auf böswillichem Tratsch und bodenlosen Vermutungen. Noras halbherzige Intervention für den libanesisch-französischen Schüler Frederic und seine Eltern kommt, wie der Sauerstoff für die Wiener Haie, zu spät: Am Anfang des neuen Schuljahres hat Frederic, dessen Vater die anderen Eltern als mutmaßlichen Terroristen verdächtigt haben, die Schule verlassen. Der Tratsch der weißen Eltern hat die Immigranten vertrieben, so wie die giftigen Dämpfe den Haien im Wiener *Haus des Meeres* den Atem raubten.

4.7 Schlangen

Schlangen gelten als geübte Kletterer. Doch auf Bäumen gehen sie offenbar kein Risiko ein: Um nicht abzurutschen, wenden sie viel mehr Kraft auf als nötig. Eine neue Studie legt nahe, dass ein großer Sicherheitsfaktor, um ein Abrutschen und Fallen zu verhindern, wichtiger ist als eine energiearme Fortbewegung. (244)

In *Schlangen* sieht, fühlt und interpretiert Jakob alles aus der Perspektive eines Architekten. Die ihm unsympathische Tochter der Apothekerin sieht ihn an „als hätte ihr Blick zu viel Watt oder Lumen.“ (253) Während er einem jungen Paar dabei hilft, neue Böden zu verlegen, sinniert er über dessen Beziehung: „Man hätte hier, selbst mit genauesten Messinstrumenten, noch keinen Spalt oder Riss finden können.“ (255) Zugleich erinnert er sich an seine eigene Ehe, ein Thema, das er krampfhaft zu vermeiden versucht, das ihn aber die ganze Zeit beschäftigt: „Die Spalten und Risse entstanden erst später, weil sich alles änderte, die Druckverhältnisse, das Licht. Der Druck wurde größer, das Licht nahm ab.“ (Ebd.) Jakob ist einsam, will sich aber „nicht einlassen. Sich nicht verwickeln. Die Welt draußen lassen, so gut es geht. [...] Diesen Moment der Schutzlosigkeit nicht ausdehnen und besonders wachsam sein.“ (254) Passend zu Jakobs technisch orientierter Vorstellungswelt, tauchen in *Schlangen* auffällig viele Personifikationen und Verdinglichungen auf. „Wäre die Tochter der Apothekerin ein Ding gewesen, dann ein leicht laufendes Kugellager. So gut geschmiert, dass man fettige Finger davon bekam.“ (246) Wäre die Nachbarin „ein

Ding, dann vermutlich eine klassische Reislampe, durchscheinende, zarte Stäbchen, mildes Licht, leicht knitterbar.“ (Ebd.)

Das Einzige, was Jakob an seinem Haus verändert hat, seitdem ihn seine Frau verlassen hat, ist ein Wohnzimmertisch. Mit diesem Möbelstück beginnt die Geschichte. Anfangs steht der Tisch nur noch auf drei Beinen und wird zum Symbol von Jakobs Demütigung. Über diesen Tisch heißt es: „Wäre der Tisch eine Person gewesen, hätte Jakob seine Haltung als tapfer-gekränkt beschrieben. Jakob kam dem Tisch nicht gleich zur Hilfe.“ (244) Schließlich wirft er den Tisch aus dem Fenster und später auf den Brennholzstapel. Dort sieht ihn die junge Nachbarin und will ihn retten. Stattdessen schlägt Jakob vor, ihr den Möbelladen in der Stadt zu zeigen, wo er seinen neuen Tisch gekauft hat. Dort wird er von der Ladenbesitzerin bezichtigt, beim Kauf des Tisches ein Glas mitgenommen zu haben. Sofort sieht Jakob sich selbst als das grüne Gefäß aus Onyx-Marmor, „das den Umriss seines Körpers hatte, mit hängenden Schultern unschön gebauch in der Mitte.“ Als er wütend wird, sieht er das Gefäß „volllaufen mit einer brodelnden hellroten Flüssigkeit.“ (261)

Gegen Ende der Geschichte sieht Jakob den alten Tisch „in anklagender Seitenlage“ (269) auf dem Holzstapel liegen, auf den er ihn geworfen hat. Es scheint ihm „als hätte der Tisch sich „in theatralischer Absicht so auf die Seite geworfen. Wäre dieser Tisch eine Person, dann eine Operetten-Soubrette.“ (269) Zuletzt hackt Jakob den „infamen“ (270) Tisch entzwei und befreit sich auch gleich von dem neuen orientalischen Tisch, an dem er dank der Diebstahlsbezeichnung keine Freude mehr haben kann. Als er ihn der jungen Nachbarin überreicht, „streckt der Tisch seiner neuen Besitzerin schon voller Freude die Beine entgegen.“ (273) Im vorsichtigen Abwägen des Sicherheitsrisikos, d.h. wie sehr er sich auf seine Umgebung und die Menschen darin einlassen will, ähnelt Jakob den Schlangen aus dem Tiermotto, die sich auf Bäumen lieber langsam vorwärtsbewegen.

4.8 Enten

Enten können gleichzeitig schlafen und nach Feinden Ausschau halten. Sie schließen nur ein Auge und lassen eine Gehirnhälfte ruhen, während die andere Wache hält. [...] Wenn Tiere zu mehreren in einer Gruppe ruhen, dann sind naturgemäß die am Rand sitzenden Individuen besonders stark gefährdet. Während die Enten in der Gruppenmitte nur etwa zwölf Prozent der Nacht „einäugig“ schliefen, verbrachten die am Rand sitzenden Tiere einunddreißig Prozent der Nacht einäugig. (274)

In *Enten* treffen wir wieder auf Jenna und Sammy, Mutter und Sohn aus der Erzählung *Schafe*. Sie befinden sich im Auto auf dem Weg in die Künstlerkolonie nach Italien. Auf einem Zwischenstop sinniert Jenna über ihre Ehe und ihr kürzlich beendetes Verhältnis mit einem jungen Künstler. Jenna führt ihr Leben „wie auf Zehenspitzen“. (312) Der Maßstab für alles in ihrem Leben ist das Schicksal ihres Vaters, der, wie Eva Menasses eigener Vater, als jüdisches Kind mit dem Kindertransport nach England flüchten musste. Jenna beleuchtet die Ehe ihrer Großeltern bzw. deren Entscheidung, ihre Kinder unbegleitet wegzuschicken, um sie vor der Nazi-Verfolgung zu beschützen. Die Erziehung ihres eigenen Sohnes wird von der Kindheits-erfahrung ihres Vaters genauso beeinflusst wie auch ihre Einstellung zu ihrer Ehe. „Andere waren viel schlechter dran.“⁵⁴ Leben „war ein Synonym für Glück. Wer lebte, hatte Glück gehabt.“ (308) Während Jennas Großmutter auf die Katastrophen des

54 Ebd., S. 308. [Hervorhebung im Original]

Lebens (vor allem die Nazikatastrophe) nur reagieren konnte, indem sie ihre Söhne zum Überleben nach England schickte, glaubt Jenna, „sie könne Katastrophen durch intensives Studium aller bisher erfolgten verhindern.“ (300) Wieder fungieren Tiere als semiotische Bedeutungsträger, um das menschliche Verhalten der Protagonistin darzustellen. So wie die mit offenen Augen schlafenden Enten aus der Tiermeldung, glaubt Jenna, Bedrohungen und Katastrophen verhindern zu können, wenn sie sich nur ständig dagegen wappnet und nach ihnen Ausschau hält.

5. Fazit: *Tiere für Fortgeschrittene* als Interspezies-Kunst?

In allen Geschichten geht es um emotionale Tiefpunkte der ProtagonistInnen, die verlassen worden sind, daran denken, sich zu trennen, oder die, wie Konrad in *Raupen*, dabei sind, sich vom Leben zu verabschieden. Sie spüren, dass sich etwas verändert, haben die Veränderung aber noch nicht akzeptiert, haben Angst davor, und wissen auch noch nicht, ob sie sie wirklich erleben wollen. Die den Geschichten vorangestellten Tiermeldungen enthalten Informationen über Tiere, deren Existenz und Lebenswelten (teils von Menschen, teils von anderen Tieren) bedroht bzw. verändert werden und die sich deshalb in prekären Situationen befinden, in denen sie mit Vorsicht agieren müssen. Diese Erfahrungen und Lebensbedingungen der Tiere werden von Menasse in die Geschichten übertragen. Menasses Erzählband ist Kunst, die Menschen als nichtmenschliche Tiere vorstellt und die Muster mit Tierbildern schafft, indem sie Tiere als Motive verwendet.

Dieses Erzählprinzip erinnert an Jacques Derridas beschriebene Meditation in *Das Tier, das ich also bin*⁵⁵: Darin wird Derrida von seiner Katze nackt erblickt und empfindet dabei Scham, jedoch auch Scham darüber, dass er überhaupt Scham empfindet. Ausgehend von dieser Situation, fragt Derrida: Warum empfindet man in einer solchen Situation überhaupt Scham, wenn doch, wie allgemein und von allen Philosophen der Geschichte angenommen, die Grenze zwischen Tier und Mensch so klar ist? Derrida stellt dem im philosophischen Denken von Kant bis Lacan betonten logozentrischen das pathozentrische Argument gegenüber, das erstmals von Jeremy J. Bentham in *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* formuliert wurde. Bentham fragt: „The question is not, can they reason? nor, can they talk? but, can they suffer?“⁵⁶ Dieser Frage, so Derrida, läge keine Aktivität, sondern eine Passivität, eine Offenheit und Verletzlichkeit zu Grunde, die die unklare Grenze zwischen Mensch und Tier nicht kennt. Derrida zeigt, dass der Mensch sich durch das „Tier“ als Mensch erkennt. Er wird durch das „Tier“ Mensch. Zum anderen postuliert Derrida, dass der Mensch „dem Tier hinterher ist.“⁵⁷ Das hat nicht nur Konsequenzen für das Tier, sondern auch für das Selbstverständnis des Menschen. Es wirft die Frage auf, ob das Tier uns etwas über unser Mensch-sein bzw. die „abgründige Grenze des Menschseins“⁵⁸ sagen kann.

55 Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin*. Hrsg. Peter Engelmann. Wien 2010. Ursprünglich 2002 im französischen Original unter dem Titel *L'Animal que donc je suis* erschienen.

56 Jeremy Bentham: *An Introduction to the Principles of Moral and Legislation* (1789). London 1970, S. 283. Zitiert in: Ebd., S. 52.

57 Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, S. 144.

58 Ebd., S. 32.

Diese Frage kann auch in Bezug auf die Erzählungen in *Tiere für Fortgeschrittene* gestellt werden. Auch hier sind die Menschen den Tieren hinterher, denn tatsächlich folgen die Menschengeschichten auf die Tierinformationen. Menasses tierliche Tropen, d.h. die Zusammenhänge zwischen Tiermeldungen und Menschengeschichten, lösen die Grenze zwischen Tieren und Menschen zwar nicht auf, aber indem sie das menschliche und das tierliche Leiden in Beziehung miteinander setzen, kann von einer Grenzaufweichung die Rede sein.

Im *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen* bezeichnet Jessica Ullrich das Tier als „Ko-Performer“ in der Kunst seit Mitte des 20. Jahrhunderts.⁵⁹ Für Ullrich ist Kunst signifikant, „in der das Tier zum Akteur selbst wird, in der KünstlerInnen Tiere aus ihrer Metaphorik herauslösen und sie in ihre Kunstwerke integrieren oder zum Ausgangspunkt ihrer Werke machen.“⁶⁰ Diese Art Kunst wird als Interspezies-Kunst bezeichnet. Auf die Frage: Darf der Mensch über Tiere als Akteure und Material in der Kunst verfügen?, antwortet Ullrich:

Das ist eine ethische Frage. Es kommt sehr stark auf den Umgang an. Wenn man Tiere tatsächlich nur als Material hernimmt, als Metaphern und als Symbole, als Vehikel für genuin menschliche Inhalte, halte ich das für ethisch problematisch und oft auch für in der heutigen Zeit schlechte Kunst.⁶¹

In *Tiere für Fortgeschrittene* sind Tiere in der Tat Ko-Performer. Informationen über sie sind der Ausgangspunkt der Erzählungen über Menschen. Mit Ullrich ist Menasses Erzählungssammlung Kunst, die „die Überpräsenz des Menschen thematisier[t], die Abwesenheit des Tieres in den Vordergrund rück[t], [und die] eine mögliche Begegnung mit dem „konkret Tierlichen“ innerhalb der ästhetischen Erfahrung evozier[t].“⁶²

Das Zitat aus dem Audioguide im Natural Museum in London, das Eva Menasse dem Erzählband vorausgeschickt hat – „Um eine Spezies zu verstehen, braucht man mehrere Exemplare. Eines reicht nicht aus“ – verweist ebenfalls auf Menasses Versuch, die anthropozentrische Grenze aufzuweichen. Zu ihrem eigenen Schreiben bemerkt die Autorin:

Ich habe gern Geschichten, die schwingen, die flirren, bei denen man sich nicht ganz klar ist, weil ich selbst die Welt so erlebe. Immer wieder prägen sich mir Szenen ein, die im Rückblick dann anders gewesen sein könnten, als ich sie im ersten Moment empfunden habe. Das ist ein Verfahren, das mich interessiert, weil mich überhaupt diese Frage nach der Wahrheit umtreibt. Wahrscheinlich schon mein ganzes Leben lang, also seitdem ich schreibe.⁶³

Das Schreiben von schwingenden und flirrenden Geschichten und die Suche nach der Wahrheit erinnern nicht nur an Evolutionsbiologe Volker Sommers Interesse an der Dynamik, die „durchschimmert“, wenn man Tiere als Material und Akteure in der Kunst benutzt, sondern auch an Virginia Woolfs Diktum des „incandescent writing“⁶⁴,

59 Vgl. Ullrich, zitiert in Mona Mönig: *Das übersehene Tier*, S. 26.

60 Ebd.

61 Jessica Ullrich: Tagung: Tiere in der zeitgenössischen Kunst. Bedburg-Hau, Museum Schloss Moyland. 14. Juni 2017. <https://youtu.be/MVsGm5SNbYA> (26.1.2022).

62 Ebd., S. 13.

63 https://www.deutschlandfunk.de/eva-menasse-tiere-fuer-fortgeschrittene-zerbrechlicher.700.de.html?dram:article_id=386228#:~:text=%E2%80%9EDas%20stimmt.,im%20ersten%20Moment%20empfunden%20habe (6.7.2021).

64 In *Ein eigenes Zimmer* (1929) beschreibt Virginia Woolf Shakespeares kreatives Genie als „naturally creative“ (natürlich kreativ), „incandescent“ (glühend) und „undivided“ (ungeteilt). <https://pdfcomer.com/wp-content/uploads/2019/05/A-Room-Of-Ones-Own-Pdf.pdf>, S. 82. (26.1.2022).

der poetischen Weißglut des schöpferischen Geistes. Wie Woolf schreibt auch Eva Menasse offen darüber, dass sie Menschen, Orte und Ereignisse aus ihrem eigenen Leben als Quelle für ihre Literatur verwendet. Der Erzählband ist ihrem Freund, dem 2014 verstorbenen Filmemacher Michael Glawogger gewidmet. Ihre eigenen Erfahrungen mit dem Patchworkfamiliendasein, mit Fehlgeburten, mit den Strapazen der Familienplanung mithilfe von in-vitro Befruchtung, mit Ehekrise und Scheidung, mit dem jüdischen Vater, dem Leben als österreichische Intellektuelle in Deutschland und ihrer eigenen Flugangst dienen als Quellen für Menasses Geschichten. „Frauen sind immer nur Gegenstand der Literatur“, heißt es in *Ein eigenes Zimmer*. „Ist Ihnen bewußt, dass Sie vielleicht das am häufigsten abgehandelte Tier des Universums sind?“⁶⁵ Woolfs Auftrag, Frauen nicht nur als Reflexionsflächen für männliche Figuren, sondern als voll entwickelte Charaktere zu schreiben, hat Menasse als weibliche Schriftstellerin sicherlich Folge geleistet. In *Tiere für Fortgeschrittene* sind es allerdings nicht Frauen, die als Tiere des Universums abgehandelt werden, sondern die Tiere selbst. Somit hat Menasse die problematischen Kategorien und Unterscheidungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Tieren zwar nicht aufgelöst, aber ihre literarischen Tiere und fabelhaften, tierlichen Tropen bieten dennoch genug Denkstoff, um die Grenze unseres anthropozentrischen Denkens auszuloten.⁶⁶

⁶⁵ Virginia Woolf: *Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen*. Frankfurt/Main 2001, S. 31.

⁶⁶ Ich danke meinen Tieren, Fauci, Macey, Penny Lane und Olive für die inspirierenden Momente. Dieser Essay ist ihnen gewidmet.

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

Abstract

This article offers a reading of Sasha Marianna Salzmann's *Ausser sich* which focuses on the „fluidity“ of the novel as thematic and narrative aspect in relation to questions of identity, gender and migration. My reading shows how Salzmann has crafted a narrative that unfolds at the intersections of multiple transitions in the protagonist's life. In *Ausser sich*, the reader follows Ali's family's migration from post-Soviet Russia to Germany; Ali's own search for their past and twin brother in Istanbul; and the gender transition that the protagonist undergoes. My analysis highlights how these thematic aspects are reflected in the form of the novel, its queer narrative voice, and the use of multiple languages. Guided by ideas taken from queer and feminist narrative theory and informed by the concept of „fluidity“ explored within a sociological, postcolonial and postmigrant context, I show how Salzmann's „fluid writing“ resists binary classifications to account for the shifts described.

Introduction

Towards the end of Sasha Marianna Salzmann's debut novel *Ausser sich* (2017), the character protagonist Ali Tschepanow listens to their mother who, for the first time, openly talks about her past and the moment when she gave birth to Ali and her twin brother Anton.¹ But while pretending to be present and carefully listen, Ali describes how they „exit“ their physical body and start observing the unfolding scene from above: „Ich ging raus aus mir. Mein Körper blieb starr vor Valja sitzen, während ich aus mir heraus sprang, nach draußen, ich war außerhalb, das Zuhören konnte mir nichts mehr anhaben“ (AS 263).² In this sort of levitation, Ali experiences one of the many transitions that *Ausser sich* thematizes. Still seemingly present in the room, Ali takes distance from their physicality and a body that has undergone changes their mother resists to acknowledge. „Moving outside of oneself“ captures the experiences that several thematic threads in *Ausser sich* share. In its everyday usage, „ausser sich sein“ describes a heightened emotional state caused by a strong emotion, which makes one feel they are pushed beyond their corporeal boundaries. Thus, the title of the novel already introduces a gesture of transgression, which later applies to the self, their identity, their language, and their home. Indeed, *Ausser sich* reads as a commentary to transformative experiences: identity search, gender recognition, and migration.

1 In this article, I am referring to the protagonist of the novel as Ali. The abbreviated form for „Alissa,“ „Ali“ is the name the protagonist uses for themselves, before explicitly asking to be called Anton. Because the novel moves from using the pronoun „she“ to „he“ for Ali and shows Ali's uncertainty during the transition, I will use the pronoun they/them when speaking about the character. This pronoun takes into consideration the transition Ali embraces and does not confine them within one gender.

2 All quotes from *Ausser sich* are referenced in the text with AS followed by page number(s) and are taken from the following edition: Sasha Marianna Salzmann: *Ausser sich*. Berlin 2018.

Salzmann's work follows the story of Ali and the Tschepanow family. Originally from Russia, they (mother, father, Anton and Ali, together with the maternal grandfather) moved from Moscow to Germany in the 1990s to escape anti-Semitism and guarantee a better future to the younger generation. Ali and Anton's bond grew with the years, but, after an incestuous encounter with his twin sister, Anton disappears without leaving any trace—except for an anonymous postcard with the word Istanbul, which Ali believes came from Anton. This explains why the reader meets Ali in the Turkish metropolis, where they attempt to find their brother and, ultimately, their own identity. The novel depicts Ali's gender transition and their desire to take up Anton's name after it becomes clearer that the brother cannot be easily located. As the novel unfolds, the reader learns about Ali's own search for their past and twin brother in Istanbul; the identity change that the protagonist undergoes; and Ali's family's migration story.

This article highlights how *Ausser sich* translates the lack of fixity presented at its core into narrative and formal features. Salzmann plays with the form of the novel (a two-act text with dramatic elements), the use of a queer narrative voice (alternating between a third- and a first-person narrator), and an empowering use of multiple languages (not always accompanied by a translation). Guided by ideas taken from queer and feminist narrative theory, and informed by the concept of „fluidity“ explored within a sociological, postcolonial and postmigrant context, I show how Salzmann's „fluid writing“ weaves together pressing questions of identity, gender and migration, and resists binary classifications to account for the shifts that such experiences bring with themselves.³

Sasha Marianna Salzmann: A Voice of Resistance in German-language Literature

Several thematic elements in *Ausser sich* resonate with Sasha Marianna Salzmann's personal and professional biography.⁴ Playwright, essayist and novelist, Salzmann and their family came to Germany as refugees from Moscow in 1995, when Salzmann was 10 years old. Their career was launched with award-winning plays, such as *Weißbrotmusik* (2009), *Muttermale Fenster blau* (2012) and *Muttersprache Mameloschn* (2013). Salzmann is writer-in-residence at the Maxim Gorki Theatre. Together with author Max Czollek, they have led several projects that showcase the changes in the German literary and theatrical scene and ask to rethink how we understand German society.⁵ *Ausser sich* (translated into English as *Beside Myself*), Salzmann's first novel, was composed during a residency at the Tarabya Cultural Academy in Istanbul and it was shortlisted for the German Book Prize. Their recently published

3 I would like to thank the DDGC Writing Group for providing a welcoming and supportive virtual community, where the initial draft of this article was composed. I would also like to thank the editor of this issue, Brigitte Prutti, for providing feedback and asking crucial questions throughout the review process.

4 For a full biographical and literary profile of Sasha Marianna Salzmann see the author's website: Sasha Marianna Salzmann, <http://sashamariannasalzmann.com/en/vita/> (20.08.2021).

5 Some of these projects include *Studio Я* (2013-15), „Disintegration. A Congress of Contemporary Jewish Positions“ (2016), the „Radical Jewish Culture Days“ (2017), and „Days of Jewish-Muslim Guiding Culture“ (2020).

second novel, *Im Menschen muss alles herrlich sein* (2021), further articulates some of the thematic threads of *Ausser sich* in a multigenerational story of oppression, migration and new beginnings.

In the last two decades, German-language authors have increasingly drawn attention to the significance of origins, identities and belonging, proposing alternatives to fixed notions of these concepts within German language and society.⁶ In their performances and writings, Salzmann, who identifies as non-binary and Jewish, engages with questions of identity and multiple positionalities, openly challenging the pressure on marginalized groups to remain invisible. In their work, Salzmann creates spaces for radical conversation and „Desintegration,“ an act of resistance and affirmation.⁷ In 2019, Salzmann joined other thirteen authors in the volume *Eure Heimat ist unser Albtraum*, to which they contributed an essay titled „Sichtbar.“⁸ Taking issue with a limiting notion of „homeland“, the authors address how their belonging in German society is challenged but also voice their resistance to expectations about individual and collective identities. Salzmann’s work adds a strong voice to the transnational and transcultural scene of German-language literature, foregrounding the trauma of departures and displacement, but also poetically exploring the possibilities that arise in the fluidity of transitions.

Fluidity: An Analytical Framework

The concept of fluidity has often been used to talk about writing, in particular from a feminist perspective. Fluidity can describe the experiences that are narrated, the genre chosen to represent them, and the subject that does the telling. Pascale LaFountain, for instance, uses the idea of fluidity to offer a feminist reading of Ingeborg Bachmann’s *Der Fall Franza*. LaFountain shows how „[f]luidity has been a foundational philosophical metaphor for women’s writing and writing on sexuality since long before modernity“ and how the concept has often been associated with „positive attributes [...] as a desired positive space of freedom, power, and becoming“⁹. In LaFountain’s analysis, fluidity signifies both metaphors of water, liquids, and (bodily) fluids, as well as „a metaphorical poetics of the fluid as an alternative form and space that subverts patriarchal language.“¹⁰ In line with LaFountain’s work, I argue that

6 A full overview of transnational and transcultural literary developments in German-language literature is beyond the scope of this essay, but Salzmann’s work resonates in its thematic focus and linguistic richness with works by Alina Bronsky, Olga Grjasnowa, Saša Stanišić, Emine Sevgi Özdamar, and Yoko Tawada. Other scholars working on Salzmann have highlighted these connections. See for example: Brangwen Stone *Refugees Past and Present: Olga Grjasnowa’s Gott ist nicht schüchtern* and Sasha Marianna Salzmann’s *Außer sich*. In: *Colloquia Germanica*. Themenheft: Imaginaries of Eastern Europe. 10/2020, No. 1, pp. 57-74.

7 For a reading of *Ausser sich* as „literary approximation of the Desintegration paradigm“, see Maria Roca Lizarazu: „Integration Ist Definitiv Nicht Unser Anliegen, Eher Schon Desintegration“. *Postmigrant Renegotiations of Identity and Belonging in Contemporary Germany*. In: *Humanities* 9/2020, No. 42, pp. 1-16.

8 All the fourteen essays of *Eure Heimat ist unser Albtraum* have been translated into English between 2020 and 2021 and are now available at „TRANSIT, *Your Homeland is Our Nightmare*, Special Issue, 2021. In: TRANSIT, A Journal of Travel, Migration, and Multiculturalism in the German-speaking World, <https://transit.berkeley.edu/tag/eure-heimat-ist-unser-albtraum/> (10. 01.2022).

9 Pascale LaFountain: „Darkness, Waiting, Without Speaking“: Fluidity, Subjectivity, and Utopian Space in Ingeborg Bachmann’s *Der Fall Franza*. In: *Utopian Studies*. 27/2016, No. 1, pp. 77-92, here p. 78 and p. 79.

10 *Ibid.*, p. 77.

fluidity can offer a productive lens to look at *Ausser sich*, a text that challenges questions of identity and belonging at its core, affirming possibilities that account for the multiplicity that the novel describes. Fluidity distinguishes both the bodily changes that affect Ali's gender transition and the experiences of their family's migration, as well as the narrative and poetics of the text.

But „fluidity“ has a long history outside of literary and narrative discourses, and this larger context informs my understanding of the term. In particular, I am drawing on Zygmunt Bauman's concept of liquidity as a key feature of modernity. In his 2000 *Liquid Modernity*, Bauman states that „fluidity“ or „liquidity“ are „fitting metaphors when we wish to grasp the nature of the present, in many ways *novel*, phase in the history of modernity.“¹¹ Bauman describes fluids as substances that „neither fix space nor bind time“ and „travel easily“. ¹² Fluids therefore become a key image at times of mobility and transitions, which are marked by the instability and change that these processes entail. In Bauman's work, fluidity accounts for the melting of solid structures, „things deemed attractive for their reliability and solidity“. ¹³ Such process affects individual behaviors and societal relations, leaving them „bare, unprotected, unarmed and exposed“. ¹⁴ The insecurity and precarity characteristic of liquid times reinforce a heightened sense of distrust towards 'foreign bodies,' which are often perceived as a danger or threat. ¹⁵

And yet, the liquidity of our times can also create the space for opposing that fixity that has long been recognized as the paradigm. In this regard, my reading resonates with Sarah Ahmed's postcolonial interpretation of migration and home. As Ahmed states in *Strange Encounters*, „transnational journeys of subjects and others invite us to consider what it means to be at home, to inhabit a particular place, and might call us to question the relationship between identity, belonging and home“. ¹⁶ Ahmed shows how too often „strangers are the ones who, in leaving the home of their nation, are the bodies out of place in the everyday world they inhabit, and in the communities in which they come to live“¹⁷. This reading highlights a sense of vulnerability, but also of possibility, that ensues from rethinking the experiences of being at home and migrating. Highlighting the fallacy behind the term „stranger,“ Ahmed proposes to reconsider the experience of migration as „estrangement,“ which „indicates a process of transition, a movement from one register to another“¹⁸. Ahmed's idea of estrangement, transition and transgression expands the concept of fluidity, and invites the reader to resist binary, and, at time dangerous, classifications.

11 Zygmunt Bauman: *Liquid Modernity*. Cambridge 2000, p. 2.

12 Ibid., p. 2.

13 Ibid., p. 13.

14 Ibid., p. 4.

15 Bauman employs the term „insecurity“ throughout *Liquid Modernity* and convincingly shows how insecurity in liquid times permeates all spheres of existence, from individual experiences to work and community. Bauman pushes this idea even further in his later work *Wasted Lives*, where he theorizes that our „liquid modern, consumerist culture of individualization“ has created the „problems of (human) waste and (human) waste disposal“. He states that „[t]hey saturate all the most important sectors of social life, tending to dominate life strategies and colour the most important life activities, prompting them to generate their own *sui generis* waste: stillborn, unfit, invalid or unviable human relationships, born with the mark of impending wastage.“ Zygmunt Bauman: *Wasted Lives. Modernity and Its Outcasts*. Cambridge 2004, p. 15.

16 Sara Ahmed: *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London, New York 2000, p. 78.

17 Ibid., p. 78.

18 Ibid., p. 92.

A final concept guides my understanding of *Ausser sich* as a fluid work that centers on experiences of transitions rather than ascriptions. A term that was first used by Berlin artistic director Sherim Langhoff in 2004, „postmigrant“ emerged as „a self-labelling gesture“ and „a discursive tool to voice a cultural critique and political protest“.¹⁹ The „post“ in the word, which has since been largely employed in cultural debates, attempts „to end the perpetual ‘migrantization’ of people of colour and of people with actual or ascribed migrant backgrounds“²⁰. Postmigratory art challenges the distinction between a majority „we“ and a marginalized „Other,“ recognizing „the increased visibility, empowerment and ‘coming to voice’ of citizens of migrant descent in public arenas such as politics, media, academia, culture and the arts“²¹. „Post-migrant“, which now „includes different empirical, analytical and normative dimensions“, seeks to critically interrogate concepts of migration and national homogeneity recognizing that migration is an inherent aspect of every society rather than an attribute of few individuals and groups.²² In its multiple definitions, „postmigrant“ ultimately attempts „to get rid of binaries“ and „othering ascriptions“.²³

In their self-affirmation, Ali can be read as a postmigrant subject: Informed by their own experiences of migration and their family background, Ali searches for their space, affirming the possibility of moving beyond labels in their personal journey. In her compelling reading of the novel, Maria Roca Lizarazu shows how „Salzmann’s politics and poetics of non-belonging [...] can be seen as part of this larger ‘post-migrant’ trajectory, insofar as they question binarisms and notions of stable belonging in favour of multiple and shifting attachments“.²⁴ In line with this reading, I propose an interpretation of *Ausser sich* that highlights the fluidity of the narrative and its text, suggesting how they become a reflection of postmigrant writing.

In this light, fluidity distinguishes the experiences of the younger generation in *Ausser sich*, which refuses to be confined between restricting classifications of origins and identity. Anton disappears barely leaving any trace behind, a transgressive move that is never fully explained in the novel, but seems to signify the desire to break with the current situation. Differently from their mother, Ali attempts to distance themselves from the concept of „Kontingentflüchtling,“ and their desire to move out and freely between Istanbul and Germany can be read as an attempt to distance themselves from the expectations of the parents and the larger Jewish-Russian family. As the queer child of parents who left Russia, Ali rejects the traditional and at times oppressive behaviors of the older generation(s). Resisting impositions, as well as the idea of a patriarchal home, Ali acts to move in their personal search of their identity. Rather than negating their Jewish-Russian origins, Ali claims the possibility of embracing multiple identities without renouncing any side of who they are. *Ausser sich*’s „fluid writing“ thematizes these ongoing transitions and ultimately translates the lack of fixity onto the formal and narrative level.

19 Moritz Schramm/Sten Pultz Moslund/Anne Ring Petersen: *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*. Routledge Research in Art and Politics. New York, London 2019, p. 3.

20 Ibid., p. 4.

21 Ibid., p. 6.

22 Ibid., p. 8.

23 Ibid., p. 60.

24 Maria Roca Lizarazu: Ec-static Existences: The Poetics and Politics of Non-Belonging in Sasha Marianna Salzmann’s *Außer Sich* (2017). In: *Modern Languages Open*, 1/2020, No 9, pp. 1-19, here p. 15.

In *Ausser sich*, fluidity carries both a literal and metaphorical meaning. On the one hand, it frames Ali's gender transition, which, on the corporeal level, is allowed by injections of testosterone. Ali first „encounters“ testosterone when their friend Katho asks for help for an injection. The experience, which is described in detail, shows Ali as they „sprühte das säuerlich riechende Desinfektionsmittel auf Kathos Pobacke“ and as they look „um zu sehen, ob die Flüssigkeit ganz aus der Spritze raus war“ (AS 122). The liquids mentioned in this scene accompany the transformation that Katho wishes for themselves and encourages Ali to follow through with their decision. As the novel continues, Ali observes how Katho's body is undergoing a change and decides „Ich will auch mit Testosteron anfangen“ (AS 235). Furthermore, fluidity metaphorically signifies Ali's movement between countries (Russia-Germany-Turkey-Germany), as well as their wanderings through Istanbul, as they search for their brother Anton. Istanbul becomes a labyrinth of new experiences and acquaintances, through which Ali attempts to find their brother and ultimately meets people that reinforce their decision of embracing the identity they wish for themselves. But the significance of fluid writing also emerges on the textual and narrative level through the use of a hybrid genre, a queer voice, and multilingualism. In what follows, I examine how these elements engender fluidity by showing how form, language, and content all contribute to a text that replicates some of the transitions its characters experience.

A Two-Act Novel: Formal and Narrative Fluidity in *Ausser sich*

At the formal level, *Ausser sich* escapes clear-cut genre classification. Part family story, part migration account and part coming-of-age novel, it also displays features of a drama. Indeed, in line with dramatic conventions, it opens with a list of characters („Personen“), which are all briefly introduced, except for Anton—which reflects his absence for most of the novel. *Ausser sich* consists of two parts that are labeled „Eins“ and „Zwei“ respectively. „Staging“ the dual relationship between the twins Ali and Anton, the novel therefore reads as a two-act drama, in which each of the siblings' voices occupies a central position for one act. Salzmann builds interesting symmetries between the two acts, which tie the form of the novel to the similar experiences of transition and movement described in it. While the first chapter of Part One is titled „nach Hause“ and describes the family's first visit to Russia after their move to Germany, Part Two opens with a chapter titled „zu Hause.“²⁵ And yet, what seemingly suggests an arrival reveals how unstable the idea of „home“ has become, since it cannot be pinpointed to one, specific location—at least not for Ali—and even the most familiar places conceal some threats.²⁶ Going or being home is at the core of the novel, and a question connected to the idea of belonging.

25 The connection between movement and home is visible from these parallels in the titles. The first sentence of the first part reads „Ich weiß nicht, wohin es geht, alle anderen wissen es, ich nicht“ (AS 11). The sentence that opens the second section, instead, highlights the feeling of being taken to places expressed by Anton, who is remembering his trips to Russia as a child: „Ich werde immer wieder mitgenommen, keiner fragt mich, und ich würde auch nicht nein sagen“ (AS 279).

26 Anton remembers being called „Judensau“ and „Schwuchtel“ by his childhood friends during one of his visits at home in Russia. He recalls his friends explaining „dass ich eine Judensau bin, weil ich eben als diese Judensau aus dem Land durfte und sie hier bleiben mussten [...]“ (AS 283).

The dramatic quality of the novel also emerges in its use of vignettes (or scenes), which transport the reader across time and places in a family history that spans four generations and multiple locations in Russia and Germany. Through the accounts of the grandparents and parents, from whom Ali attempts to learn about their past, *Ausser sich* portrays experiences that have profoundly marked the family, such as arranged marriages, domestic violence, alcoholism, war, and anti-Semitic discrimination, as well as courageous choices and achievements. At the same time, the prosaic form of the novel allows for a story that abounds in details, thoughts and events, which reveal hundred years of this Russian-Jewish-German family. Annette Buehler-Dietrich suggests that the novel uses a montage technique, which accounts for the temporal and spatial jumps built into the plot.²⁷ And indeed, Ali's own memories of her brother are compared to juxtaposed slippery foils that both complement and contradict one other. The resulting images are indecipherable, they „ergänzten und widersprachen sich, ergaben neue Bilder, aber sie konnte sie nicht lesen, auch Kopfschütteln brachte nichts“ (AS 138). The montage mimics the process of remembering as well as the difficulty of coherent and cohesive storytelling by replicating it in the narrative form. The temporal and spatial jumps, as well as the accounts of different characters, perform the limits and possibilities of remembering and narrating. To further emphasize the fragmentary nature of their memories, Ali compares them to the teeth of the elder woman that they used to see at the train station of Tschertanowskaja: „Ali fehlten so viele Erinnerungen, ihr Gehirn sah aus wie das Gebiss jener Alten, die an der Metrostation Tschertanowskaja gebettelt hatte“ (AS 139). This image, which connects Ali's present with their past life in Moscow, translates corporeal gaps into mnemonic and narrative ones.

The process of storytelling is not only complex, but also a painful physical experience for Ali, as well as for Anton. When Anton decides to open up and talk about his own family story and past, he thinks: „All diese Geschichten waren ekelhaft. Man sollte sie nicht erzählen, man sollte irgendwas erzählen, ist doch egal, was stimmt, nichts stimmt, nichts, wie kann man überhaupt etwas über sich sagen“ (AS 339). Feeling vulnerable and disgusted by his own past, Anton questions the validity of talking truly about the self and echoes Ali's doubts about the possibility and significance of narrating one's story coherently.

In a story in which the process of narrating is often questioned, the narrative voice becomes unstable, which reflects the search for oneself that lies at the core of *Ausser sich*. Ultimately, the form of the novel and its narrative structure allow Ali to embrace a fluid form of storytelling, one in which different personas come together: „Ich erdenke mir neue Personen, wie ich mir alte zusammensetze. Stelle mir das Leben meines Bruders vor, stelle mir vor, er würde all das tun, wozu ich nicht in der Lage gewesen bin, sehe ihn als einen, der hinauszieht in die Welt, weil er den Mut besitzt, der mir immer gefehlt hat, und ich vermisse ihn“ (AS 275). This statement about devising new characters comes right before the second act, and seems to explain the poetic

27 See Annette Buehler-Dietrich: Relational Subjectivity: Sasha Marianna Salzmann's Novel *Außer sich*. In: *Modern Languages Open*. 1/2020, No. 12, pp. 1-17, here p. 10. Buehler-Dietrich suggests that Salzmann's work „constantly decenters the reader by way of its montage structure and its use of different narrators“ (p. 10) and that the structure of the novel achieved through montage allows to „create a link between disparate times, places and characters“ (p. 11).

choice of introducing a new narrative voice, one which allows Anton to speak—or at least mimics his voice. By following Anton through the same places of Istanbul that Ali has visited, the second act complements Ali's experiences, but leaves the reader wondering whether it is Anton speaking or whether Ali has taken up their brother's voice. This second act embraces the possibilities of a narrative that allows for multiple facets of one's identity to exist, and resonates with Roger Bromley's reading of post-migrancy, which he defines as „in many ways, *performative* – manifested through new forms – hence perhaps its resonance with theatre“²⁸. The narrative voice fluctuates and changes, not only on the physical but also on the narrative level. Through a new pronoun and the affirming of their identity, Ali embraces a form of storytelling that frees them from their family's past. While Ali is eager to hear the stories told by the grandparents, they do not abide by what is expected from them as the immigrant child from a Russian-Jewish family that moved to Germany. Their telling reflects the flexibility offered by different narrative persons, which introduce the readers to various sides of this family story. The reclaiming of possibilities beyond the fixed classifications of male/female, migrant and/or Other invites a type of writing that is open to accommodate a queer narrative voice, which in turn portrays the complexity of what the characters experience and witness.

Queering the Narrative Voice

Susan S. Lanser's offers a three-part definition of a queer narrative voice:

(1) a voice belonging to a textual speaker who can be identified as a queer subject by virtue of sex, gender, or sexuality; (2) a voice that is textually ambiguous or subverts the conventions of sex, gender, or sexuality; and (3) a voice that confounds the rules for voice itself and thus baffles our categorical assumptions about narrators and narrative“.²⁹

The narrative voice of *Ausser sich* aligns with Lanser's description and contributes to queering the perspective from which the story is told. This move is anticipated already in Ali, the name of the narrator and queer protagonist in the novel. The abbreviation for Alissa, „Ali“ accommodates the gender fluidity that the protagonist reclaims for themselves. As a consequence, this name does not preclude any possibilities for Ali. Ali reflects about the significance of their name in the novel: „Mein Name fängt mit dem ersten Buchstaben des Alphabets an und ist ein Schrei, ein Stocken, ein Fallen, ein Versprechen auf ein B und ein C, die es nicht geben kann in der Kausalitätslosigkeit der Geschichte“ (AS 274). Because of its initial letter, the name „Ali“ stands for a beginning, but also for the anticipation of what logically follows, that is, the next letter of the alphabet. And yet, Ali's story does not follow pre-established, causal relations. The letter A does not lead to B or C, but turns into a different version of itself. Alissa uses „Ali“ to talk about themselves and later asks to be called by their brother's name, Anton—a decision textually reinforced by the use of the pronoun „er.“ As a queer subject, Ali embraces the possibilities that strict, causal categories often inhibit and defies their family's expectations by deciding how they want to be named and narrate their story.

28 Roger Bromley: A Bricolage of Identifications: Storying Postmigrant Belonging.“ In: *Journal of Aesthetics & Culture*, 9/2017, No. 2, pp. 36-44, here p. 40.

29 Susan S. Lanser: Queering Narrative Voice. In: *Textual Practice*, 32/2018, No. 6, pp. 923-937, here p. 926.

Ali's transition translates textually in a narrative voice that oscillates between a first- and a third-person, and shifts from Ali to Anton in the second act of the novel. Up to the chapter titled „Katho,“ which describes Ali's relation with Katharina/Katho and the latter's gender transition with the aid of testosterone, the narration is told from a third heterodiegetic narrator that uses Ali as focalizer. At the end of the chapter, however, a shift in the narrative voice coincides with Ali's verbalization of their need to embrace the first-person pronoun:

Ich weiß nicht mehr, wie dieser Sichtwechsel kam und wann. Warum ich beschlossen habe, diese Folien und Bilder in meinem Kopf zu ordnen, warum ich angefangen habe, mich als mich zu denken, zu sprechen, sogar zu schreiben, aber ich kann mich an den Zeitpunkt erinnern. Das war, als mein Urgroßvater, zwei Jahre bevor er starb, eine dünne Mappe aus seinem Sekretär zog und vor mir auf den Tisch legte. Oder nein, falsch, es war als ich anfing, darin zu lesen, da war Schura schon tot und ich zurück aus Istanbul. (AS 142)

In a statement that once again betrays the fallacy of memories („Oder nein, falsch“), Ali remembers how hearing and reading their great-grandfather's story pushed them to think and write using „I.“ This conscious change is reflected in the following chapters, which alternate between a first- and a third-person narrative. Ali talks about themselves in the first person, but a third person-narrator follows their movements in Istanbul and their experience of the coup d'état at the end of the novel. The fluidity and ambiguity of the first-person is increased by the fact that „I“ is used to signify both Ali, the first-person narrator in the first part of the novel, and Anton, who functions as the narrative voice of most of the second part. What makes this double first-person voice particularly interesting is the ambiguity around the „I,“ which loses its fixed referent. The ensuing uncertainty is heightened by the fact that Anton has been narrated as a missing character for most of the novel until we get to hear an account from his perspective. The doubt remains whether Anton's account is actually told from the perspective of the brother or whether Ali is recounting the events performing as Ali/Anton. Some surprising overlaps between the two acts, including the places Ali and Anton visit and the people they meet and interact with (Aglaja and Katharina, for example), seem to favor the second interpretation, one in which Ali narratively embraces their identity as Anton.³⁰ This interpretation is further supported by the chapter titled „15. Juli,“ in which, during a phone call with their mother, Ali hints at their new identity by asking: „Willst du nicht wissen, was mit meiner Stimme ist, Mama?“ (AS 343). While this question refers to the physical changes in Ali/Anton's voice, the narrative voice seems to echo a similar transition.

The queerness of voice contributes to the fluidity of the novel. By destabilizing an authoritative narrative discourse that expects the voice to be clearly pinpointed, *Ausser sich* presents the reader with a narration that oscillates between first - and third-person, masculine and feminine pronouns, and allows the narrative speaker to embrace the identity they claim for themselves.

Language Fluidity, Identity and Gender

Language also contributes to the fluidity of *Ausser sich*, both at the level of text (the language used in the novel) and the events narrated (the characters' relations

³⁰ Buehler-Dietrich also remarks how Ali „decides to seemingly blend with him [Anton]“ (p. 9), but also highlights how rather than simply becoming Anton, Ali-Anton constitutes „a third, non-binary person“ (p. 4).

to language). As noted by Maria Roca Lizarazu, *Ausser sich* is a multilingual text „dotted with words and expressions from Russian (printed in Cyrillic script), Turkish, Romanian, and Yiddish (the latter transliterated into Latin script)“.³¹ These multilingual inserts that are interjected throughout the novel are occasionally translated; more often, a summary translation is offered, which the reader not versed in those languages needs to trust. A feature of many transnational and transcultural texts published within the German-language context, the multilingualism points to the affirmation of the complex individual identities of the narrated subjects. In *Ausser sich*, the multilingualism displayed in the text that seamlessly transitions between languages seems to suggest that Ali's personal story cannot be conceived as a monolingual account. Such simplification would not reflect the family's cultural background and the different facets that contribute to Ali's own identity. The multilingualism of the novel reinforces the rejection of fixed notions and expectations about the self. Roca Lizarazu's interpretation again proves useful. Engaging with Yasemin Yildiz's *Beyond the Mother Tongue*, she states that, while „the [monolingual] paradigm asserts that the self can only be truly and authentically expressed in one, namely the native, language“, *Ausser sich* shows „that the self can actually only be expressed in *multiple* languages, which interact with and transform each other, and that we can indeed form diverse and shifting affective attachments in/with different languages“³². Ali and their family members use different languages to tell their stories and display different relations to the language of their country of origin and their new home, which range from poetic attachment to utmost rejection.

Indeed, language serves not only to communicate, but also to frustrate and deceive. In Istanbul, after reading the word „Flüchtlinge“ in a newspaper sitting on Uncle Cemal's table, Ali regrets their ability to understand multiple languages and misses the times „in denen sie noch kein Türkisch konnte. Und auch kein Deutsch. Sie fragte sich, ob es nicht einfacher wäre, verblödet und *sprachlos* in Russland zu sitzen und Liebeslieder auf den Präsidenten zu singen“ (AS 29, my emphasis – O.A.).³³ While not knowing any other language besides the politicized one of Russia could function as a temporary protection from the external world, Ali does not feel at home even in their own native language. As a consequence, stories told in Russian raise their suspicion and resistance. When Ali listens to their great-grandfather talking about his past, they comment: „ich misstraute der bildreichen Sprache, in der er erzählte, weil ich meiner Muttersprache grundsätzlich misstraue. Weil sie so viel besser ist als die Welt, aus der sie kommt, blumiger und bedeutsamer, als die Realität je sein könnte.“ (AS 167). The great-grandfather's poetic use of Russian causes Ali's mistrust because this language does not reflect the Russia they know and left, which seems to pale in comparison. When language deceives, hurts or offends, Ali's responds with the desire not to hear or be able to understand. In this light, their reaction to Anton's disappearance resonates as a refusal to interact with a language that can betray and to retreat from what others have to say: „Ab da hörte Ali nichts mehr. [...] Die Ärzte diagnostizierten

³¹ Roca Lizarazu: *Ec-static Existences*, p. 5.

³² *Ibid.*, p. 6.

³³ A similar thought returns in the second act, where Anton states: „Ich wollte irgendwo sein, wo ich nichts wusste und nichts verstand und die Sprache nicht konnte, und die paar Freunde, die meine Sprache sprechen, würden still sein. Das Geld reichte bis Istanbul“ (AS 303).

Hörsturz, wie lange er anhalten würde, konnten sie nicht sagen, Ali hatte keine Angst, dass er bliebe, sie hatte Angst, dass er irgendwann weggehen würde. Das kam nach drei Wochen.“ (AS 97). Ali's sudden deafness protects them from the utterances of the external world, to which they respond with their own silence.

Ali's complex relation with their origins, sexuality, and gender is also reflected in the way they interact with language. Ali is portrayed as a queer character, whose identity consists of multiple sides and stories: They are the child of Russian-Jewish immigrant parents living in Germany; gender non-conforming against their parents' expectations; and transitioning to take up their missing brother's name. Because of this intersectional identity, which is challenged by their family, Ali faces complex experiences: the uncertainty of belonging to a masculine rather than a feminine pronoun; the frustration of not being recognized; the resistance towards their gender choice. While listening to their mother talking about her past with self-awareness, Ali comments:

Immer wenn ich merke, dass es für Menschen eine Vorstellung von Welt gibt, auf die sie ohne Zweifel bauen, fühle ich mich allein. Ausgeliefert. Sie sprechen davon, Dinge mit Sicherheit zu wissen, sie erzählen, wie etwas gewesen ist oder sogar wie etwas sein wird, und ich merke dann immer, wie sehr ich nichts weiß von dem, was als Nächstes passieren könnte. Ich weiß ja noch nicht mal, als was ich angesprochen werde, wenn ich Zigaretten kaufen gehe – *als ein Er oder als eine Sie?* Mein Gesicht überrascht mich jeden Morgen im Spiegel, und ich bin skeptisch gegenüber jeder Prognose. (AS 261, my emphasis – O.A.)

This statement highlights Ali's hesitation in coming to terms with themselves, while navigating a delicate transition in their life. The desire of not being confined comes with uncertainty and a recurring sense of surprise, which is heightened by the way language is used to label them in daily interactions, from the most mundane ones like buying cigarettes to airport security checks, where their identity is questioned based on the picture that their passport shows, insinuating that, also because of the discrepancy in how Ali looks, they may be a „Frauenimport[...]“ from Russia (AS 16). Because of this fluid and complex relation to the self, Ali struggles and hesitates to make final statements about the „I“, which they express as follows: „Ich dagegen fühle mich unfähig, verbindliche Aussagen zu treffen, eine Perspektive einzunehmen, eine Stimme zu entwickeln, die nur die meine wäre und für mich sprechen würde. Ein festgeschriebenes Я“ (AS 275). In this statement, the multilingualism, expressed in Ali's use of the Cyrillic Я to talk about their individuality, captures their affective attachment to their native language, but it also points to the challenge of finding a „defined“ (and possibly fixed) expression of the self. Roca Lizarazu comes to the conclusion that „this 'I' is thus not presented as a stable, sovereign and clearly bounded, but as open, porous, fluctuating and transforming“.³⁴ While experiencing the difficulty of conceiving of an „I“ that captures their complexities as an individual, at the end of the first act in the novel, Ali claims their gender identity and the reader witnesses a shift to the use of the personal pronoun „er.“

Indeed, languages also become the expression of a possibility in *Ausser sich*. Ali's decision to start a gender transition on the bodily level is accompanied by a new encounter with language, almost an unconscious one in which words come to Ali and help them formulate their desire:

34 See Roca Lizarazu: *Ec-static Existences*, p. 11-12.

Irgendetwas in mir hatte gesprochen, und ich folgte diesen Wörtern, die aus mir herausflogen wie Vögel. Ich ging davon aus, dass sie wüssten, wohin. Zugvögel haben einen Kompass im Schnabel, der sich nach dem Magnetfeld der Erdkugel richtet, sie wissen Dinge mit geschlossenen Augen, sie wissen alles, solange man ihnen nicht den Schnabel bricht. Also vertraute ich ihnen, ließ sie fliegen und folgte ihnen und dachte, dass es richtig sein müsste, richtiger als alles, was ich mir hätte ausdenken können, hätte ich mich hingeworfen und nach Worten gesucht. (AS 235)

In this passage, Ali reflects on the words they pronounced to vocalize their decision to use testosterone as Katho had done. Expressing it aloud allows them to give voice to their desire and to make it known to the people around them. In comparing the words they used with migratory birds, Ali connects the reclaimed language with the experience of migration. In Istanbul, away from home while looking for Anton, Ali embraces a life-changing decision for themselves. Ali acknowledges a desire that has been known to them for a long time, but speaking these words allows them to find a point of orientation similarly to the compass that aligns with the magnetic field. Ultimately, the words that fly out of Ali's mouth carry bigger implications for the queer identity of the character. Language names and defines, but can also free from the constraints imposed by societal expectations. The ability of speaking one's voice functions as an act of resistance to social and family norms and hierarchies. Ali thinks and conceives of themselves as „er“ later in the novel and the decision of affirming their gender change in language reinforces the idea of moving beyond rules and expectations. *Ausser sich* already contains in the title the idea of movement outside of oneself, or beyond oneself. This transgressive and liberating move takes place as the character Ali faces their desires, their identity and their relation to their family, and their overcoming of social and national borders.

On the Search: Migration, Identity and Belonging

Ausser sich not only describes the experience of claiming personal and gender identity, but also presents a narrative of migration, which resonates with several features of Salzmann's fluid writing. It describes multiple departures and arrivals, travels, as well as reunions and final exits. The meaning of „belonging“ and „home“ shifts throughout the novel, which seems to renounce any unique definitions of the concepts. Sara Ahmed's suggestion to rethink our understanding of migration and home proves helpful here. According to Ahmed „migratory subjects [...] reclaim space and identity in their refusal to inhabit a particular space, in their very transgression of the law of home“⁴³⁵. In line with this idea, Salzmann's novel shows how the story of the Tschepanow family is riddled with transitory living spaces, moves from rural Russia to the capital, from Russia to Germany, from Germany back to Russia, and finally to Istanbul. All these experiences affect the lives of the characters and leave marks on who they are and where they want to be. While Ali's mother Valja decides to take the family to West Germany to offer their children a better future, she also recognizes that „Migration tötet“ (AS 297). Valja seems to attribute the husband's suicide to the family's relocation to Germany and the experiences associated with being „Kontingentflüchtling“ (AS 108). Indeed, Germany becomes an oppressive space for Kostja,

35 Ahmed: *Strange Encounters*, p. 84.

especially after his divorce from Valja. His discontent is further expressed in his hate for the German language, which he blames for his own destiny: „vor allem wollte er nie, nie wieder die deutsche Sprache hören, die ihm nichts als Ärger eingebracht hatte“ (AS 253). During a final visit to Russia, he vandalizes his apartment and, after returning to Germany, he puts an end to his own life. As Kostja's tragic destiny shows, migration can lead to traumatic experiences for the individual.

Ausser sich also highlights the connection between home, borders and corporeality on multiple levels. Ahmed describes the physicality of the experience of migration as „skin memories,“ which she defines as „memories of different sensations that are felt on the skin. Migrant bodies stretch and contract, as they move across the borders that mark out familiar and strange places“. ³⁶ For Ali's father, skin memories turn into physical and mental malaise and the impossibility of accepting the new life in Germany. In the case of Ali, skin memories are associated with ideas and expectations that others attach to or project onto their skin and corporeality. For example, the encounter with the border authority at the airport, reinforces the questioning of Ali's body, identity and belonging.

For Ali, home does not signify a fixed location, but is ultimately connected to the figure of the mother and the conversations the two of them have often revolve around the question of whether Ali feels at home or will return home. On the one hand, Ali is conscious that their umbilical cord „ins Nichts führt“ and attempts to detach themselves from it (AS 86). On one occasion, they openly confront their mother's life choices and –in Ali's words– „empty life“: „Ich bin nicht wie du, ich bin kein Tier, das vor sich hin grast und alles annimmt, wie es kommt. Ich will nichts von diesem Leben, in dem es alles gibt, aber niemand etwas will. Ich will nichts von diesem Schnickschnack, den ihr für die Erfüllung eures Lebens haltet, weil ihr sonst nichts habt, woran ihr glauben könnt“ (AS 118). Ali refuses to blindly adhere to their family's values and ideas and looks to find their place beyond the past of their Russian-Jewish family. But when Ali experiences the violence of the coup d'état in Istanbul, their first thought is going back to their mother Valja: „Wenn ich das überlebe, dann gehe ich zu Mama, ich will mit ihr reden. Sie weiß nichts von mir. Und ich nichts von ihr. Und zu Emma und Danja und Schura und Etja, zu allen, die noch leben, ich will sie so viel fragen. Ich kenne sie nicht einmal.“ (AS 358). Returning home is connected to the desire of wanting to learn more about a family history whose gaps Ali still wants to fill. And yet, the possibility of going back is tied to the idea of being recognizable and accepted by those that one has left behind: „Zurückkommen, wohin zurück, in die liebenden Arme einer Frau, die ihn wahrscheinlich nicht erkennen würde am Bahnsteig. Er musste an Valjas Frage denken, ob er ausgewandert war und es selber nicht gemerkt hatte“ (AS 344). Migrating here connects to radical change and the undeletable marks that such experiences leave. These are different for Ali and their parents, highlighting how experiences of migration differently affects the postmigrant subject. While both are marked as „foreign“ upon their arrival in Germany, the parents struggle with (Valja) or succumb to (father) the traumas of not feeling at home. In Ali's case, migrating is tied to the experience of moving outside of one's body, or at least the one that others recognize.

36 Ibid., p. 92.

Ausser sich portrays the idea of feeling at home not only on the individual level but also in one's family stories. Ahmed's work highlights how the long-term implications of migration manifest themselves on the stories that are told: „Migration is not only felt at the level of lived embodiment. Migration is also a matter of generational acts of story-telling about prior histories of movement and dislocation“.³⁷ The stories that Ali collects from their family members (the great-grandparents, as well as the grandparents) revolve around experiences of migration and change, which are often painful because marked by forced displacement and violence both inside and outside of the house. However, hearing about their family's past allows Ali to connect with them. In particular, the stories of their great-grandparents, grandparents, and parents affect the way Ali perceives themselves and understands their relationship to their home and country. After hearing and reading the memoirs of great-grandfather Schura, in which Ali learns about the history of the eldest living generation in the family and the anti-Semitic discrimination they had to endure, Ali decides to tell their personal story using the first person.³⁸ Even if it remains hard for them to affirm themselves as a „stable“ I, Ali embraces the possibility of speaking about and for themselves.

Until the end of the novel, after being on the move and not feeling at home in Germany or Russia, Ali struggles to understand the connection to one's country. They first develop thoughts in this regard when they interact with their host in Istanbul, uncle Cemal, and hear him saying that „Wenn man eines [ein Land; O.A.] hat, kann man es nicht verlassen. Das schleppt man immer mit. Also, was soll das“ (AS 361). Because of their story of relocation and their conflictual relation to the idea of „home,“ Ali finds themselves unable to come to terms with such a visceral connection to one's home or country: „Das alles konnte ich nicht nachvollziehen damals, ich hatte keine Ahnung, was das heißt, ein Land zu haben. Ich hatte keine Ahnung, was das heißt, einen Putsch zu erleben.“ (AS 361). Being unable to imagine such an affective attachment to a country also relates to the impossibility of comprehending what it may mean to lose it to political oppression, such as during the coup d'état Ali witnesses. After leaving Russia and Germany, Ali experiences Istanbul as a place of search and discovery. While they cannot locate their beloved brother Anton, they leave Turkey with the awareness that their past has left a mark on who they are and that their understanding of home is the result of four generations of migration.

Ausser sich suggests a fluid understanding of home and belonging, one which presents transitions, arrivals and returns as everyday experiences for the characters. While these experiences do not follow linear paths or lead to certain results, they show how having a home means knowing where someone comes from through the stories their community tells. The experience of thinking about home and family complements Ali's search for their identity. Anton's disappearance and Kostja's death emphasize the vulnerability of family relations, but at the same time motivate Ali's desire to talk to the older generations in their family. This process involves coming to terms with some difficult parts of the Tschepanow history. To showcase this experience, *Ausser sich*

37 Ibid., p. 90.

38 During a visit to their grandparents in Niedersachsen, Ali gets to hear the story of their family from the great-grandparents Schura and Etinka and finally receives Schura's memoirs, „die er angefangen hatte in den Computer seiner Enkeltochter zu tippen, abzuspeichern und zwischendurch auszudrucken. Zehn Seiten nur. Mehr als das habe ich leider nicht. Und ich wünschte, Etinka hätte auch geschrieben“ (AS 181).

includes multiple story lines which Ali collects during their interviews to their family members. Each chapter introduces the reader to a new vignette of this family story. The formal qualities of the novel and its narrative form accommodate this analeptical return to the past and create a narrative that, in its fluidity, brings together the present and past of the family.

Conclusion

Ausser sich portrays a story of change, transition and discovery. By featuring a queer narrative voice in a work in which novelistic features intersect with dramatic ones, *Ausser sich* represents an example of fluid writing, which reflects the story of its protagonist Ali. Through a creative and empowering use of language, Salzman crafts a narrative which reflects Ali's multilingual and transgender identity. Moving between first- and third-person narrator and a feminine and masculine pronoun, the novel accompanies narratively and linguistically Ali's personal transition. Started as a search for Ali's missing brother, the novel ultimately helps Ali affirm their identity, which, in turn, unleashes their interest in their family history. In metaphorical terms, Ali's desire to cut that umbilical cord that leads nowhere represents their need to embrace their gender without confining themselves within the family narrative of the previous generations. The novel shows how painful some transitions can be and how the search that Ali embarks on asks them to come to terms with traumatic events of their present and past. Ali's story resonates with postmigrant and postcolonial experiences that challenge fixed ideas of origins and home and captures Ali as they consider their connections to their family and country. Ali oscillates between the need of taking distance from their family and immersing themselves in the stories of the past. *Ausser sich* ultimately indicates a movement outside and beside oneself and allows Ali to find a voice in a text that translates shifts and transitions on the formal and narrative level.

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

Abstract

Angela Steidele's 2015 epistolary novel *Rosenstengel: Ein Manuskript aus dem Umfeld Ludwigs II* presents a queer archive via partially fictional letters from and about Ludwig II and the cross-dressing lesbian Catharina Margaretha Linck, who lived more than 100 years before the Bavarian king. Steidele's novel highlights the marriage of materiality and fantasy within the queer archive, engaging a mode of Camp aesthetics that always points to the gap between the material/real and fantasy. What is more, it is lesbian Camp, an undertheorized concept, that shapes and structures Steidele's novel, even those portions concerned with the homosexually-inclined King Ludwig. The unrepresentability of lesbian desire surfaces in the novel as textual gaps that connote both a joke and loss, underscoring the affective complexity of the queer archive.

The queer archive is a trove of discarded materials and fantasy. If every archive represents a collection of documents that opens up as many questions about the past as it answers, then the queer archive is characterized by additional knowledge gaps. What particular language or code might have signified queer desire in the documents collected? What was said clearly, and what was of necessity repressed, hidden, or even destroyed in the processes of communication, documentation, and collection? Fantasy seeps into the gaps of the queer archive, as we imagine the fulfillment of love barely hinted at in order to recover queer histories that may or may not have existed in the forms we imagine. Angela Steidele's 2015 epistolary novel *Rosenstengel: Ein Manuskript aus dem Umfeld Ludwigs II.* presents just such a queer archive via partially fictional letters from and about Ludwig II and the cross-dressing lesbian Catharina Margaretha Linck (aka Anastasius Rosenstengel), who lived more than 100 years before the Bavarian king. Steidele's novel highlights the marriage of materiality and fantasy within the queer archive, engaging a mode of Camp aesthetics that always points to the gap between the material/real and fantasy. Indeed, it is a lesbian mode of Camp, characterized by textual gaps and misreadings that connote desire, the joke and loss, that shapes and structures Steidele's novel, even those portions concerned with the homosexually-inclined King Ludwig. Ludwig's passion for his brother Otto's doctor, Franz Carl Müller, is sparked by and modeled on Linck/Rosenstengel's love life; in this sense, the queer archive represented within Steidele's novel stages the fantasy of establishing an aesthetics of lesbian Camp that could shape our historical, political, and aesthetic imagination.

The Queer Archive: Truth and Lies

Anne Cvetkovich writes that queer archives are „a practice of fantasy made material. [...] they are composed of material practices that challenge traditional conceptions of history and understand the quest for history as a psychic need rather than a science.“¹

1 Anne Cvetkovich: *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC 2003, pg. 268.

She notes that much of this work is done by volunteers whose passion contributes to the idiosyncratic quality of queer archives, „so often collected according to sentiment and emotion.“² Cvetkovich's take on the queer archive points to Jacques Derrida's deconstruction of the archive itself in *Archive Fever: A Freudian Impression*. Derrida calls into question the metaphoric function of the archive as the container of the unconscious, for if traumatic memory cannot be traced to its source, then what are the objects in the archive?³ By highlighting the fantasy of the archivist within the process of creating the archive, Cvetkovich opens up a space for the collaborative and deeply sentimental nature of the specifically queer archive.

Steidele's epistolary novel relishes in the queer emotional attachments and slippery truths it presents. One of the many characters in the novel who represent a hybrid of historical fact and fantasy is Bernhard von Gudden, a psychiatrist in charge of an asylum in Munich. He writes of Bettina von Arnim's *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835), a book of which his wife is particularly fond: „[...] ich blätterte erst unwillig darin, doch dann las ich diese undurchschaubare Mischung aus historischem Bericht und wüster Phantasie als Arzt höchst fasziniert durch.“⁴ Gudden is particularly fascinated by the „Lügen“ in Arnim's collection which he categorizes as a „Pseudologia phantastica.“⁵ We are invited to think of Steidele's novel along these lines, as an opaque mixture of historical document, found objects, and „pseudologica phantastica.“

Steidele begins her book with an editor's preface in which she describes the accidental discovery of the documents contained within the novel, which she claims to have simply transcribed (RS, pg. 6). The letters are purported to be the contents of files deposited in an archive by Dr. Franz Carl Müller, a physician who attended to Ludwig II. during his last days. Just like the editor of Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), Steidele claims to be merely the curator and transcriber who presents these documents to the reader. Indeed, she notes twice in the book the material object of Müller's „Besucherkarte“ that falls out of the files: „Dr. Müller, München,“ once in the preface (RS, pg. 5) and once in the „Kurzbiographien“ section at the end of the novel where Steidele provides clues to the historical accuracy and lack thereof of the letters collected and the people they characterize. In her biographical description of Müller, she points to Müller's role as a doctor to Ludwig's brother Otto, assistant to Gudden, and his presence in the last days of Ludwig's life. The historical Müller likewise researched and wrote about historical queer identities, including the cross-dressing Catharina Margarethe Linck. Within Steidele's novel, Müller is Ludwig's lover and in the process of collecting the letters surrounding Linck/Rosenstengel's story. The biographical notes on Müller at the end of *Rosenstengel*, however, make no mention of Müller's role as Ludwig's lover. Indeed, the biographical notes provide no „closure“ about the distinction between historical truth and fantasy within Steidele's novel. Yet

2 Ibid., pg. 269.

3 Jacques Derrida: *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. by Eric Prenowitz. Chicago 1995.

4 Angela Steidele: *Rosenstengel: Ein Manuskript aus dem Umfeld Ludwig II.* Berlin 2015, pg. 43. Hereafter cited as RS and referenced in the text.

5 Ibid. Steidele has explored the queer nature of Arnim's works in: *„Als wenn Du mein Geliebter wärest“: Liebe und Begehren zwischen Frauen in der deutschsprachigen Literatur 1750-1850.* Stuttgart 2003. See, in particular, pp. 247-98.

Steidele mentions here once again Müller's „Besucherkarte“ that is contained with his research documents: „Sein Besucherkarte (‘Dr. Müller, München’) liegt noch bei“ (RS, pg. 267). Why? The seemingly marginal card, that which is normally discarded in the process of history, is saved and even revered for its tactile materiality, for its ability to denote the queer potential of the real in a transtemporal manner.

Steidele's novel is, like Arnim's works, filled with „Lügen.“ Two parallel discussions between men from diverse time periods focus on the question of the representation of history. The first of these discussions takes place in the correspondence between the Halle early Enlightenment theologian August Hermann Francke and his rival Christian Thomasius. Francke's critique of „Lügen“ is mirrored in his critique of the novel form; in a letter dated August 20, 1713, to Thomasius, whom he had called in an earlier letter a „Lügengeist“ (RS, pg. 60), Francke asserts that narratives in novels are „gegen die Regeln der Wahrscheinlichkeit“ (RS, pg. 168). Thomasius, in contrast, is willing to entertain the idea that a degree of fantasy might characterize art works: art should, he writes on July 7, 1713 „der Wahrscheinlichkeit ziemlich nahe kommen“ (RS, pg. 168). Here, art gestures toward a possible verisimilitude, approaching mimesis without becoming it. Similarly, in the letters written more than 150 years later between Ludwig II. and Müller, the two argue about the representation of history with a specific reference to the letters surrounding Linck/Rosenstengel's life in the early eighteenth century. Ludwig articulates a simplistic notion of historical representation along the lines put forth by Francke: „Geschichte ist die Darstellung des Geschehenen“ (RS, pg. 68), citing the historian Otto Ranke's dictum that history must represent „wie es eigentlich gewesen ist“ (RS, pg. 75, emphasis in original). Here we have a flat notion of history that itself recalls anachronistically Walter Benjamin's critique of precisely these lines by Ranke in his „Über den Begriff der Geschichte.“⁶ Precisely by citing Ranke, Ludwig's position is ironized; the joke is on him. Müller, in contrast, insists that it is neither possible to write without „Lücken“ (RS, pg. 73) nor to satisfactorily answer the question of whether historical narrative is „gefunden oder erfunden“ (RS, pg. 74, emphasis in original). This is precisely the point when, in transcribing letters he finds in Halberstadt detailing the Linck/Rosenstengel case, Müller accidentally intersperses quotes from diverse letters. He decides to explore a space *between* „gefunden oder erfunden“ in which he creates new pastiche letters out of original quotes that are taken out of their context in order to represent history in a manner that is „charakteristisch“ (RS, pg. 247), indeed, perhaps more characteristic of the period than the original letters themselves are. These, of course, are the letters we read in Steidele's novel.

The historical/fantastical pastiche that Steidele creates in *Rosenstengel* is not simply a deconstruction of the possibility of historical verisimilitude; it is likewise imbued with a queer mode of humor and longing. Daniel Fulda points out that Steidele makes frequent use of obvious anachronisms in the novel that reveal the ways in which the present is always implicated in historical accounts. The anachronisms that are plain for all to see include Kant quotations before Kant, Nietzsche before Nietzsche, poetry by Goethe and Klopstock quoted before they were written, and the imagined name of

6 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Walter Benjamin: *Illuminationen: Ausgewählte Schriften* I. Frankfurt/M. 1977, pp. 251-262, here pg. 253.

„Gille de Leuze“ for a stocking maker for whom Rosenstengel works.⁷ Fulda argues that Steidele likewise engages in a mode of „verbessernde Geschichtsdarstellung,“ imagining that history offers something to contemporary subjects that may never have been there.⁸ He notes that, though the historical Linck/Rosenstengel could be seen as a trans man, Steidele resists this understanding of the figure in both the novel and in her biography of Linck/Rosenstengel, instead deeming Linck/Rosenstengel a lesbian.⁹ This, Fulda seems to suggest, is a product of Steidele’s lesbian longing. And, indeed, the queer archive is the storage place for such longing. Steidele queers temporality in a manner consistent with the queer archive, positing desires via unlikely intertexts in a manner that is often funny and sometimes melancholic, an affect so frequently tied to queer loss. Heather Love has pointed to melancholy as the affect in accord with the pain associated with the impossible love of queer desire, in particular in historical contexts that openly banned them.¹⁰ Elisabeth of Austria, whose partially fictionalized letters appear in the novel and who is herself a melancholic and queer figure, visits Sappho’s grave on Corfu (RS, pg. 239). Müller makes a pilgrimage to Halberstadt in his research for the Linck/Rosenstengel book and writes in passing of the house of Johann Wilhelm Ludwig Gleim, a figure associated with a past homoerotic cult of male-male friendship, linking his relationship to Ludwig metonymically with the Gleim circle.¹¹ Linck/Rosenstengel’s lover, Susanna Mühlhahn, imprisoned in Halberstadt in 1714 for her „sodomous“ relationship with Linck/Rosenstengel, sings the song of Faust’s Gretchen: „Meine Ruh’ ist hin / Mein Hertz ist schwer / Ich finde sie nimmer und nimmermehr“ (RS, pg. 291). In channeling the pain felt by the literary Gretchen almost a hundred years later, Mühlhahn embodies a lesbian performance of „das Ewig-Weibliche.“

The mode of anachronism does not project a fantasy of a better queer history into the past but rather invests the early Enlightenment with a queer form of melancholia, a loss that will never be assuaged. Linck/Rosenstengel’s execution is rewritten by Steidele as a drowning and moved back six years from 1721 to 1715.¹² Rather than being executed with the sword, as was the historical Linck/Rosenstengel’s fate, the novel’s Linck/Rosenstengel is drowned. The pastor who presides over Linck/Rosenstengel’s drowning in the novel points to the feminizing punishment that drowning implies: „Darmit der Linckin im Tode endlich die Erkenntnüß zu Theil werde, daß sie ein Weib, soll ihr die Ehrenstraffe des Schwertes vorenthalten, und sie vielmehr in einen Sack eingenäht im Wasser ersäufft werden“ (RS, pg. 335). In this sense, Steidele’s fiction

7 Daniel Fulda: *Liebe geht durch alle Zeiten? Historische und poetologisch-selbstreflexive Anachronismen im romanhaften Geschichtserzählen von Sexualität und Geschlechterrollen*. In: *Romanhaftes Erzählen von Geschichte: Vergewenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert*. Eds. Daniel Fulda/Stephan Jaeger. Berlin, Boston 2019, pp. 81-110. See Fulda’s list of anachronisms, pp. 100-101.

8 *Ibid.*, pg. 107.

9 *Ibid.*, pg. 95. See Angela Steidele: *In Mannskleidern: Das verwegene Leben der Catharina Margaretha Linck alias Anastasius Lagratinus Rosenstengel, hingerichtet 1721*. Frankfurt/M. 2021.

10 Heather Love: *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA 2007. See also Heidi Schlipphacke: *Melancholy Empress: Queering Empire in Ernst Marischka’s Sissi Films*. In: *Screen* 51/2010, No. 3, pp. 232-55.

11 See Robert Tobin: *Warm Brothers: Queer Theory and the Age of Goethe*. Philadelphia 2000. See especially pp. 35-39. See also Rosa von Praunheim’s film *Männerfreundschaften*. Berlin 2018.

12 See Steidele’s biographical sketch of Catharina Margaretha Linck in which she indicates the correct historical dates: *Rosenstengel*, pg. 364. See also Steidele, *In Mannskleidern*: the date of execution is already indicated in this biographical narrative in the book’s title.

is crueler than history. Linck/Rosenstengel is not only murdered but also humiliated and tortured in the novel. Despite being enclosed in a sack filled with iron before being thrown into the river, Linck/Rosenstengel does not sink, so the executioners poke her with sharp tools until she bleeds and the sack descends into the water. In Dorothea Rosina Pott's description of the event in her letter to Francke's zealous pietist wife, Anna Magdalena Francke, she writes that Linck/Rosenstengel speaks a pastiche of religious discourse just prior to her death, proclaiming that „keine Zeit mehr seyn soll“ (RS, pg. 339). Pott's letter ends with a description of the dissonant organ tones emerging from the nearby cloister that sound as if „die Musick, ja die Zeit selbst stehengeblieben“ (RS, pg. 339).¹³ Here, the imagined death of Linck/Rosenstengel is more gruesome than the historical one, and Pott's experience of it is transtemporal and timeless, a caesura recalling again both Benjamin's anti-teleological „Dialektik im Stillstand“ and the inability to move forward that structures melancholia.¹⁴

Lesbian Camp

Camp aesthetics play with the notion that history is not teleological; indeed, Camp is often seen as an irrational attachment to the discarded and unwanted detritus of history, an attempt to bring to life that which is seen as dead. We might think of Elizabeth Freeman's use of the term „temporal drag“ along these lines, as „retrogression, delay and the pull of the past upon the present,“¹⁵ in particular in light of the narrative of the cross-dressing Linck/Rosenstengel with her „lederne Wurst“ (RS, pg. 289).¹⁶ The cover of *Rosenstengel* already invites a Camp reading of the novel: a popping bright pink with copper lettering, featuring a comic book-like image of Linck (Rosenstengel), modeled after a rendering of the historical figure. The comic book aesthetics are continued on the back cover that features a similar comic book drawing of King Ludwig above a blurb about the book written in comic book cursive. Letters in the novel are playfully color-coded to reflect different time periods (dark brown for the present; a lighter brown for the Linck/Rosenstengel period from 1711-15, and blue for the Müller/Ludwig period from 1884-86). It is clear we are dealing with an exaggerated and self-conscious representation, and the comic book aesthetics highlight this Camp aesthetic.¹⁷ Here we are reminded of Susan Sontag's point that Camp is „not only in the eye of the beholder.“¹⁸ Camp is characterized by incongruities – for

13 Fulda interprets this moment as an anachronistic reference to John Cage's musical piece, *As slow as possible* that began in 2013 in Halberstadt and should take 639 years to fully play. See Fulda: *Liebe geht durch alle Zeiten?*, pg. 100.

14 Cvetkovich: *An Archive of Feelings* connects from the outset the lesbian archive with trauma. See, in particular, Chapter 1: „The Everyday Life of Queer Trauma,“ pp. 15-49.

15 Elizabeth Freeman: *Packing History, Count(er)ing Generations*. In: *New Literary History* 31/2000, pg. 728.

16 As Christopher Nealon puts it, Camp aesthetics produce the „polemic affection for what is obsolete, misguided or trivial.“ Christopher Nealon: *Camp Messianism, or, the Hopes of Poetry in Late-Late Capitalism*. In: *American Literature* 76/2004, No. 3, pp. 579-601, here pg. 581.

17 See Moe Meyer's queer etymology of Camp, in which he associates exaggeration, bad taste, extreme aestheticization, excess and lack with Camp: *Under the Sign of Wilde: An Archeology of Posing*. In: *The Politics and Poetics of Camp*. Ed. Moe Meyer. New York and London 1994, pp. 75-110, here pg. 76.

18 Susan Sontag: *Notes on Camp*. In: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor, MI 1999, pp. 53-66, here pg. 54.

example, the humorous but loving emulation of female celebrities by gay men.¹⁹ As Jack Babuscio puts it, the aesthetic mode of Camp, predicated on exaggeration, artifice and incongruencies, mimics structurally the passing and performance that are part and parcel of every queer's daily life.²⁰

Steidele's novel reiterates the incongruities and gaps that Camp reveals through its comic book representations of its protagonists and its anachronisms hidden in plain sight. Ludwig's famous „over the top“²¹ love of Wagner and spectacle, of „künstliche Natur“ (RS, pg. 89) are practically parodies of Camp.²² As Ludwig expresses gleefully with reference to his castle project in a letter to Elisabeth of Austria: „Nein, ich ahme Versailles nicht nach, sondern ich erschaffe ein Abbild *echter* als das Original“ (RS, pg. 200). Ludwig's castles and grottos are Camp aesthetics on steroids. Together with Müller he attends a séance where „Gräfin Paumgarten“ tries to bring Rosenstengel back from the dead, writing the words of the deceased for those in attendance. In response to Müller's question, „Bist du es, Rosenstengel?“, Paumgarten writes, „Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose“ (RS, pg. 90). The scenario of the male queers enjoying the séance elicits a performative response that invites us to think of the rose as a copy of a copy of a copy of a copy. In these passages, the novel's Camp aesthetic allies with the gay male history of the term. Sontag points to this history when she writes that Camp, represented by objects such as Tiffany lamps and feather boas, is curated by the modern dandy and „aristocrat“ of taste and the (male) „homosexual.“²³

What, then, of lesbian Camp? The novel's markers of Camp aesthetics informed by a dominant gay male taste are clearly coded, as indicated above. The novel's structure and rhythm itself are, however, driven by a lesbian mode of Camp. We must not forget that it is Rosenstengel's comic book image on the cover of the novel, and Linck/Rosenstengel's narrative is the moving force for the relationship between Ludwig and Müller. We can point, as well, to a mode of lesbian Camp that provides the code for humor via „a private language“ created between the reader and the lesbian characters.²⁴ There is no doubt that lesbian Camp is an undertheorized concept.²⁵ Scholars point to the „ghosting“ that characterizes not only the representation of lesbians, but also the recognition of lesbian Camp.²⁶ It is precisely this ghosting that produces

19 See Richard Dyer: *The Culture of Queers*. New York 2002. See also Elly-Jean Nielsen's critique of the dominance of gay diva worship in Camp aesthetics in Lesbian camp: An unearthing. In: *Journal of Lesbian Studies* 20.1/2016, pp. 116-135, here 118.

20 Jack Babuscio: *The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)*. In: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor, MI 1999. pp. 117-36, here pp. 124-25.

21 Marsha Bryant and Douglas Mao use this term in their Introduction to their special issues on „Camp Modernism“: Marsha Bryant/Douglas Mao: Introduction to Camp Modernism. In: *Modernism/Modernity* 23/2016, No 1, pp. 1-4, here pg. 2.

22 Sontag hilariously notes that Wagner is not Camp, an indicator that Camp aesthetics shift over time.

23 Sontag: Notes on Camp, pp. 63-64. As Nielsen: Lesbian Camp, points out, „Sontag's early work fueled the initial ghosting of lesbian camp,“ pg. 124.

24 See Nielsen's use of this phrase, pg. 119.

25 On this point, see Nielsen; Barbara Jane Brickman: 'A Strange Desire that Never Dies': Monstrous Lesbian Camp in the Age of Conformity. In: *Discourse* 38/2016, No. 3, pp. 356-89; and Clare Hemmings: Rescuing Lesbian Camp. In: *Journal of Lesbian Studies* 11/2007, No. 1-2, pp. 159-66.

26 See Terry Castle: *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York 1993. See also Nielsen: Lesbian Camp, pg. 118.

lesbian Camp as a symbolic or „invisible wink.“²⁷ Lesbian Camp induces laughter at the „incongruous contrasts“ that are often overlooked by otherwise adept readers of Camp.²⁸ Lesbian Camp represents, like all Camp, the position of the minority, but it produces a particular kind of laughter. Pamela Robertson defines what she calls feminist Camp „as a kind of parodic play between subject and object in which the female spectator laughs at and plays with her own image [...] without losing sight of the real power that image has over her.“²⁹ This mode of Camp is quietly and hilariously subversive; the joke is clear to some, hidden to many. The reader of Steidele's *Rosenstengel* experiences the pleasure of being aware of the incongruities between the misreadings of the characters and the obvious lesbian practices within the narrative and is initiated into a kind of queer kinship with the lesbian figures within the novel. Steidele's *Rosenstengel* is filled with moments of lesbian Camp that produce a „private language“ between the reader and the novel's lesbians.³⁰ Some of the best examples of this include the figure of Sophia, the daughter of the pietist Anna Magdalena Francke. Francke takes in Linck, as she is convinced Linck speaks directly to God. In her pious fervor, Francke has likewise refused to move to a new abode with her husband. Instead, she heads a household of pietists including her daughter, Sophia, and Linck, who share a room. Francke's presumed ignorance of the sexual activities of the two is presented to the contemporary reader in Francke's language of the early Enlightenment:

Meine liebe Tochter Sophia theilet ihre Kammer mit derselben, die weil unter Christen kein Unterschied zwischen Herr und Knecht seyn solle, wie das zärtliche Kind selber meynet. Sie wircket zuletzt stets etwas müde und gähnet oftmalen am Tag [...].
Ich schicke sie früh zu Bette, und die liebe Catharina gehet dann gleich mit ihr in die Kammer, um sie später nicht aufzuwecken. (RS, pg. 165)

The contemporary reader enjoys the incongruity of the early modern spelling juxtaposed with a narrative of lesbian sexual activities. The „ghosting“ of lesbian sexuality is precisely the tool that produces Francke's misreading. As she writes to her friend Dorothea Rosina Pott, „Insbesondere meine Sophia ist fröhlicher und liebreizender als je“ (RS, pg. 166).

Sophia's reaction when Linck leaves Halle to return to Halberstadt likewise reiterates the private joke of lesbian desire. As Anna Magdalena Francke writes to her friend, „Meine Sophia heulet Rotz und Wasser darüber und will sich nicht von ihrer Freundin trennen, will am liebsten mit ihr fliehen und habe größte Noth, sie zurück zu halten [...]“ (RS, pg. 176). Sophia's suffering at Linck's departure and the subsequent news of Linck/Rosenstengel's marriage to Susanna Mühlhahn is relayed more than once by characters in the novel and is always interpreted incorrectly. For example, Thomasius inexplicably mentions Sophia's anguish at hearing the news from him in a letter to Friedrich Wilhelm von Grumbkow, a general serving under Friedrich Wilhelm I with whom Thomasius corresponds about the case of Linck/Rosenstengel: „Wie Sophia

27 Ibid., pg. 127.

28 Babuscio: *The Cinema of Camp*, pg. 41.

29 Pamela Robertson: *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Durham, NC 1996, pp. 16-17.

30 See S. Long: *The Loneliness of Camp*. In: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Ed. D. Bergman. Amherst, MA 1993.

Franckin dies erzählt, fließen ihr Rotz und Thränen über die Backen, und warumb?, weil die junge Braut doch gar zu gern einen Ehrentanz mit mir getanzt hätte“ (RS, pg. 274). In her frustration over the loss of Linck, Sophia has agreed to marry her father’s assistant. Again, we have Sophia’s snot and tears, Steidele’s visceral depiction of Sophia’s suffering. Thomasius’ radical misinterpretation of Sophia’s pain is a ludicrous instance of the patriarchal inability to see lesbian desire, lest a narcissistic wound be inflicted. The reader’s joke that the characters never figure out what has occurred between Sophia and Linck is revived again when, after twice marrying Mühlhahn in the clothes of Rosenstengel, Linck/Rosenstengel returns to Mühlhahn, who resides again with her mother in Halberstadt. In a letter to her friend Pott, Anna Magdalena Francke again refers to her daughter’s reaction upon hearing news of Linck/Rosenstengel: „worauff sie schier zusammen gebrochen, als sie von der Entdeckung der Linckin im Hause der Schwiegermutter gelesen. Vermuthe wegen ihrer schwachen Nerven, daß ihr Leibe bereits geseget“ (RS, pg. 292). Within Steidele’s novel, no one in Linck/Rosenstengel’s world comprehends lesbian desire. Steidele likewise makes jokes about the pietist Eva Langin’s hatred for Linck/Rosenstengel’s wife Mühlhahn, with whom Linck/Rosenstengel had originally travelled as Rosenstengel. Members of the Lutheran community write inexplicably to Anna Magdalena Francke about this detail: „Wir leben der Hoffnung, daß sich die Abneigung der Eva Langin gegen das Weib ihres alten Gefährten legen wird ...“ (RS, pg. 272). Again, lesbian desire, plain for all to see, is invisible to those in its vicinity.

Lesbian Desire Before Lesbians

The text passages cited above highlight the „ghosting“ of lesbian desire within literature and film as well as Steidele’s method of de-„ghosting“ via lesbian Camp. Terry Castle writes about the „ghost effect“ linked to the representation of lesbians in cinema and literature: „When it comes to lesbians [...] many people have trouble seeing what’s in front of them.“ The lesbian is „elusive, vaporous, difficult to spot—even when she is there, in plain view, mortal and magnificent, at the center of the screen. Some may even deny that she exists at all.“³¹ The problems of representing and categorizing lesbian desire and sex are well known. In Steidele’s novel, Christian Thomasius corresponds with General Grumbkow about the appropriate punishment in the Linck/Rosenstengel case. Both are confused about whether the crime of sodomy can be applied in the case of Linck/Rosenstengel and Mühlhahn. Thomasius eventually decides that sodomy, like heterosexual copulation, necessitates that „der eine Leib seinen Safft in den eines andren Leibs ergiebet“ (RS, pg. 314) and determines that this cannot happen between women. As a consequence, Thomasius argues for a lighter punishment than that which would be given to male lovers: the act is invisible, incomprehensible, elusive, so the crime is likewise less egregious. Here, Steidele points to the history of lesbian invisibility and simultaneously evokes the private language of lesbian Camp: those in the know are fully aware that bodily fluids have been exchanged between the female lovers and laugh at the naivete of male incomprehension.

31 Castle: *The Apparitional Lesbian*, pg. 2.

Steidele's novel situates lesbian desire as a model for love and sex that is both elusive and superior to alternative modes of desire and romance. She draws the link between the Pietism movement and lesbian „Schwärmerei,“ elevating the latter to a desirable model for community.³² Despite later revealing himself to be a stalwart patriarch, the Pietist theologian August Hermann Francke articulates the democratizing qualities of Pietism in an early letter in the novel written to Lutheran community leaders in Cologne. He advises these leaders to allow Bible reading groups to take place without a pastor so that individuals can learn to understand scriptures as a community:

Ein einfacher Mensch kann so wohl und besser als der Gelehrteste die Schrift auslegen
[...] Ladet zu einem solchen collegio pietatis jedermann von Herzen ein, Männer, Weibe und Jungfern,
Knechte und Mägde, Handwerksburschen und Studenten, Händler und Krämer, Vornehme und Geringe,
Gelehrte und Ungelehrte und wer noch sich am Worte Gottes erbauen will. (RS, pg. 22)

The collection of individuals listed here couldn't be more heterogeneous. The Pietist ideal represents a collective from below in a manner particularly well executed by Francke's wife Anna Magdalena after she refuses to live with him any longer.

In particular the radical Pietists Anna Magdalena Francke and Dorothea Rosina Pott are associated with religious gatherings that are characterized by the „Schwärmerei“ of the Pietists. Both Linck/Rosenstengel and Susanna Mühlhahn are celebrated by this community led by women for their perceived abilities to directly communicate with God and to express these experiences in ecstatic outpourings of poetry and incomprehensible discourse. Here, again, we have the link between Pietism, „Schwärmerei,“ and lesbians. Steidele's novel includes a correspondence between Müller and the Berlin physician Paul Julius Westphal, a „Kunstfigur,“ as Steidele puts it in the biographical notes (RS, pg. 370), in which the two correspond about the character and meaning of same-sex desire. Westphal codes lesbian love clearly within the category of „Schwärmerei“: „Gewöhnlich reizt die Conträrsexuelle die gesunde junge Frau zu einer schwärmerischen Liebe auf [...]“ (RS, pg. 254). Javier Samper Vendrell interprets the quintessential German lesbian film *Mädchen in Uniform* via the history of „Schwärmerei“ and its use in Weimar Germany. Samper Vendrell points out that the term was used following the Reformation as a critique of rogue Protestant religious movements: „The word evoked a swarm, an unruly crowd of religious fanatics.“³³ Enlightenment scholars likewise used the term to critique what they saw as a lack of reason in excessive emotion. Immanuel Kant uses the term „to describe the inability to distinguish between reality and fantasy.“³⁴ In G.E. Lessing's Enlightenment drama *Nathan der Weise* Nathan chastises his daughter Recha and her nursemaid Daja for their „Schwärmerei,“ pointing to the harm caused by this kind of lapse of reason.³⁵

The comingling of Pietist excess and female-female desire finds its narrative in Anna Magdalena Francke's gift to Dorothea Rosina Pott of Gottfried Arnold's *Das*

32 See also Fulda: *Liebe geht durch alle Zeiten?* „Schwärmerischer Pietismus erscheint im *Rosenstengel* demnach als ein Homosexualität begünstigender Rede- und Empfangsstil,“ pg. 95.

33 Javier Samper Vendrell: *Queer Adolescence in Mädchen in Uniform*. In: *German Life and Letters* 75/2022, No. 1, pp. 22-39, here 32.

34 Ibid.

35 Nathan calls Recha and Daja „grausame Schwärmerinnen“ for believing the Templar who saved Recha's life was an angel. G.E. Lessing: *Nathan der Weise*. In: G.E. Lessing: *Werke*. Vol. I: *Dichtungen*. Munich 1974, pg. 722.

Geheimniß der göttlichen Sophia (1700), a retelling of the creation of Adam and the birth of gender. The narrative is reminiscent of Aristophanes' story of the birth of love in Plato's *Symposium* in which the whole individual is split in two and spends their life searching for their other half (who could be male or female). Francke writes to Pott that in Arnold's book, Adam was initially a „Mann und Weib zugleich,“ but then he loses his „geheime Braut“ Sophia when he searches for love elsewhere. As he falls asleep, God creates Eva out of his rib: „So hat Adam die himmlische Sophia und also sich selbst verloren, ist halbirt und als Thiermensch erwacht und hat die sündige Eva bekommen“ (RS, pg. 57). As modern versions of Adam it is the goal of all humans „neu mit der himmlischen Sophia verschmelzen und also zu dem Gantzen werden, als welches Gott uns eigentlich erschaffen. Die heilige Begierde nach unsrer theuren Sophia bestimmet daher seit langem schon meine nächtlichen Uebungen [...]“ (RS, pg. 58). Here is an origin story that produces the „schwärmerisch“ desire to become one with that which is lost, and the lost half is feminine. Indeed, within this frame, the impetus for desire renders all women lesbians. Francke admits (and here we have lesbian Camp again) to her nocturnal obsessions about Sophia. And Pott writes passionately after reading the book, „Auch mich giert nach der himmlischen Sophia“ (RS, pg. 62).

The expressed desire to marry the „himmlische Sophia“ (RS, pg. 159) is both coded with lesbian desire and the fantasy of androgyny and even with the negation of gender. As Anna Magdalena Francke puts it: „Denn es ist gewiß: Daß in der Gottheit kein Geschlecht sey. Die unsichtbare Natur ist nicht in Mann und Weib getheilet, wird auch nicht durch Vermehrung oder Geburt fortgepflanzt“ (RS, pg. 98). The radical nature of this female fantasy beyond gender and reproduction leads to Francke's decision to refuse her husband and leave behind the „Ehejoch“ (RS, pg. 152). Pott writes to Francke: „Verlaß dein eheliches Bett“ (RS, pg. 160). Liberation is sexual and gender-based. Francke thinks through the distinction between „Jungfrau“ and „Weib,“ calling Maria a „männliche Jungfrau“ (RS, pg. 98). The distinction is reminiscent of Monique Wittig's classic argument that lesbians are not women.³⁶ If one doesn't take part in the reproductive logic of patriarchy, then is one a woman? Francke defends Linck/Rosenstengel's choice to wear men's clothing along these lines, arguing that the Biblical taboo on women cross dressing „gienge nur die Weiber an, und keine Jungffern“ (RS, pg. 153). If lesbians are „Jungfern“ and not „Weiber,“ then the rule does not apply. As Francke writes, Linck/Rosenstengel is a creature of „beyderley Geschlechts.“ She represents the „Geburt eines neuen, gantzen Mann-Weibs oder Weib-Manns“ (RS, pg. 166). Even the name Rosenstengel indicates this androgyny, „der gantze Mensch vor dem Fall!“ (RS, pg. 218): „Rosen“ and „Stengel“ combines the feminine and the masculine, whereas Francke posits that Anastasius „verteutschet sich dazu in der 'Aufferstandene'“ (RS, pg. 218). And Pott's description of her vision as Linck/Rosenstengel finally drowns is one of Linck/Rosenstengel embracing a man with a fuzzy beard, dancing a „Todtentanz“ as she decends into the water (RS, pg. 339), an image of androgyny and rebellion.

³⁶ See Monique Wittig: *One is Not Born a Woman*. In: Monique Wittig: *The Straight Mind and Other Essays*. Boston 1992, pg. 20.

The lesbian Camp mode that characterizes these letters elicits a wistful laughter in the knowing reader, as the contortions Francke must undergo in order to rationalize her queer and feminist desires are plain for all to see. Even when Linck/Rosenstengel decides to marry Susanna Mühlhahn, Francke defends this love in Biblical terms. Pott believes that Susanna must be enlightened as to Rosenstengel's „true“ sex identity („daß er ein Weib“ RS, pg. 223), to which Francke responds that the best course is „Liebe ihren Lauff zu lassen, welche Gott begründet“ (RS, pg. 225), reiterating the writings of Thomasius (her husband's nemesis) that nothing in nature is unnatural. By the time Linck/Rosenstengel and Susanna are imprisoned for their crimes, Francke has become an open supporter of lesbian love, citing the Ruth-Naemi Biblical narrative as precedent. They have hurt no one, she argues:

Ist es also, daß sich dem äußern Anschein zween Weiber verbunden? Doch spricht Ruth zu Naemi: *Rede mir nicht drein, daß ich dich verlassen sollte und von dir umkehren. Wo du hingehst, da will ich auch hingehen; wo du bleibest, da bleibe ich auch. Wo du stirbest, da sterbe ich auch, da will ich auch begraben werden. Nur der Tod muss mich und dich scheiden.* Siehet der Herr also gnädig auff die Verbindung zweyer Weiber und ist die Mühlhahnin der Linck eine treue Ruth und folget ihr bis in den Kerker nach. (RS, pg. 292, emphasis in original)

By this point in the narrative, Francke writes like a Pietist lawyer for lesbian rights, assuaging the desires of the readers. But lest we imagine that Steidele has written a flat lesbian wish fulfillment narrative, the enlightened lesbian suddenly returns to her husband: „Ich habe mich vor dem Herrn gedemüthiget, Francke abgeben und mich zu aller Willigkeit verstanden“ (RS, pg. 275).

Lesbian Desire as a Model for Male-Male Desire

Steidele's queer archive of *Rosenstengel* intersperses letters from the early eighteenth century concerning the case of Linck/Rosenstengel with those from the late nineteenth century that concern Ludwig. It is important that, despite the non-linear presentation of the letters, the Linck/Rosenstengel narrative is the primary one. It is this story of lesbian life and female masculinity that provides the frame for the later narrative of Ludwig II. Indeed, the male-male love story between Ludwig and Müller is precipitated and shaped by the Linck/Rosenstengel narrative. Lesbian desire, that unrepresentable and invisible concept, is the form which male homosexual love borrows. This is surely the work of the lesbian archive, collecting and presenting the material of the past in a way that speaks to the fantasy of the structural dominance of lesbian desire. Whereas Camp has, as discussed above, been generally associated with gay men, Steidele's lesbian Camp novel reverses the order and hierarchy of gendered queerness: without Linck/Rosenstengel, there would be no Ludwig-Müller love story.

Ludwig's interest in Müller is only sparked when one of the letters from Müller's Rosenstengel project falls out Müller's book when he visits Ludwig for the first time. At this point, Ludwig is no longer interested in talking to Müller: „Der Höhepunkt der Unterhaltung schien ihm überschritten, er winkte Adieu“ (RS, pg. 39), but his curiosity is piqued by the letter: „Von den altmodischen Schriftzügen angezogen fragte S.M., was das sei. 'Ein Brief über einen ungewöhnlichen Fall zu Beginn des letzten Jahrhunderts'“ (RS, pp. 39-40). As Ludwig presses to learn more, Müller admits the case

concerns a woman in man's clothing: „Ein Weib in Mannskleidern?“ Der König hielt kurz inne und schmunzelte dann: ‘Sie werden mir demnächst davon erzählen’“ (RS, pg. 40). This is the catalyst for the relationship between Ludwig and Müller, and it remains the bond that connects the two lovers. Indeed, Ludwig's first letter to Müller contains his effusive language about the Linck/Rosenstengel case: „Die Aufschlüsse, die Sie Mir über die Geschichte besagten Rosenstengel's gegeben, seiner Zeit und Umstände, hallen lebhaft in Mir wider“ (RS, pg. 68).

Ludwig and Müller engage in a form of „Schwärmerei“ vis-à-vis the Linck/Rosenstengel project and Ludwig's Wagner projects. Gay male Camp meets lesbian Camp. Ludwig writes Müller in the language of „Schwärmerei,“ of the mingling of identities reminiscent of Anna Magdalena Francke's discourse about the holy Sophia: „unsere Seelen sind, ich glaube es durchzufühlen, verwandt“ (RS, pg. 84); Ludwig: „Ach Gott, die Begierde, eins mit dem Geliebten zu werden, war so mächtig, so unbezwinglich!“ (RS, pg. 177). This is the discourse of „Verschmelzung“ with the holy Sophia.

Müller's Linck/Rosenstengel project resides at the center of the Müller/Ludwig relationship. The „Doppelchor“ of *Parsifal* has, Ludwig later writes to Müller, inspired him „göttlich für Ihr Rosenstengel-Buch [...]!“ (RS, pg. 128). When Ludwig reads some of the letters from the Rosenstengel project Müller has sent to him, he writes to Müller:

Wie wonnevoll! Volkommen! So angegriffen von Entzücken! [...] Kaum hatte ich Ihr kostbares Schreiben erhalten, so eilte ich nach dem geliebten, traulichen Linderhofe, um dort auf hoher Linde Ihrer zu harren und im heimlichen Walde in der Hundingshütte mich in die fesselnde Lektüre zu versenken. Ich habe diese Hütte genauestens nach Wagner's Anweisung im ersten Akt der *Walküre* errichten lassen [...] Ihr hohes Werk dürfte nirgends zuerst gelesen werden als hier, wo stets der Sog einer Geschichte mich ergreift bis zum Selbstvergessen! Keine Worte habe ich für das übermenschliche Glück, jene himmlischen Wonnen [...]. (RS, pg. 139-40)

Gay male Camp – the excessive performativity of Wagner and Ludwig's over the top reproductions of the scenery from his *Walküre* – gives way to the elusive and indefinable „Schwärmerei“ of the Rosenstengel narrative and lesbian desire. From this vantage point, Wagner's „Walküren“ remind of us the power of female desire.³⁷ And this letter likewise includes Ludwig's offer of the „Du“ to Müller via the inclusion of the passage from Schiller's *Don Carlos* in which Carlos says to Posa, „Und jetzt noch eine Bitte: Nenn mich du“ (RS, pg. 140). Here Steidele produces a constellation of queer intertexts that can be subordinated to lesbian desire. The Carlos/Posa friendship is famously homoerotic, and the queerness of *Don Carlos* is cued by its role as the coming out catalyst in Leontine Sagan's *Mädchen in Uniform* (1931).³⁸ Contemporary queer and especially lesbian readers will interpret *Don Carlos* via *Mädchen in Uniform* so that a retrospective lesbian interpretation colors Ludwig's letter.

Müller's fascination with the Linck/Rosenstengel narrative makes him an early feminist; indeed, he and Ludwig seem to idealize women and lesbian love. Müller

37 Fulda also points to the „grenzenlose Schwärmerei“ (97) for art and theater that connects Müller and Ludwig, though he does not link Müller and Ludwig's behaviors to the metonym *Schwärmerei*/lesbian.

38 In *Als wenn Du mein Geliebter wärest* Steidele provides an earlier example of a lesbian use of *Don Carlos* in the form of a love letter written in 1800 from Lisette von Mettingh to Karoline von Günderode in which Lisette interpellates Günderode into the role of Carlos and herself into the role of his forbidden love/stepmother Elisabeth, pg. 260. See also Tobin's queer reading of the intertexts between *Don Carlos* and *Mädchen in Uniform* in *Warm Brothers*, pp. 147-73.

writes to Sisi, whom Ludwig had earlier compared to Rosenstengel in his letters (a „schlanker biegsamer Bursche“ in an Amazon costume on a horse [RS, pg. 77]), that lesbian love instills honor in women: „eine homosexuale Liebe ehrt das Weib vielleicht sogar mehr als das heterosexuale Verhältnis. Katharina II. von Rußland, Königin Christine von Schweden sowie sicherlich George Sand gehören in diesen Kreis, und auch meine Catharina Margaretha Linck“ (RS, pg. 247). Müller and Ludwig indulge in their fascination with women via drag performances. Ludwig writes to Elisabeth: „Franz und ich weihten Schloß und Park vor kurzem mit einem zauberhaften Fest ein, ich im Costüm der unsterblichen Marie Antoinette, der ich eine Art religiösen Cultus widme, Franz als ihre Freundin, Mme de Lamballe“ (RS, pg. 201). When framed by Müller's Rosenstengel project and his stated respect for lesbians, the appropriation of femininity described in these letters seems more like wish fulfillment than misogyny. Indeed, Müller and Ludwig reverse roles as to who plays the revered Marie Antoinette: whereas Ludwig had played the role of his idol earlier, he writes to Müller that the rooms being prepared for him in the new Schloss Herrenchiemsee will be „im Trakt der Marie Antoinette“ (RS, pg. 203). In this new castle, Müller will be Marie.

Ludwig's fascination with the French monarchs is, indeed, driven by his obsession with Marie Antoinette. In discussing his own genealogy, he describes Louis XVI simply as „Gatten der unsterblichen Marie Antoinette“ (RS, pg. 208). The feminine is primary. Indeed, Ludwig questions his genealogy at various points in the novel, in particular his biological connection to the Prussians: „Doch liegt mir nichts ferner, als in dem Soldatenkönig einen Ahn zu verehren, auch wenn sein Blut in meinen Adern fließt“ (RS, pg. 87). Ludwig rewrites his genealogy as a matriarchal/artistic one, in contrast to a military/patriarchal heritage: „Nicht der Krieg sei der Vater, so S.M. wörtlich, sondern die Theaterbühne sei die Mutter aller Dinge“ (RS, pg. 148). As Müller writes to Sisi, „[...] mir scheint, auch er stelle seine eigene Abkommenschaft in Frage“ (RS, pg. 210). And Sisi confirms that Ludwig's birth date was changed so that it would fall on the same day as his grandfather's. Ludwig's desire to redefine his own kinship bonds is both queer and gynophilic.

The most explicitly erotic letters between Ludwig and Müller are the ones each writes in lesbian drag. When Müller travels to Halberstadt to research his project, Ludwig points out that the actual letters between the lovers, Linck/Rosenstengel and Mühlhahn, are missing in the correspondence. He writes a letter on March 15, 1886 in which the presumed author is not cued until the letter's close: „Ich zähle die Stunden bis zu unserem Wiedersehen. Dein Anastasius Rosenstengel“ (RS, pg. 254). The salutation reads „Mein vielgeliebtes Weib!“ (RS, pg. 253) and tells the narrative of the first meeting between Linck/Rosenstengel and Susanna Mühlhahn as Ludwig imagines it. Linck as Rosenstengel was working for the stocking maker (Gilles de Leuze!) and serves Mühlhahn as she tries on fine French stockings:

O wie köstlich war der Blick auf deinen zarten Fuß, o wie durchschauerte mich die Wärme Deiner Haut, als ich Dir zärtlich den Strumpf bis über das Knie zog. Doch wie traf mich Dein Blick bis ins Mark, welchen Du tief in meine Augen und bis zu meiner Seelen Grund versenktest. Sanft legtest Du Deine Hand auf die meine und zogst sie, mir unverwandt in's Auge blickend, unwiderstehlich weiter. So ward ich von Stund an Dein Sklave für immer. (RS, pp. 253-54)

Without a doubt the most descriptive erotic scene in the novel, Ludwig's passion for Müller can best be expressed via lesbian erotica. By channeling the lesbian figure of Linck/Rosenstengel, Ludwig can imagine a sexual scene reminiscent of Leopold von

Sacher-Masoch's *Venus im Pelz* (1870) in its discourse of master and slave that is simultaneously one of mutual desire expressed in the exchange of gazes. There is no doubt where Mühlhahn leads Linck/Rosenstengel's hand. This is the only letter in which Ludwig's passion for Müller is expressed in explicitly sexual terms. As a response, Müller writes as Susanna, queering the discourse one more time at the letter's closing, as we learn that the letter is a pastiche of „Brautbriefen der Anna Magdalena von Wurmb an August Hermann Francke“ (RS, pg. 256).

Steidele's queer archive *Rosenstengel: Ein Manuskript aus dem Umfeld Ludwig II.* stages a reversal: it is not gay male desire but lesbian desire that structures queer history. This is perhaps the most fantastical element of the archive, but it is also a matter of curation. We read Ludwig and Müller through the lens of the Linck/Rosenstengel narrative so that the more obvious scenes of gay Camp are queered yet again as residues of lesbian Camp. Might this be a method for de-„ghosting“ the lesbian narratives that are in plain sight and letting everyone in on the joke? Queer figure *par excellence* Sisi has the last word in Steidele's novel, and she, too, frames Ludwig's death as a companion scenario to Linck/Rosenstengel's drowning. Ludwig's death is imagined by Sisi as a Wagnerian *Liebestod* that is coded lesbian via the Rosenstengel intertext. She posits that Müller killed Ludwig at Ludwig's request: „Er hat sich den Tod gewünscht von Deiner Hand. Und Du bist ihm zu Willen gewesen. So seid Ihr endlich eins geworden“ (RS, pg. 351). In Sisi's vision Müller and Ludwig struggle together in the water, a repetition of Linck/Rosenstengel's death dance with the bearded man. The lesbian discourse of „Verschmelzung“ that characterizes Anna Magdalena Francke's desire to marry the holy Sophia is realized in the unity of two achieved in Ludwig's death: Sisi's vision of Ludwig's death is a „schwärmerische“ erotic fantasy and lesbian merging joke fused into one: „So seid Ihr endlich eins geworden.“