

Unverfügbarkeit in der transgenerationalen Überlieferung des historischen Traumas bei Oskar Pastior und Herta Müller

Hiroshi Yamamoto

1. Unverfügbare Trauma-Erlebnisse in der transgenerationalen Überlieferung

Wenn der Soziologe Hartmut Rosa vom unstillbaren Begehrn der Moderne, die Welt verfügbar zu machen, spricht, so legt er den Fokus seiner Überlegungen eher auf die synchrone Dimension der »Weltreichweitenvergrößerung«. Nur am Rande erwähnt er mit dem Beispiel jener Menschen, die mit ihrem ‹letzten Willen› vergeblich ihre »zeitliche Reichweite über das Lebensende hinaus ausdehn[en]« wollen,¹ ihre diachrone Dimension. Sie zeigt sich jedoch besonders deutlich im transgenerationalen Transfer von Wahrheit, Erinnerung und Bedeutung. Gerade hier spielt das, was Rosa im Kontext der Begegnung mit Natur und anderen Kulturen als »Unverfügbarkeit« bezeichnet hat, in verschiedenen Formen von Überlieferung eine wichtige Rolle. Insbesondere die Toten samt ihrer Hinterlassenschaften und Zeugnisse bilden Gegenstände, die im hermeneutischen Prozess der Gefahr des Missverständnisses ausgesetzt sind. Nicht selten erweisen sie sich den nachwachsenden Generationen sogar als beherrschbare und nutzbare kulturelle Ressourcen, mit denen Geschichtsbilder konstruiert werden, die die Weltreichweite in Richtung Vergangenheit oder Zukunft vergrößern, ohne dass noch auf die Momente des Unverfüglichen geachtet wird. Dabei unterscheidet sich doch die Genealogie, wie Sigrid Weigel anmerkt, »vom Kontinuum genau durch die Möglichkeit« von »Unterbrechungen und Sprünge[n] bzw. durch die Kombi-

¹ Hartmut Rosa: Unverfügbarkeit, Berlin 2020, S. 96.

nation bekannter, sichtbarer, bestehender mit untergründigen, verborgenen, vorausgegangenen Verbindungslienien«.²

In meinem Beitrag möchte ich ein Beispiel für den literarischen Umgang der Lebenden mit Zeugnissen der Toten herausgreifen und zeigen, wie die Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller versucht hat, den ›letzten Willen‹ ihres 26 Jahre älteren Dichterkollegen Oskar Pastior umzusetzen, indem sie den zu seinen Lebzeiten in gemeinsamer Arbeit begonnenen Gulag-Roman zu Ende schrieb und 2009 unter dem Titel *Atemschaukel* veröffentlichte. Um zu überprüfen, wie Müller dabei mit der ›Unverfügbarkeit‹ beim übergenerationalen Transfer des traumatischen Gedächtnisses umgeht, bedarf es zunächst eines genaueren Blicks auf das lyrische Werk des 1927 in Siebenbürgen geborenen und 2006 in Frankfurt a.M. verstorbenen Pastiors, in welchem er sich künstlerisch mit seinen Deportationserfahrungen in ein sowjetisches Arbeitslager auseinandergesetzt hat.

Als der Roman *Atemschaukel* erschien, bezeichnete ihn die Literaturkritikerin Iris Radisch als »parfümierte[n] und kulissenhaft[en]« Kitsch.³ Gulag-Romane, so ihre Behauptung, ließen sich »nicht aus zweiter Hand schreiben«.⁴ Dieser rigoristische Anspruch auf Authentizität ist aber angesichts der besonderen historischen Situation nicht aufrechtzuerhalten, insofern es bald keine lebenden Zeugen mehr geben wird: »Wir brauchen jetzt«, so der KZ-Überlebende Jorge Semprún bereits im Jahr 2001, »junge Schriftsteller, die das Gedächtnis der Zeugen, das Autobiographische der Zeugnisse, mutig entweihen. Jetzt können und sollen Gedächtnis und Zeugnis Literatur werden«.⁵ In den letzten Jahren haben einige Doku-Romane über die KZ-Lager, die angeblich »nach einer wahren Geschichte« verfasst wurden, internationale Erfolge geerntet. Bestsellerautoren wie Antonio Iturbe (*La bibliotecaria de Auschwitz*) oder Heather Morris (*The Tattooist of Auschwitz*) haben aus den Trauma-

2 Sigrid Weigel: Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften, München 2006, S. 22.

3 Iris Radisch: Kitsch oder Weltliteratur? Contra: Gulag-Romane lassen sich nicht aus zweiter Hand schreiben. Herta Müllers Buch ist parfümiert und kulissenhaft, in: Die Zeit, 20.08.2009, S. 43.

4 Ebd.

5 Jorge Semprún: Wunder und Geheimnisse des Alltags. Laudatio auf Norbert Gstrein, in: KAS Online, URL: <https://www.kas.de/ja/einzeltitel/-/content/norbert-gstrein-literaturpreistraeger-2001-v1> [Zugriff vom 05.03.2022]. Als weiterführende Literatur zur Differenz zwischen Fiktionalität und Faktualität vgl. Renate Lachmann: Lager und Literatur. Zeugnisse des GULAG, Konstanz 2019.

Erfahrungen ehemaliger Häftlinge Liebesgeschichten gemacht, die durchweg von konventionellen Erzählmustern geprägt sind. Insofern schlägt die Absicht, dem Leser eine historische Wahrheit »verfügbar« zu machen, ins Gegen teil um und macht sie schließlich mit einer verharmlosenden Trivialisierung unverfügbar.⁶ Müllers Roman *Atemschaukel* geht hingegen von der Voraussetzung aus, dass zur Deportationserfahrung, die fast gänzlich aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden ist, für die Nachgeborenen kaum ein Zugang zu finden ist. Es macht die Rekonstruktion des Geschehens schwieriger, dass schon ein halbes Jahrhundert vergangen ist, ohne dass die Überlebenden aus dem Lager Gehör fanden. Die Zeugen, mit denen Müller Gespräche führte, »verwechselten Orte und Zeiten, überfrachteten die spärlichen Erinnerungen mit ideologischen Bewertungen und Kommentaren, teilten Meinungen mit, Geschichten vom Hörensagen, konnten sich selbst nicht in der Situation sehen und konkret beschreiben«.⁷

Es ist bekannt, dass die Überlebenden historischer Extremsituationen durch Traumatisierung häufig außerstande sind, den Sachverhalt präzise zum Ausdruck zu bringen, unter dem sie gelitten haben und immer noch leiden. Pastiors Erinnerungen, auf die Müller zurückgreift, sind nicht lückenlos geordnet, sondern leben »von den Einzelheiten«.⁸ Wie sehr er auch der ideologischen Staatspropaganda der Zeit widerstand, so muss doch die erzählte Erinnerung des doppelt stigmatisierten Dichters, des in Rumänien gesetzlich verfolgten Homosexuellen und eine Zeit lang inoffiziellen Mitarbeiters des rumänischen Geheimdienstes mit Brechungen, Sprüngen und Widersprüchen ausgestattet sein.

-
- 6 Vgl. Antonio Iturbe: *Die Bibliothekarin von Auschwitz. Roman nach einer wahren Geschichte*, aus dem Span. übers. von Karin Will, München 2020; Heather Morris: *Der Tätowierer von Auschwitz: Die wahre Geschichte des Lale Sokolov*, aus dem Engl. übers. von Elsbeth Ranke, München 2018; dies.: *Das Mädchen aus dem Lager – Der lange Weg der Cecilia Klein. Roman nach einer wahren Geschichte*, aus dem Engl. übers. von Elsbeth Ranke, München 2020.
- 7 Ernest Wichner: *Geschichte und Geschichten*. Mit Herta Müller und Oskar Pastior auf Recherche-Reise in der Ukraine, in: *die horen* 219, 2005, S. 135-138, hier: S. 135.
- 8 Herta Müller: *Gelber Mais und keine Zeit*, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 125-145, hier: S. 126.

2. Oskar Pastiors Umgang mit dem eigenen Trauma

Oskar Pastiors Umgang mit der Erfahrung im sowjetischen Gulag ist von einer großen Verschwiegenheit geprägt. Zwar hat er Mitte der 1950er Jahre etliche Russlandgedichte verfasst und in die Schublade gesteckt, um sie angesichts der drohenden Gefahr einer weiteren Verhaftung zu vernichten.⁹ Danach hat er aber bis zu seinem Lebensabend dieses traumatische Erlebnis nicht mehr explizit angesprochen, auch wenn es, wie Herta Müller vermutet, »wahrscheinlich in allen seinen Texten, poetisch gebrochen in seiner Sprache, zur Unkenntlichkeit verdeutlicht«, zu finden ist.¹⁰ Sein Misstrauen gegen das realistische Erzählmodell macht seine Texte noch schwieriger zu lesen, denn die Lagererfahrung hat ihn »ein bissel immun« gemacht gegen die Voraussetzungen der konventionellen Literatur, sowohl »gegen Ursache und Wirkung«, gegen das Kausalitätsdenken als auch gegen das »Ergo sum«, gegen das moderne Konzept eines einheitlichen Subjekts.¹¹

Der aus dem Nachlass herausgegebene Band *Speckturm. 12 x 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire* (2007) kann zum Beispiel als eine extreme Form der Lebenserinnerung verstanden werden. Zwölf Gedichte aus *Les Fleurs du Mal* wie *L'Albatros*, *Les Chats* und *Correspondances* erfahren jeweils eine fünffache Transformation. Das Buch ist so konzipiert, dass es den Lesern vor Augen führt, wie das vorangestellte französische Original (a) in einen ständigen Transformationsprozess verwickelt wird. Zunächst werden die Buchstaben im Originaltitel anagrammatisch permutiert (ag). Dann wird mit Hilfe der sogenannten Oberflächenübersetzung die französisch-deutsche Übertragung bearbeitet (b). Im ›Prosa-‹Gedicht (c) werden mit der eigenen Autobiografie gewisse Stichworte enggeführt, die in den vorausgegangenen Texten wie zufällig in Erscheinung treten. Um den sprachlichen »Speckturm«, eine Überla-

9 Vgl. Oskar Pastiors Notiz am 23. Februar 1992, zitiert nach Ernest Wichner: »Unterschiedenes ist gut«. Der Dichter Oskar Pastior und die rumänische Securitate, in: Text + Kritik. Sonderband: Versuchte Rekonstruktion – Die Securitate und Oskar Pastior, hg. von dems., München 2012, S. 9-32, hier: S. 11. Vgl. auch Hiroshi Yamamoto: »Meine Sozialisation ist das Lager.« Zu den »Russlandgedichten« der deportierten Dichter Oskar Pastior und Yoshiro Ishihara, in: Matthias Fechner/Henrike Stahl (Hg.): Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur, Bd. 8.2: Schwellenzeiten – Gattungstransitionen – Grenzerfahrungen. Sergej Birjukov zum 70. Geburtstag, Berlin 2020, S. 405-430.

10 Müller, Gelber Mais und keine Zeit (Anm. 8), S. 129.

11 Oskar Pastior/Ernest Wichner: Autobiographischer Text/Fußnoten, in: Text + Kritik 186, München 2010, S. 40-43, hier: S. 40.

gerung der zwischensprachlichen und zwischenzeitlichen Bedeutungsschichten zu errichten, schreibt Pastior wie in einem Palimpsest ein hypertextuelles ›Themen-‹Gedicht, das verschiedene Bezüge auf die vorausgegangenen Texte aufweist (d). Schließlich verfährt der Dichter nach den Michelle Grangaud entnommenen oulipoetischen Spielregeln (»poèmes timbrés« oder »gewichtete Gedichte«)¹² und zählt nach dem Muster (a = 1, b = 2, c = 3, bis z = 26) die Buchstaben im Titel »harmonie du soir«, um dann im gewichteten Gedicht »die ofenroher-harfen« jede Zeile so aufzubauen, dass sie den addierten Buchstabenwert 169 ergibt (gew).

Betrachten wir das Eröffnungsgedicht *harmonie du soir* genauer. Während die französische Ausgabe von *Les fleurs du mal* Pastior erst Mitte der 1950er Jahre in Bukarest in die Hände fiel, war ihm dieses Gedicht schon 1944 »kurz vor der deportation«,¹³ also vor der entscheidenden Zäsur in Pastiors Biografie, bekannt. Es lag ihm so sehr am Herzen, dass er schon in *o du roher iasmin* (2002) dazu 43 Varianten entworfen hat.

Im dem ersten Gedicht aus *Speckturm* (1ag) werden nun 14 Buchstaben im französischen Titel »harmonie du soir« anagrammatisch umgestellt und umgeschrieben:

harmonie du soir

rhino sore du mai-
marode uhr in iso-
moiras heidrun o
herosion di mura
im duro anis oehr

hei duo rosmarin
hei dominorasur

das rio horineum
sah urinoirdome

-
- 12 Oskar Pastior: Gewichtete Gedichte. Chronologie der Materialien, mit Beiträgen von Ralph Kaufmann und Oswald Egger, Wien-Hombroich 2006, S. 7-19. Vgl. dazu Johanna Stapelfeldt: 1998. Oskar Pastiors »Gewichtete Gedichte«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*. Zürich/Berlin 2014, S. 41-53.
- 13 Oskar Pastior: intonation –, in: ders.: *o du roher iasmin. 43 intonationen zu »harmonie du soir«* von charles baudelaire, Weil am Rhein 2002, S. 64f., hier: S. 65.

darin serum ohio
u midas renoir oh
dinosaurier ohm
sero in mohair du
hoinares dorium

dormi in osa rheu
siena hormior du
odeion husar mir
hieronimus roda

do re mi suor hain
homeridian suor
reihum so iordan-
roh iasminodeur
daimons irre uho

mond-ohr iris-aue
rosa mundi hier o
rhodus ein maori
oder mio harus in
hodina sumerior

darius hormon ei
radius hemorion
hui smirna rodeo
monsieur hi-ro-da
o hermiona urdis
du morserin ahoi
humorsardine io
in moras huri-ode
drei soma oh ruin
oder mausi roh in
eosin-ohr radium
rohmais er duino
um aio sehr rodin

hominide orsura
 sieh dior murano
 rhino sore du mai¹⁴

Unter den Augen eines deutschsprachigen Lesers kristallisieren sich neben zahlreichen unsinnigen Wortfetzen einige sinnvolle deutsche Wörter heraus wie »er«, »du«, »marode uhr«, »mond-ohr iris-aue«, »rosmarin« und »humorsardine«, Ortsnamen wie »duino« und »rhodus« (rhodes, rodus) sowie Personennamen wie »heidrun«, »hieronimus« und »daimons« oder chemische Fachbegriffe wie »radium« und »eosin«. Die verschiedenen Wörter, die im Gedichttitel versteckt sind, und die erst unter »Formzwang«¹⁵ entdeckt werden können, sorgen für einen klanglichen Hintergrund, vor dem sich die weiteren Intonationen entfalten. Bemerkenswert ist dabei, dass Pastior in einer Nachlassnotiz auf die Mehrsprachigkeit des Gedichts hingewiesen hat. So, wie der Dichtername Baudelaire einmal in »adriabeule«¹⁶ umgeschrieben wurde, kann auch dieses Gedicht vom Klang her »fast in östlich mediterrane Adria- und Abendlande«¹⁷ geraten:

Nun kann das Anagramm der Eigennamen und Titel ja wirklich zaubern und bringt dem Ohr des Mitteleuropäers liebendgerne bei, was sich vielleicht lateinisch-transsylvanisch-romanisch-rumänisch oder sogar russisch angehaucht exotisch anhört, weil es mit seinem eigenen Flair sich dem teutonischen ENRITSUDAHL ... (das ist die Formel, wie sie anfängt, der statistischen

- 14 Oskar Pastior: Speckturm. 12 x 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire, aus dem Nachlaß hg. von Klaus Ramm, Basel/Weil am Rhein 2007, S. 10f.; im Folgenden mit der Sigle S abgekürzt. Zu den im vorliegenden Text gewählten Beispielen vgl. den Beitrag auf *planetlyrik* (URL: <https://www.planetlyrik.de/oskar-pastior-speckturm/2010/04/> [Zugriff vom 05.03.2022]), der auch Verweise auf die Rezensionen von Uwe Dethier (Ein Reiseführer in die Welt der Lyrik. Zu Oskar Pastior: Speckturm 12 x 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire, in: Luxemburger Tageblatt, 02.11.2007) und Carsten Schwedes (Ideen-Echo aus achtzehntausend Entsprechungen, in: Titel-Magazin, 02/2008) enthält. Zu den Rezensionen vgl. auch die Pressemappe: URL: http://www.engeler.de/pressemappe_pastior.pdf [Zugriff vom 05.03.2022].
- 15 Norbert Otto Eke: Oskar Pastior, in: ders. (Hg.): *Herta Müller-Handbuch*, Stuttgart 2017, S. 145-151, hier: S. 145.
- 16 Oskar Pastior, anagramm »baudelaire«, in: ders., o du roher iasmin (Anm. 13), S. 7-9, hier: S. 7.
- 17 Oskar Pastior: Anmerkung zu *harmonie du soir*, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Unikat 135, Bl. 3.

Frequenz der Laute deutscher Texte) entzieht und ihm schön hörbar entgegenflirrt[,]¹⁸

In der Tat werden die beiden Anfangsbuchstaben ›e‹ und ›n‹, die im Deutschen am häufigsten benutzt werden, so weit wie möglich vermieden. Es lassen sich ein paar rumänische Wörter ausmachen wie »dormi« (schlafen) und »soma« (auffordern). Der Dichter selbst hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Zeile »hoinares dorium«, »rumänisch angedacht«, so viel bedeutet wie »ein vagabundierendes Sehnsuchtsdings«.¹⁹ Dabei ist die hybride Zusammensetzung der Wortglieder, die aus verschiedenen Sprachen stammen, augenfällig: Dem rumänischen Adjektiv ›hoinar‹ (umherziehend) wird das deutsche Flexionssuffix ›-es‹ angefügt, während der Ausdruck »dorium« ein Kompositum aus dem rumänischen Nomen ›dor‹ (Sehnsucht) bzw. dem Verb ›dorić‹ (wünschen) und dem deutschen, aber eigentlich lateinischen Morphem ›um‹ bildet, das wie in ›Museum‹ so viel wie ein ›Sitz‹ (bzw. ein ›Ort‹) bedeutet. Allerdings kann man im Wort »dorium« eine weitere Konnotation ablesen. Wie in der *Ilias* erzählt wird, straften die Musen gerade in Dorium (auch Dorion), einer Stadt in Messenien, den thrakischen Sänger Thamyris wegen seiner Hybris »mit Blindheit« und nahmen ihm »den holden Gesang und die Kunst der tönenenden Zither«.²⁰ Er soll außerdem »der erste« gewesen sein, »der einen Geschlechtsgenossen liebte«.²¹ Schon im ersten Gedicht, das wie ein harmloses Buchstabenspiel wirkt, kommen wichtige Aspekte aus der Biografie des Dichters zum Vorschein. Vor diesem Hintergrund fokussiert das mittels der Oberflächenübersetzung übertragene zweite Gedicht *karbon knie sud ovar* noch mehr auf die Lautebene:

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Homer: *Ilias*, 2, V. 600, aus dem Altgriech. übers. von Hans Rupé, München/Zürich 1983, S. 71.

²¹ Thamyris, in: Edward Tripp: Reclams Lexikon der antiken Mythologie, aus dem Amerik. übers. von Rainer Rauthe, 8., bibliograf. aktual. Aufl., Stuttgart 1991, S. 502f, hier: S. 502.

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langouieux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémît comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langouieux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémît comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor! (S, 9)

karbon knie sud ovar

wo saß sie wenn ihr gang & viehbrands ur attische
schlackenflöhe aus pore des einsickernden zensors
(lektion eins) barfuß turnten – dann lehrt uns sogar
das falsche mehl kolchis auf langohr musverzicht und

schlackenflöhe aus pore – ein sickernder zensor
schlüpft kimono porphyr mit anker keiner fliege
das falsche mehl auf kolchis langustös verzichtend
wie hesekiel ist grammophon ein epos randfossil

schlüpft kimono porphyr mit anker keiner fliege
ein chor tanker quitte lineal fast ethno-haar
wie hesekiel ist grammophon ein epos randfossil
lass o leise es je neue tangolange küsse feigen

ein chor tanker quitte lineal fast ethno-haar
du hast eh mini-ulmen reh-keulen puffer-stiege

lassoleise neue schlängolange kissen schweigen
 tonspur: venus ihr e-moll blüht summt ofenrohr (S, 12)

Im Gegensatz zu seinem Vorläufer Ernst Jandl, der schon Anfang der 1960er Jahre in der Form der homophonen Übersetzung Kritik an der »*théorie du sens avant la lettre*«²² geübt hat, legt Pastior keinen großen Wert darauf, das französische Original phonetisch möglichst getreu wiederzugeben. Manche Wörter werden nach deutschen Artikulationsregeln ausgesprochen wie z.B. »Du« (Personalpronomen) und »-er fliege« statt dem Französischen »du« (Artikel) und »afflige«. Um eine deutsche Syntax zu erhalten, fügt Pastior mitunter einen Artikel hinzu: Manchmal verwandelt er den französischen Artikel »un« bzw. die Kopula »est« in ein deutsches »ein« bzw. »ist«.

Auf ähnliche Weise geht Pastior mit der Versform um. Das Pantum, ein gereimter Vierzeiler, dessen zweite und vierte Zeile jeweils als erste und dritte der folgenden Strophe auftauchen, nutzt Pastior, um »*die Nichtidentität mit anderen Mitteln übertreibend – listig sozusagen – sichtbar zu machen*: [...] etwa [...] durch phonetische Lesart und/oder durch andere Interpunktionszeichen«.²³ In unserem Beispiel ist auffällig, dass die letzte Strophe den Imperativ »lass o leise es je neue tangolange küsse feigen« aus der vorausgegangenen Strophe durch die Zusammensetzung der Wörter und die Permutation der einzelnen Buchstaben in eine Reihe von Adjektiven überträgt: »lassoleise neue schlängolange kissen schweigen«. Der Neologismus »lassoleise«, der sich aus dem ›Lasso‹ und dem Adjektiv ›leise‹ zusammensetzt, assoziiert in Verbindung mit »schlangolange« Gefahr und Bedrohung. Eine besonders kühne Wortumstellung lässt sich im achten Vers, genau in der Mitte des Gedichts, beobachten: »Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir/wie hesekiel ist grammophon ein epos randfossil.« Hier verknüpft Pastior die Wörter »beau comme« mit dem später folgenden »grand« zu »grammophon«. Ferner wird der Ausdruck »reposoir« in Buchstaben zerteilt, woraus dann durch Umstellung »epos randfossil« gewonnen wird. Pastior verzichtet also keineswegs auf die Semantik, sondern kreiert bewusst Wortketten, die bestimmte semantische Felder besetzen, wie z.B. »langohr« »chor«, »grammophon«, »tango-lang«, »tonspur« und »e-moll«.

22 Dirk Weissmann: Übersetzung als kritisches Spiel. Zu Ernst Jandls *Oberflächenübersetzung*, in: Philippe Wellnitz (Hg.): Das Spiel in der Literatur, Berlin 2013, S. 119–132, hier: S. 124; Kursivierung im Original.

23 Oskar Pastior: Villanella & Pantum, München/Wien 2000, S. 105; Kursivierung im Original.

Wenn sich Jandl mit Hilfe seiner Oberflächenübersetzung, d.h. durch »ein abgründiges, unappetitliches Mischmasch«,²⁴ von der romantischen »Ästhetik des Ewigen und Schönen«²⁵ abzugrenzen sucht, so hält Pastior ohne Zweifel kritische Distanz zum ›Klassiker‹ der modernen Lyrik, insbesondere dann, wenn er entweder auf fast schon pathetische Weise eine synästhetische Korrespondenz mit der Natur beschwört, wie es in der noch zu erwähnenden 6. Intonation zum Gedicht *Correspondances* der Fall ist, oder wie in unserem Gedicht am Versende, wo er den »weihrauchtrunkenen« Metaphern einen wichtigen Stellenwert zukommen lässt. Im ersten Fall macht er aus dem entscheidenden Vers im Original – »Les parfums, les couleurs et les sons se r̀pondent« (S, 53) – eine komische Variante: »des karpfens – der muskulose sohn zerrt rebhuhn« (S, 55). Im letzten Fall streicht Pastior nicht nur die ihm fremden Metaphern gänzlich weg, sondern entweicht gewissermaßen durch die poetischen Verfahren der lautmalerischen Transkription und der anagrammatischen Permutation die Ausdrücke »un encensoir« zu »-den zensors« oder »-der zensor« und »un grand reposoir« zu »ein epos randfossil«.

Pastior versucht in erster Linie, die Horizonte seiner Dichtung vor dem Hintergrund der Zeitgeschichte und seiner eigenen Lebensgeschichte zu erweitern. Wenn das letzte Wort des Gedichts »un ostensor« zum »ofenrohr« verwandelt wird, so ist dies insofern nicht nur als Ironie zu verstehen, als das »ofenrohr« neben dem »grammophon« eines der wichtigsten Objekte in der Biografie des jungen Pastior darstellt. Das Wort erinnert nicht bloß, wie im Prosa-Gedicht, an die beiden Katastrophen von 1940/41, das verheerende Erdbeben vom 10. November 1940 in Ostrumänen und den Beginn des Deutsch-Sowjetischen Krieges am 22. Juni 1941, sondern auch an die fünfjährige Deportation des Dichters. In der ›Oberflächenübersetzung‹ finden sich viele Hinweise darauf: z.B. »hesekiel«, der nach Babylon verschleppt wurde und nach fünf Jahren Gefängnis zum Propheten wurde. Das »grammophon« diente, wie auch im Roman *Atemschaukel* dargestellt wird, dem jungen Pastior als eine Art Ersatzkoffer, in dem er seine Habseligkeiten ins Arbeitslager mitbrachte.²⁶ Die »reh-keulen« erinnern an jene »halbe, der Länge nach durchge-

24 Michael Hammerschmid: Übersetzung als Verhaltensweise, in: Martin A. Heinz (Hg.): *Vom Glück sich anzustecken. Möglichkeiten und Risiken im Übersetzungsprozess*, Wien 2005, S. 47-64, hier: S. 49.

25 Ebd., S. 48.

26 Herta Müller: *Atemschaukel*, München 2009, S. 7; im Folgenden mit der Sigle A abgekürzt.

sägte, nackte Ziege« (A, 19), die man bei der Deportation in den Viehwaggon geworfen hatte. Die »schlackenflöhe aus poren« verweisen auf die Flugasche, die dem Gefangenen im Lager »in die Haut gefressen [war]« (A, 177). Das »falsche mehl auf kolchis«, das ebenso am Schwarzen Meer liegt wie der Donbass, ist wohl eine Reminiszenz an das »Dynamit«, das der Hungerleidende im Lager mit dem »weiße[n] Mehl« (A, 205) verwechselte. Es ist bezeichnend für die Erinnerungsarbeit in der Dichtung Pastiors, dass die Wortfetzen aus der Vergangenheit keine zusammenhängende Geschichte mehr bilden, sondern blitzartig und sporadisch aufscheinen.

Grammophonkoffer

saphir zenit

märklin satin

einsickerer zensur-
tenor- & knieverfestiger
mit einer mundharmonika
im ziehbereich des bebens

nadir silen

plateau katyn

der trichter welcher nadelt
und was uns federt teert
den samt der nicht von pappe ist
und auch carusos panzerzäpfchen
tankt einen schon vom 3. regiment

traomel oder das schaft-
gewand oliv noch – oh

spanne am morgen
bringt habicht & karton ja
zum laufwerk mit kurbel im dreieck
und einem zwischenbereich mit
hündchen & taumelndem dreispitz

vertige & marie & luise
den du mir schenbst

auf einer trichterskala
dem tönenden his master's fi
bervulkan & zephir (S, 14)

Das Gedicht *grammophonkoffer* (1d) bezieht sämtliche Wörter und Motive ein, die vorher angeklungen sind, um sie nun miteinander zu verbinden. Das musikalische Vokabular (»Les sons«, »Valse« und »le violon«), das bei Baudelaire für eine synästhetische Ekstase im Abendlicht sorgte und sich im »karbon knei« zum kollektiven Ereignis (»chor«), zur Liebesaffäre (»tangolange küsse«) und zum technischen Medium (»grammophon«) verdichtet, lässt die grausame Erfahrung von Krieg und Zwangsarbeite hervortreten. Hier »nadelt« das Grammophon den »samt«, d.h. den weichen Stoff. Das »panzerzäpfchen« des legendären Tenors Enrico Caruso, das eigentlich seine unverletzbare Stimme zum Ausdruck bringen sollte, muss in diesem Kontext wohl eher als Metapher für eine Handgranate gelesen werden. Erwähnung finden außerdem das Erdbeben (»im ziehbereich des bebens«, »vertige«, und »trichterskala«) und der Krieg an der Ostfront (»katyn«, »3. regiment«). Auch die ›Vulkanfiber‹, als Bezeichnung für den leichten widerstandsfähigen Kunststoff, der u.a. für Koffer und Soldatenhelme verwendet wird, nimmt als »ein tönendes his master's fi-/bervulkan« Bezug auf diese doppelte Katastrophe.

Eine wichtige Rolle spielen auch die sogenannten ›Kofferwörter‹, die zwei oder mehrere semantische Felder miteinander koppeln bzw. wie bei der fotografischen Doppelbelichtung einander überblenden. Der »satin« z.B. erscheint als eine Kontamination, die aus dem »saphir« und dem rückläufig gelesenen »zenit« zusammengesetzt ist. Das Wort »zephir« wiederum kann als ein Kofferwort, bestehend aus »zenit« und »saphir«, verstanden werden, und der Neologismus »trichterskala« überblendet als eine Kontamination von »trichter« und »richterskala« ebenfalls verschiedene semantische Felder.

die ofenrohr-harfen

schikane erdaushub
schikane danksagung
– alles auf quitte
bauchturnen oder

schirm aus erdhub
entsprechungen
(froesche-variante
ofenrohr-schirm)

aber dein dreikaesehoch
»három-ni os dueri«
aus ideen vom
naturgedaechtnis
voelkerballgelenk
(harmonie-du-soir
correspondances)

hanteln stemmte
krueppelscheiben
ins bloede gelaende
flammrussideen
krueppelfunghi
kilo flammruss:
zitterpartie »b«
ins bloede gelaende

dreissig hueften
naturleichenkanal
harmonie du soir
graphit (muetze)
danksagung (schirm)

quitte alles auf
idiotenscheiben auf
bauchturnen oder
schikane bedeutung (S, 15f.)

Das Gedicht *die ofenrohr-harfen* (1 gew) lässt auf prägnante Art und Weise eine Vielzahl von Bedeutungsmöglichkeiten Revue passieren und erlaubt darüber hinaus eine metapoetische Reflexion. Am Anfang und am Ende des Gedichts wird, auf die Schikanen im Arbeitslager anspielend, der Ausdruck »erdashub« verwendet und mit dem Begriff »bedeutung« in Zusammenhang

gebracht. Im Lager mussten die Insassen absurder Weise »bauchturnen« und »hanteln stemmen«, was einige zu »Krüppel[n]« machte oder gar zum Tod führte, worauf der Ausdruck »naturleichenkanal« verweist. Der »flammruss« wiederum, der eine Assoziation der rußverschmierten Zimmer darstellt, kann in diesem Kontext als eine Querverbindung zu den Russen gelesen werden, die für die Deportation verantwortlich waren.

Mit den wiederholten Verweisen auf die Zeitgeschichte und die Katastrophen des 20. Jahrhunderts wendet sich Pastior gegen eine »naive[] harmoniebedürftigkeit«,²⁷ gegen die »linear tröstenden Finalitäten in Fortschritt und Geschichte«²⁸ und gegen »die Schiene der Einsprachigkeit«,²⁹ gleichzeitig spricht er sich gegen die »rundum angesagte[] elfenbeinturm-, formalismus- und spiellust-ächtung«³⁰ aus. Er bedient sich des poetischen Verfahrens des Sprachspiels, um, wie durch ein Prisma blickend, eine vielschichtige Wahrnehmung zu ermöglichen, oder, wie er es ausdrückt, »die einzelnen kaleidoskop-momentfiguren [...] simultan«³¹ vernehmbar zu machen. In diesem Konzept der simultanen Wahrnehmung widerstrebt die Gedichtserie der Theologie: Sie ist eben »endlos unabgeschlossen«.³²

Für unser Thema von ebenso großer Bedeutung ist das Gedicht 6c, das aus dem Originalgedicht *Correspondances* hergeleitet wird. Hier kommt das fatale Wort »Gulag« zum Vorschein, wenn es sich auch dabei nicht um das ukrainische, sondern um das Lager im Nachkriegsrumänien handelt:

TÄGLICH GING DIE/WUND ERSTÖHNTE/SPONGIEN-
TOCHTER/auf und nieder – Heines Rhythmus-Summyhr
vom Asra verlagert das Gedächtnis eines Stelldicheins zur
Abendzeit am Springbrunn in die private Vortagsrunde
um den west-östlichen Diwan bei Hermann Roth am Kleinen
Ring, frühe Fünfziger – was bedeutet die Bewegung? Baude
Dàli Gaudi Laïre, Badeschwämme für Asras wie Parias, die
Willemer und den Beutler, jugendrauenstilverzückte Hodler
wie jodelnde Dampfbäder »wo die weißen Algen plätschern/
welche färbeln wenn sie lieben« – nur: Asras Vokalstruktur

27 Pastior, intonation (Anm. 13), S. 65.

28 Oskar Pastior: Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt a.M. 1994, S. 55.

29 Ebd., S. 66.

30 Pastior, intonation (Anm. 13), S. 65.

31 Ebd.

32 Pastior, Anmerkung zu harmonie du soir (Anm. 17), Blatt 2.

wandelte ja am Kanal. Und am Kanal hieß in den Fünfzigern für immer – vom Kanal kam man nicht zurück; wer trotzdem am Kanal gewesen war, schwieg wie ein wandelnder Leichnam, ei-a – du weißt schon. Die Erdbewegung am Kanal zum Durchstich Blaue Donau – Schwarzes Meer war unser Gulag noch bevor wir wußten was ein Gulag war: bald jeder zweite, den man lang nicht sah, war »am Kanal« am Trampelpfad & Paravent der Haftanstalt: »scheu« ausgekegelt – »joi«: brutal gehebelt – »a a«: ähnlich bis zur Unkenntlichkeit (Unendlichkeit, Tulpenstickkleid usw.) – hier versagt die Vokalisation, keine Anmutung war überflüssig, und im Hintergrund Hadschaturjahn der Säbeltanz, täglich auf der Straße im Lokalfunk, einmal am Vormittag, einmal am Nachmittag, auf und nieder, ab vom Stamm sind jene Asra, Spongientöchter, und die kleine Nachtmusik natürlich auch. (S, 56)

Pastiors »Prosa«-Gedicht, das neben zwei Liebesgedichten Baudelaires Heines *Asra* aus *Romanzero* und Goethes *West-östlichen Divan* verarbeitet,³³ verbindet diese Vorlagen aufs engste mit der Homosexualität Pastiors. Auch nach der Befreiung aus dem sowjetischen Lager war Pastior weiterhin der Bedrohung durch die Staatsgewalt ausgeliefert, weil Homosexualität im kommunistischen Nachkriegsrumänien staatlich verfolgt wurde, wie in Müllers Roman *Atemschaukel* dargestellt wird:

Manche hat man erwischt. Sie kamen direkt aus dem Park oder Stadtbad nach brutalen Verhören ins Gefängnis. Von dort ins Straflager an den Kanal. Heute weiß ich, vom Kanal kehrte man nicht zurück. Wer trotzdem wieder kam, war ein wandelnder Leichnam. Vergreist und ruiniert, für keine Liebe auf der Welt mehr zu gebrauchen. (A, 9)

Infofern muss das Schicksal des Asra aus Heines gleichnamigen Gedicht wörtlich genommen werden: Er stirbt, sobald er jemanden liebt. Pastior lebte, nachdem sein Partner Anfang 1959 verhaftet wurde, in großer Angst – was ihn wahrscheinlich zur fatalen Kooperation mit dem Geheimdienst der Securitate zwang –, bis er 1968 ausreisen konnte.³⁴ Auf diese schwierige Lebensphase spielt das an dieser Stelle analysierte Gedicht an.

33 Vgl. Schwedes, Ideen-Echo (Anm. 14).

34 Vgl. Wichner, »Unterschiedenes ist gut« (Anm. 9), S. 9-32.

Der Ausdruck »Spongien-«, der durch den Bindestrich am ersten Zeilenende besonders hervorgehoben wird, kann einerseits als Parodie auf die »wunderschöne Sultantochter« im romantischen Originalgedicht Heines verstanden werden; er verweist andererseits (auf der poetologischen Ebene) auf die Porosität des Gedichts, das wie ein Myzel immer wieder vom erzählerischen Hauptstamm abweicht und die verschiedenen auto- und sprachbiografischen Splitter verbindet. Dieses Gebilde kann – wenn man eine zutreffende Bemerkung Thomas Klings übernehmen darf – als »die von innen glühenden [...] Erinnerungs-Halden« bezeichnet werden, die »zusammengebacken [sind] aus vergessenen Worten, aus fremdklingenden Sprachpartikeln, aus niemals so ganz fremden Fremdsprachen und hundert anderen Inhaltsstoffen«.³⁵ In dieser Erinnerungsarbeit blitzten Einzelheiten aus der Vergangenheit wie bei einem Kurzschluss auf, um sich im nächsten Augenblick wieder auszulöschen, was in der psychologischen Forschung als typisch für die Erinnerung Traumatisierter gilt.³⁶

Der Neologismus »Spongientanz« trat schon im vorangegangenen Gedicht (6b) in Erscheinung, in dem Pastior zunächst den französischen Originaltitel »cor/re/spon/dance« zerlegt, das vorletzte Segment »spon« durch die Oberflächenübersetzung, die letzte Silbe »dance« durch eine semantische Übersetzung, allerdings vom Englischen ins Deutsche, transformiert hatte. Das erfundene Wort wird dann im Kontext des Lagers nicht nur mit dem russischen Musikstück (»Säbeltanz«), sondern mit der brutalen Folter verbunden, die ihrerseits mit dem falsch segmentierten parodierten Ausdruck »WUND ERSTÖHNTE« in der ersten Zeile korrespondiert.

Statt der »Monstren der Kausalität und der Finalität«,³⁷ die eine konventionelle Autobiografie beherrschen, bevorzugt Pastior akustische Assoziationen. Die gleiche Vokalstruktur »a a« verbindet den Namen Asras nicht nur mit dem traumatischen Ort, Lager am »Kanal«, sondern bringt auch jenseits der Logik eine atemberaubende Wortkaskade hervor: »bald jeder zweite,

-
- 35 Thomas Kling: Ein Rezept mit 12 Eiern. Oskar Pastiors Sprachhalden mögen immer weiter glühen, in: ders.: Werke, Bd. 4, Berlin 2020, S. 715-720, hier: S. 716f.
- 36 Vgl. Lyn Marven: »In allem ist der Riss«: Trauma, Fragmentation, and the Body in Herta Müller's Prose and Collages, in: Modern Language Review 4, H. 1, 2005, S. 396-411, hier: S. 398.
- 37 Stefan Sienerth: Interview mit Oskar Pastior. »Meine Bockigkeit, mich skrupulös als Sprache zu verhalten«, in: ders.: »Daß ich in diesen Raum hineingeboren wurde ...« Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa, München 1997, S. 199-216, hier: S. 205.

den man lang nicht sah, war »am Kanal« am Trampelpfad & Paravent der Haftanstalt« (Hervorhebung H.Y.). Selbst der »Säbeltanz«, wohl eine Themenmusik des Rundfunks, bei dem der Dichter damals arbeitete, beunruhigte ihn immer mehr: »Spongientöchter«, die am Ende plötzlich im Plural auftreten, stellen in diesem Kontext vielleicht die »zum Sieb« gestochenen Leichname dar.

In Pastiors ›Prosa‹-Gedicht kommen verschiedene Motive miteinander in Berührung, sie stellen jedoch weder eine hierarchische Ordnung her, noch verbinden sie sich mit einer ›Finalität‹. Diese ›Erinnerungs-Schlacke‹ Pastiors rekurriert auf eine Poetik der Häufung und Aufzählung, die ihre prägnanteste Form in den Listengedichten annimmt, die, wie Thomas Kling bemerkt, »durch aufzählendes inhomogenes Nebeneinander die Unlogik und Schieflage des Lebens in paradoxen Schritten zu fassen such[en]«.³⁸ Obwohl Pastior 1945 selbst deportiert wurde, macht er die verwaltungstechnische Liste, auf der sein Name zu finden war, und das dazugehörige Register poetisch anwendbar: Sie können jenseits der Logik zufällige Begegnungen von Dingen zustande bringen, die sonst voneinander weit entfernt, gar kategorisch inkommensurabel sind. Man denke an die berühmte Liste, die Jorge Luis Borges angeblich aus einer chinesischen Enzyklopädie entnommen hat:

- a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) geähmt, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppe gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.³⁹

Gerade deswegen dient Pastior die Liste als ein ästhetisches Modell zur Überwindung der ›realistischen‹ Literatur, die sich der Sprache »mit den Hierarchien und Nebensätzen« bedient, weil in den »Registern«, in denen alles ›parataktisch beigeordnet‹ ist, die Chance noch offenbleibt, »ohne Unter- bzw. Überordnung« in der Sprache »auszukommen«.⁴⁰

38 Thomas Kling: Die glühenden Halden. Dem Dichter Oskar Pastior zum fünfundseitigsten Geburtstag, in: ders., Werke (Anm. 35), S. 661-667, hier: S. 664.

39 Jorge Luis Borges: Die analytische Sprache John Wilkins', in: ders.: Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur, München 1966, S. 212.

40 Oskar Pastior: Namen, Register, in: ders.: Werkausgabe, Bd. 4: »... was in der Mitte zu wachsen anfängt«, hg. von Ernest Wichner, München 2008, S. 313-316, hier: S. 315. Zur Listen-Poetik vgl. Michael Lentz: Atmen Ordnung Abgrund, Frankfurt a.M. 2013, S. 173-182.

3. Herta Müllers *Atemschaukel*: ein Versuch, die Unverfügbarkeit der transgenerationalen Überlieferung sichtbar zu machen

Herta Müller arrangiert den Roman *Atemschaukel* auf eine Weise, dass er vom Stilprinzip der *accumulatio* und *enumeratio* völlig durchdrungen ist. Es ist wohl kein Zufall, dass die Autorin hier zum ersten Mal einem ihrer Romane ein Inhaltsverzeichnis gibt, das wie eine Liste aussieht, die weder semantisch noch stilistisch einheitlich, sondern mal aus einem einzigen Wort wie »Meldekraut« und »Zement«, mal aus einem kompletten Satz besteht wie »Jede Schicht ist ein Kunstwerk« und »Man lebt. Man lebt nur einmal« (A, 301f.). Ebenso ungleichmäßig gliedert sich der Roman in Kapitel unterschiedlichen Umfangs. Der chronologische Zeitlauf der fünf Jahre im Lager ist zwar durch sporadisch eingesetzte Zeitangaben wie »im fünften und letzten Jahr« (A, 32) oder »Es war die Nacht vom 31. Dezember zum 1. Januar, die Neujahrsnacht im zweiten Jahr« (A, 71) feststellbar. Jedoch verliert der Leser leicht die zeitliche Orientierung, da der Alltag der Zwangsarbeiter durch Wiederholungen und Ereignisarmut geprägt ist. Aus dem Zeitkontinuum schneidet der Roman immer nur bestimmte Handlungselemente wie Kohleabladen, Schlackenabtransport oder Essensausgabe aus, um sie detailbesessen wie in Zeitlupe zu beschreiben. Während der epische Zeitstrom in den Momentaufnahmen, die wie in der filmischen Montage nur lose nebeneinander angeordnet sind, gedämmt und gedehnt wird, lassen sich zwischen den Kapiteln mehrfache Zeitraffungen und -sprünge beobachten.

Herta Müller hätte aus der großen zeitlichen Distanz Profit ziehen und eine Vogelperspektive einnehmen können, die in den oben genannten Holocaust-Doku-Romanen wie selbstverständlich zur Anwendung kommt, um eine Übersicht über den historischen Hintergrund zu geben. Stattdessen hat sie die Froschperspektive eines fiktiven Ichs gewählt. Dabei kommt es weniger darauf an zu beschreiben, was im Lager geschah, als vielmehr darauf, wie das Lager von den Häftlingen erfahren und verarbeitet wurde bzw. in der Erinnerung immer noch wird. Um die unheilbare Wunde spürbar zu machen, an der der Zeuge immer noch leidet, wird in die erzählte Geschichte manchmal die Erzählgegenwart einmontiert, in der selbst nach Jahrzehnten geringfügige Anlässe ein Flashback auslösen: »Für mich ist das Essen auch 60 Jahre nach dem Lager eine große Erregung. Ich esse mit allen Poren. Wenn ich mit anderen Personen esse, werde ich unangenehm. Ich esse rechthaberisch.« (A, 248) In diesem Kontext ist die folgende metapoetische Passage bemerkenswert:

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. (A, 282f.)

Als Leo nach seiner Heimkehr einmal vergeblich versuchte, über das Lager zu schreiben, kam er zum resignierenden Schluss, dass er für sich »selbst ein falscher Zeuge« (A, 283) sei. Er kann einerseits der traumatischen Erinnerung so wenig Herr werden wie des Hungers und der Werkzeuge damals im Lager. Das bedeutet andererseits, dass sein Erlebnis nicht einfach zu den Akten zu legen ist. Um die Erinnerung lebendig zu halten, bedürfte es der niemals endenden Arbeit eines Sisyphos, der im nächsten Augenblick dementieren muss, was er gerade geschrieben hat, in der Hoffnung, gerade in diesem unendlichen Auf- und Abbauprozess das Weggelassene, das Verschwiegene und das Umgangene bewahren zu können. Das Prinzip der Enumeration lässt sich nicht nur im Kapitelaufbau, sondern auch in der Satz- und Wortbildung ausmachen. Dominant sind auf der stilistischen Ebene Parataxen und Wortzusammensetzungen. In der Forschung wird oft die »Bevorzugung der Parataxe«⁴¹ in der frühen Prosa Herta Müllers hervorgehoben. Auch in ihrem bisher letzten Roman geht die Autorin sparsam mit Konjunktionen um, wenn auch der komplexere Satzbau etwas auffälliger ist.

Als Beispiele für Wortzusammensetzungen kann man zentrale Stichworte des Romans wie »Atemschaukel«, »Herzschaufel« (A, 82) oder »Hungerengel« (A, 86) anführen. Dabei ist bemerkenswert, dass es sich bei den zusammengesetzten Wörtern nicht um Determinativkomposita handelt, bei denen das Erst- und das Zweitglied in einem Subordinationsverhältnis ständen, sondern um Kopulativkomposita, bei denen zwischen substantivischem Erst- und Zweitglied eine koordinierende Beziehung besteht. Allerdings gehören die jeweiligen Wortglieder hier nicht wie üblich dem gleichen semantischen Feld an. Eben deswegen sind die Komposita so hart Wort an Wort gefügt, dass ein grotesk-absurder Eindruck entsteht.

Herta Müller erprobt im Roman die vielfältigen Möglichkeiten, die das Stilmittel der Liste bietet. Schon im programmatischen Eröffnungskapitel »Vom Kofferpacken« (A, 7-22) kommen verschiedene Listen im wörtlichen Sinn zur Sprache. Sie werden vor allem für Verwaltungszwecke hergestellt. Es

⁴¹ Julia Müller: Frühe Prosa, in: Eke (Hg.), *Herta Müller-Handbuch* (Anm. 15), S. 14-24, hier: S. 21.

ist die Namensliste der Russen, aufgrund derer der Ich-Erzähler Leopold Au-berg registriert und verschleppt wurde. Später im Lager werden die nummerierten Häftlinge mittels einer Liste beim allmorgendlichen und -abendlichen Zählappell kontrolliert (vgl. A, 26). Allerdings wird auch ein emanzipatorisches Potenzial berücksichtigt. Die Liste, die alles Inkommensurable unter einen Hut zu bringen sucht, kann, so Umberto Eco, »jeder vorgegebenen logischen Ordnung Hohn«⁴² sprechen. Wenn Leopold im ersten Kapitel die Decknamen seiner homosexuellen Liebhaber auflistet, bricht die Liste mit der ›sauberen‹ Kategorisierung: »Er hieß DIE SCHWALBE. Der zweite war ein neuer, er hieß DIE TANNE. Der dritte hieß DAS OHR. Danach kam DER FADEN. Dann DER PIROL und DIE MÜTZE. Später DER HASE, DIE KATZE, DIE MÖWE. Dann DIE PERLE« (A, 8). Später im Lager lässt Leo nach der Manier des Homerischen Schiffkatalogs im II. Gesang der *Ilias* die einzelnen Mithäftlinge Revue passieren und es stellt sich heraus, dass der Gulag eine »INTERLOPE GESELLSCHAFT« (A, 46) umfasst, zu der, wie dieser hybride Ausdruck aus dem Englischen, Französischen und Deutschen zeigt, so diverse Leute, nicht nur die Rumäniendeutschen, sondern auch Rumänen und Juden gehören, dass sie die offizielle Begründung für die Deportation, die »die deutsche Minderheit für die Nazi-Verbrechen verantwortlich«⁴³ macht, Lügen straft.

Gleich zu Beginn des Romans wird ein Bezug zu Günter Eichs Gedicht *Inventur* hergestellt, das ebenfalls die Erfahrungen in einem Gefangenenlager verarbeitet. Doch wenn Leo beim Kofferpacken vor der Deportation jedes ihm gehörige einzelne Kleidungsstück aufzählt und erklärt, von wem es stammt, dann wird im Gegensatz zu Eichs Kahlschlag-Gedicht das Augenmerk nicht auf das übriggebliebene Eigentum gelegt, sondern auf die entliehenen bzw. provisorisch hergestellten Habseligkeiten gerichtet, wie etwa auf den »Grammophonkoffer«. So sieht Leo kurz vor der Abfahrt aus wie eine Assemblage aus vorgefundenen fremden Materialien: »Ledergamaschen mit Schnürchen, Pumphosen, Mantel mit Samtbündchen – nichts passte zu mir« (A, 11).

Eine weitere merkwürdige Liste, die aus enigmatischen Sätzen und Formeln besteht, ist im Kapitel »Gründlich wie die Stille« zu finden, in dem über die fünf Jahre Lagerleben eine Art Bilanz gezogen wird:

42 Umberto Eco: Die unendliche Liste, aus dem Ital. übers. von Barbara Kleiner, München 2011, S. 396.

43 Müller, Gelber Mais und keine Zeit (Anm. 8), S. 125.

1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot.
 Der Nullpunkt ist das Unsagbare.
 Der Rettungstausch ist ein Gast von drüben.
 Das Lager-Wir ist ein Singular.
 Der Umfang geht ins Tiefe. (A, 263)

Augenfällig ist, dass in dieser Liste, abgesehen von der fünften Zeile, zwei Komponenten mit einer Kopula bzw. in der ersten Zeile mit dem Gleichheitszeichen verbunden sind. In den scheinbar zwanghaft gleichgesetzten Fügungen schlägt sich durchaus das Äquivalenzdenken der modernen Gesellschaft nieder, das nach Horkheimer und Adorno »Ungleichnamiges komparabel« macht, indem die bürgerliche Gesellschaft dieses Ungleichnamige »auf abstrakte Größen reduziert«, und für das es in der Welt nichts gibt, »was in Zahlen, zuletzt in der Eins, nicht aufgeht«.⁴⁴ Doch im Lager, an diesem »Nullpunkt der Existenz«,⁴⁵ stellt der »Rettungstausch« der dritten Zeile die schier einzige Überlebensstrategie dar: Leo versucht sich in ein anderes Lebewesen bzw. in ein »Naturding« zu verwandeln, um sich gegen die übermächtigen Feinde zu schützen:

Ich wollte einen Tausch aushandeln mit den Dingen, die ohne zu leben untot sind. Ich wollte einen Rettungstausch vereinbaren zwischen meinem Körper und der Horizontlinie in der Luft oben und den Staubstraßen auf der Erde unten. Ich wollte mir ihre Ausdauer leihen und ohne meinen Körper existieren, und wenn das Gröbste vorbei ist, wieder in meinen Körper schlüpfen und im Watteanzug erscheinen. (A, 249)

Der Tausch spielt auch auf der stilistischen Ebene eine wichtige Rolle. Herta Müller bringt Pastiors lyrische Technik der Permutation zum Einsatz, Buchstaben eines Wortes mit denen eines anderen zu vertauschen. Das erfundene Adjektiv »fusisch«, das auf diese Weise gleichsam aus dem Adjektiv »physisch« und dem Substantiv »Fuß« kontaminiert wird, parodiert hier die militärisch-ideologische Ansprache: »Durch die fusische Kultur erblüht die So-

44 Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Max Horkheimer/ders.: Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1984, S. 23f.

45 Herta Müller: Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst. Dankrede zur Verleihung des Hoffmann-von-Fallersleben-Preises für zeitkritische Literatur, in: dies., Immer derselbe Schnee (Anm. 8), S. 25-41, hier: S. 33.

wjetunion in der Kraft der kommunistischen Partei und im Glück des Volkes und des Friedens« (A, 54).

Der Roman, der mit der Aufzählung der Dinge und Namen beginnt, schließt mit einer Liste derjenigen Dinge, mit denen Leopold nach der Ausreise in seiner Wohnung in Graz einen Freudentanz aufführt:

Ich hole das Kissen vom Sofa und tanze in meinen plumpen Nachmittag.
 Es gibt auch andere Partner.
 Ich habe auch schon mit der Teekanne getanzt.
 Mit der Zuckerdose.
 Mit der Keksschachtel.
 Mit dem Telefon.
 Mit dem Wecker.
 Mit dem Aschenbecher.
 Mit dem Hausschlüssel.
 Mein kleinster Partner ist ein abgerissener Mantelknopf.
 Ist nicht wahr.
 Einmal lag unter dem weißen Resopaltischchen eine staubige Rosine. Da hab ich mit ihr getanzt. Dann habe ich sie gegessen. Dann war eine Art Ferne in mir. (A, 296f.)

Diese Szene kann einerseits als Zeichen dafür verstanden werden, »dass das Lager Auberg unfähig zur Bindung an Menschen gemacht hat«.⁴⁶ Aber es gibt auch noch andere Interpretationsmöglichkeiten. Im Lager hat Leopold die absolute Unterwerfung erfahren, nicht nur durch die Lagerverwaltung, sondern auch den eigenen primären Bedürfnissen gegenüber. Im chronischen Hunger erfindet er einen Abwehrmechanismus, von sich selbst das brennende Verlangen nach Nahrung abzuspalten und als »Hungerengel« zu externalisieren, um einigermaßen das innerpsychische Gleichgewicht aufrechtzuerhalten. Wenn es sich um einen Brotdiebstahl handelt, dann kann er die eigene anschwellende Aggression nicht bezähmen, sondern es hatte ihm »die Mordlust den Verstand geschluckt« (A, 113). Er verteidigt sich, indem er seine eigene Aggression auf den Hungerengel projiziert, »der das Hirn stiehlt« (A, 114). Zu den Werkzeugen wie etwa zur »Schaufel« verhält sich Leo ebenso wie zum Hunger: »Ich wünschte, die Herzschaufel wäre mein Werkzeug. Aber sie ist mein Herr. Das Werkzeug bin ich. Sie herrscht, und ich unterwerfe mich« (A,

⁴⁶ Hartmut Steinecke: »Atemschaukel«, in: Eke (Hg.), Herta Müller-Handbuch (Anm. 15), S. 59–67, hier: S. 62.

86). Auch die »Wörter [...] machen mit mir, was sie wollen« (A, 232). Selbst nach der Befreiung kann Leo mit den altbekannten vertrauten Gegenständen keine freundschaftliche Beziehung mehr herstellen, sondern muss »die Heimsuchung der Gegenstände« (A, 34) ertragen.

Im Roman fehlt es dennoch keineswegs an Versöhnungsmomenten. Die Personifikation des »Hungerengels« führt bisweilen zwar dazu, dass er die Menschen »grausam [...] plagt[]« (A, 214), andererseits tritt er als Gesprächspartner auf, beantwortet Leos Fragen und erteilt ihm Ratschläge, um im Lager zu überleben. Im Nachhinein erscheint es Leo jedoch, als hätte dieser ihn »nur gerettet, nicht gequält« (A, 283). Schon beim Kohleabladen im Lager machte die »Herzschaufel« die mühsame »Logistik« zur künstlerischen »Artistik« (A, 83). Wie im Tanz ergriff Leo die Schaufel mit beiden Händen und schwang sie hin und her, so dass mitten in der Zwangsarbeite ein harmonisches Zusammenspiel zustande kam. »[M]it leicht angehobener Ferse wie beim Tanzen« realisierte er eine anmutige »graziös[e]« Körperhaltung (A, 84). Auch beim Tragen der »Schlackoblocksteine« musste er einen schwierigen artistischen Balanceakt vollführen:

Man musste das Brettchen vor dem Bauch tänzelnd tragen, Zunge, Schultern, Ellbogen, Hüften, Bauch, und Knie mit der Zehenbiegung koordinieren. Die 10 Kilo waren ja noch gar kein Stein, sie durften nicht merken, dass man sie trägt. Man musste sie überlisten, in gleichen Wellen schaukeln, ohne dass sie wackeln und am Trockenareal in einem Schub vom Brettchen herunterstoßen. [...] Eine falsche Bewegung beim Tänzeln und der Stein sackte wie Dreck in sich zusammen. (A, 153f.)

Wenn Leopold in der Schlusszene mit der »staubigen Rosine« getanzt und sie dann gegessen hat, so bedeutet das nicht, sich das Fremde gewaltsam einzuerleben, sondern zeugt von der Bereitschaft, sich selbst zu verwandeln. In diesem ›Paartanz‹ gelingt es Leo, im Umgang mit den unscheinbarsten Gegenständen, wie Hartmut Rosa in Bezug auf den Schnee als das *Fragile par excellence* bemerkt hat, ihrer »nicht habhaft [zu] werden« und sie sich »nicht an[zu]eignen«.⁴⁷

47 Rosa, Unverfügbarkeit (Anm.1), S. 7.

4. Fazit

Es ist unvermeidlich, dass der transgenerationale Transfer des Traumas wie durch ein defektes Kabel zustande kommt: Nach Pastiors Tod ist öffentlich geworden, dass der Schriftsteller eine Zeit lang im Dienst des rumänischen Geheimdienstes Securitate stand. Diese IM-Vergangenheit hat er vor Müller geheim gehalten. Letzten Endes hat der Erblasser dem Erben also nicht alles verfügbar gemacht. Wenn Müller einen Doku-Roman »nach einer wahren Geschichte« verfasst hätte, wäre sie wohl an dieser Lücke in seiner Biografie gescheitert. Aber sie hat eine andere Erzählstrategie gewählt, die darin besteht, »statt des Autobiografischen de[n] fiktive[n] und künstlerische[n] Charakter des Zeugnisses« in den »Mittelpunkt« zu rücken.⁴⁸ Nach eigenen Angaben hatte sie während des Schreibprozesses gemeinsam mit Pastior Dinge zu erfinden – in Pastiors Worten: zu »flunkern«.⁴⁹ Besonderes Augenmerk legte sie darauf, wie er im und nach dem Lager sprachlich mit der traumatischen Erfahrung umzugehen versucht hatte. Sie montiert Pastiors »Poetik des gezielten Danebentreffens und des Fehlerhaften«⁵⁰ so konsequent in ihre Narration ein, dass seine Detailbesessenheit und seine Immunität gegen die logische Kausalität, die Teleologie, den einsprachigen Ethnozentrismus und die Illusion eines einheitlichen Subjekts deutliche Spuren hinterlassen haben. Allerdings hat sie ihre ursprüngliche Absicht, einen erhellenden Blick auf den historischen Tatbestand zu werfen, der in der öffentlichen Erinnerung vermieden, verschwiegen und tabuisiert wird, nie aufgegeben. In ihrem kompositorischen Balanceakt zwischen Poetik und Epik, zwischen Sprachspiel und historischer Recherche hat sie versucht, alles Rätselhafte und Enigmatische aus Pastiors Berichten nicht mit Gewalt in die konventionelle Erzählform hineinzupassen und verständlich zu machen, sondern es gerade in seiner Unverfügbarkeit darzustellen. Erst dadurch eröffnet sich paradoxe Weise die Möglichkeit, den vermauerten Zugang zur Vergangenheit aufzusprengen.

48 Michael Braun: Die Erfindung der Erinnerung. Herta Müllers *Atemschaukel*, in: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 10, 2011, S. 33-53, hier: S. 34.

49 Müller, Gelber Mais und keine Zeit (Anm. 8), S. 126.

50 Klaus Ramm: Notizen zur Edition, in: Pastior, Speckturm (Anm. 14), S. 111-115, hier: S. 115.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Max Horkheimer/ders.: Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. ²1984.
- Baudelaire, Charles: Harmonie du soir, zitiert nach Oskar Pastior: Speckturm. 12 x 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire, aus dem Nachlaß hg. von Klaus Ramm, Basel/Weil am Rhein 2007.
- Borges, Jorge Luis: Die analytische Sprache John Wilkins', in: ders.: Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur, München 1966.
- Braun, Michael: Die Erfindung der Erinnerung. Herta Müllers *Atemschaukel*, in: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 10, 2011, S. 33-53.
- Dethier, Uwe: Ein Reiseführer in die Welt der Lyrik. Zu Oskar Pastior: Speckturm 12 x 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire, in: Luxemburger Tageblatt, 02.11.2007, URL: https://www.engeler.de/pressemappe_pastior.pdf [Zugriff vom 05.03.2022].
- Donhauser, Michael: Oskar Pastior: Speckturm, URL: <https://www.planetaryrik.de/oskar-pastior-speckturm/2010/04/> [Zugriff vom 05.03.2022].
- Eco, Umberto: Die unendliche Liste, aus dem Ital. übers. von Barbara Kleiner, München 2011.
- Eke, Norbert Otto: Oskar Pastior, in: ders. (Hg.): Herta Müller-Handbuch, Stuttgart 2017, S. 145-151.
- Hammerschmid, Michael: Übersetzung als Verhaltensweise, in: Martin A. Heinz (Hg.): Vom Glück sich anzustecken. Möglichkeiten und Risiken im Übersetzungsprozess, Wien 2005, S. 47-64.
- Homer: Ilias, aus dem Altgriech. übers. von Hans Rupé, München/Zürich ⁸1983.
- Iturbe, Antonio: Die Bibliothekarin von Auschwitz. Roman nach einer wahren Geschichte, aus dem Span. übers. von Karin Will, München 2020.
- Kling, Thomas: Die glühenden Halden. Dem Dichter Oskar Pastior zum fünfundsiebzigsten Geburtstag, in: ders.: Werke. Bd. 4, Berlin 2020, S. 661-667.
- Kling, Thomas: Ein Rezept mit 12 Eiern. Oskar Pastiors Sprachhalden mögen immer weiter glühen, in: ders.: Werke. Bd. 4, Berlin 2020, S. 715-720.
- Lachmann, Renate: Lager und Literatur. Zeugnisse des GULAG, Konstanz 2019.
- Lentz, Michael: Atmen Ordnung Abgrund. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a. M. 2013.

- Marven, Lyn: »In allem ist der Riss«: Trauma, Fragmentation, and the Body in Herta Müller's Prose and Collages, in: *Modern Language Review* 4, H. 1, 2005, S. 396-411.
- Morris, Heather: *Das Mädchen aus dem Lager – Der lange Weg der Cecilia Klein*. Roman nach einer wahren Geschichte, aus dem Engl. übers. von Elsbeth Ranke, München 2020.
- Morris, Heather: *Der Tätowierer von Auschwitz: Die wahre Geschichte des Lale Sokolov*, aus dem Engl. übers. von Elsbeth Ranke, München 2018.
- Müller, Herta: *Atemschaukel*, München 2009.
- Müller, Herta: Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst. Dankrede zur Verleihung des Hoffmann-von-Fallersleben-Preises für zeitkritische Literatur, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 25-41.
- Müller, Herta: *Gelber Mais und keine Zeit*, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 125-145.
- Müller, Julia: *Frühe Prosa*, in: Norbert Otto Eke (Hg.): *Herta Müller-Handbuch*, Stuttgart 2017, S. 14-24.
- Pastior, Oskar: Anmerkung zu *harmonie du soir*, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Unikat 135, Blatt 3.
- Pastior, Oskar: Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt a. M. 1994.
- Pastior, Oskar: Die Russlandgedichte, in: *Text + Kritik*. Sonderband: Versuchte Rekonstruktion – Die Securitate und Oskar Pastior, hg. von Ernest Wichner, München 2012, S. 33-43.
- Pastior, Oskar: Gewichtete Gedichte. Chronologie der Materialien, mit Beiträgen von Ralph Kaufmann und Oswald Egger, Wien-Hombroich 2006.
- Pastior, Oskar: Namen, Register, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 4: »... was in der Mitte zu wachsen anfängt«, hg. von Ernest Wichner, München 2008, S. 313-316.
- Pastior, Oskar: o du roher iasmin. 43 Intonationen zu »Harmonie du soir« von charles baudelaire, Weil am Rhein 2002.
- Pastior, Oskar: Speckturm. 12 x 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire, aus dem Nachlaß hg. von Klaus Ramm, Basel/Weil am Rhein 2007.
- Pastior, Oskar: *Villanella & Pantum*, München 2000.
- Pastior, Oskar/Wichner, Ernest: Autobiographischer Text/Fußnoten, in: *Text + Kritik* 186, München 2010, S. 40-43.

- Radisch, Iris: Kitsch oder Weltliteratur? Contra: Gulag-Romane lassen sich nicht aus zweiter Hand schreiben. Herta Müllers Buch ist parfümiert und kulissenhaft, in: *Die Zeit*, 20.08.2009, S. 43.
- Ramm, Klaus: Notizen zur Edition, in: Pastior, Oskar: *Speckturm. 12 x 5* Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire, aus dem Nachlaß hg. von Klaus Ramm, Basel/Weil am Rhein 2007, S. 111-115.
- Rosa, Hartmut: *Unverfügbarkeit*, Berlin 2020.
- Schwedes, Carsten: Ideen-Echo aus achtzehntausend Entsprechungen, in: *Titel-Magazin*, 02/2018, URL: https://www.engeler.de/pressemappe_pastior.pdf [Zugriff vom 05.03.2022].
- Semprún, Jorge: Wunder und Geheimnisse des Alltags. Laudatio auf Norbert Gstrein, in: *KAS Online*, URL: <https://www.kas.de/ja/einzeltitel/-/content/norbert-gstrein-literaturpreistraeger-2001-v1> [Zugriff vom 05.03.2022].
- Sienert, Stefan: Interview mit Oskar Pastior. »Meine Bockigkeit, mich skrupulös als Sprache zu verhalten«, in: ders.: »Dass ich in diesen Raum hineingeboren wurde«. Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa, München 1997, S. 199-216.
- Stapelfeldt, Johanna: 1998. Oskar Pastiors »Gewichtete Gedichte«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*. Zürich/Berlin 2014, S. 41-53.
- Steinecke, Hartmut: »Atemschaukel«, in: Norbert Otto Eke (Hg.), *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart 2007, S. 59-67.
- Thamyris, in: Edward Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, aus dem Amerik. übers. von Rainer Rauthe, 8., bibliograf. aktual. Aufl., Stuttgart 1991. S. 502f.
- Weigel, Sigrid: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München 2006.
- Weissmann, Dirk: Übersetzung als kritisches Spiel. Zu Ernst Jandls Oberflächenübersetzung, in: Philippe Wellnitz (Hg.): *Das Spiel in der Literatur*, Berlin 2013, S. 119-132.
- Wichner, Ernest: Geschichte und Geschichten. Mit Herta Müller und Oskar Pastior auf Recherche-Reise in der Ukraine, in: *die horen* 219, 2005, S. 135-138.
- Wichner, Ernest: »Unterschiedenes ist gut«. Der Dichter Oskar Pastior und die rumänische Securitate, in: *Text + Kritik. Sonderband: Versuchte Rekonstruktion – Die Securitate und Oskar Pastior*, hg. von dems., München 2012, S. 9-32.

Yamamoto, Hiroshi: »Meine Sozialisation ist das Lager.« Zu den »Russlandgedichten« der deportierten Dichter Oskar Pastior und Yoshirō Ishihara, in: Matthias Fechner/Henrieke Stahl (Hg.): *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur*, Bd. 8.2: Schwellenzeiten – Gattungstransitionen – Grenzerfahrungen. Sergej Birjukov zum 70. Geburtstag, Berlin 2020, S. 405–430.

