

# Herta Müllers *Atemschaukel*

## Überlegungen zur Poetik des Romans

Von Laura Laza

### ROMANHINTERGRUND

Jorge Semprún stellte 2005 in seiner Rede anlässlich des 60. Jahrestags der Befreiung des Buchenwald-Lagers folgende rhetorische Frage:

In zehn Jahren, beim nächsten feierlichen Gedenken an die Aufdeckung und Befreiung der Nazi-Konzentrationslager, wird unser Gedächtnis der Überlebenden nicht mehr existieren, denn es wird keine Überlebenden mehr geben, die eine Weitervermittlung der eigenen Erfahrungen leisten könnten, die hinausginge über die notwendige, aber unzureichende Arbeit der Historiker und Soziologen. Es wird nur noch Romanciers geben. Nur die Schriftsteller können, wenn sie frei beschließen, sich jene Erinnerungen anzueignen, sich also das Unvorstellbare vorzustellen, wenn sie also versuchen, die unglaubliche historische Wahrheit literarisch wahrscheinlich zu machen, nur Schriftsteller könnten die lebendige und vitale Erinnerung wieder zum Leben erwecken – das von uns Erlebte, die wir gestorben sein werden. Das sollte uns nicht weiter erstaunen oder beunruhigen: So war es schon immer, so wird es immer sein. Die Zeugen verstummen, die Literatur, die Zeugnis gibt, verschwindet. Der einzige Zweifel, die einzige Frage, auf die wir noch keine Antwort gefunden haben, ist folgende: Wird es eine Literatur der Vernichtungslager geben, die über die Zeugnis- oder Erinnerungsliteratur hinausgeht?<sup>1</sup>

Im folgenden Beitrag wird Herta Müllers Roman *Atemschaukel*<sup>2</sup> als eine mögliche Antwort auf diese Frage aufgefasst, wobei es sich um das Phänomen der Deportation nach dem Weltkrieg handelt. Die Schriftstellerin selbst geht in zahlreichen Gesprächen und Essays auf den Romanhintergrund ein. So in ihrem Essay *Gelber Mais und keine Zeit*<sup>3</sup>, wo sie auf fast poetische Art den Beginn der Arbeit am Roman schildert. Oskar Pastior erzählte ihr, wie er zu Weihnachten im Lager einen Miniaturweihnachtsbaum aus ein paar grünen Wollhandschuhen und Draht (siehe auch Kap. *Von den Tannen*<sup>4</sup>) improvisiert hatte. Diese Episode versetzte die Schriftstellerin mitten in die Lagerrealität.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Jorge Semprún: Rede anlässlich des 60. Jahrestags der Befreiung des Buchenwald-Lagers, <[http://www.zeit.de/2005/16/BefreiungBuchenw\\_/seite-1](http://www.zeit.de/2005/16/BefreiungBuchenw_/seite-1)>, 10.3.2014.

<sup>2</sup> Herta Müller: *Atemschaukel*. München 2009, S. 135.

<sup>3</sup> Dies.: *Gelber Mais und keine Zeit*. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* 186 (2010) H. IV, S. 15–26.

<sup>4</sup> Dies.: *Atemschaukel*, S. 135.

<sup>5</sup> Dies.: *Gelber Mais*, S. 16.

Sie wollte nämlich schon lange den »versteinerten« Sinn der Sätze ihrer Mutter, *Kälte ist schlimmer als Hunger* oder *Wind ist kälter als Schnee*, begreifen.<sup>6</sup> Sie wollte die Geschichte der Deportierten deutscher Ethnie erzählen, die im Januar 1945 aus Rumänien zum »Wiederaufbau« in die Sowjetunion verschleppt wurden und dort fünf Jahre lang in Arbeitslagern im Donbass-Gebiet gearbeitet und gelebt haben. Aus diesem Grunde habe die Autorin schon Kontakt zu den Überlebenden aus ihrem Geburtsort aufgenommen, doch diese hätten die damaligen Erfahrungen und Gefühle nicht genau versprachlichen können, so Müller.<sup>7</sup>

Die Geschichte Pastiors und seine Bereitschaft, über die Lagererfahrung zu erzählen, waren der Ausgangspunkt für regelmäßige Arbeitstreffen und Gespräche, aus denen bis zum unerwarteten Tod des Dichters am 4. Oktober 2006 vier Hefte mit handschriftlichen Notizen und Textentwürfen für einige Kapitel<sup>8</sup> hervorgingen. Danach schrieb Müller den Roman allein weiter und veröffentlichte ihn 2009. Die Mitwirkung Pastiors hält auf metasprachliche Weise schon der Titel fest: »ATEMSCHAUKEL – das war ein Wort hinter dem Tod Pastiors, und versinnbildlichte den Verlust«, so die Autorin.<sup>9</sup> Dies führt sie noch weiter aus: »Mit dem Tod läßt sich nicht reden. Aber mit dem Verlust muß man es tun.«<sup>10</sup>

#### DIMENSIONEN DES ROMANS

Zwei Dimensionen des Romans künden sich schon in Müllers Ausführungen an: Zum einen geht es um die Intention, eine Geschichte zu erzählen, die jahrzehntelang in Rumänien und Deutschland aus unterschiedlichen Gründen tabuisiert wurde. In Rumänien, weil die Partizipation des Landes an der Seite Hitler-Deutschlands an der Judenvernichtung während der kommunistischen Zeit und auch danach totgeschwiegen wurde, und in Deutschland, weil die Annahme der Kollektivschuld Sympathiegefühle gegenüber – auch nur vermeintlichen – Tätern ausschloss.

Müller erzählt in ihrem Roman von der Deportation jüngerer und älterer Menschen aus Rumänien, die nicht im Krieg gekämpft hatten. Ihnen wurde trotzdem die Schuldlast der Kriegsgeneration aufgebürdet. Sie wollte aber nicht, dass die Geschichte die Form einer exhaustiven historischen Untersuchung annimmt oder die eines historischen Romans:

Und da ging's mir gar nicht um dieses Geschehen als historisches Ereignis oder um die achtzigtausend Menschen oder so – sonst hätt' ich ja wahrscheinlich ganz anders ansetzen müssen, sonst hätt' ich wahrscheinlich aus einem Blickwinkel des Allgemeinen recherchiert ... Das wäre dann ein Sachbuch geworden oder ein historischer Roman oder ich weiß nicht was.<sup>11</sup>

Herta Müller ging es vielmehr darum, die Erlebnisse der Lagerinsassen zu versprachlichen. Sie wollte für Phänomene wie *Trauma* oder *Beschädigung* treffende Sprachbilder finden.<sup>12</sup> Doch wie sie selbst sagt: »Im Schreiben ist keine direkte Realität. Eins-

<sup>6</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>7</sup> Vgl. Müller: *Gelber Mais*, S. 15.

<sup>8</sup> Vgl. Renata Schmidtkunz: *Ich glaube nicht an die Sprache*. Gespräch mit Herta Müller. München 2009, S. 57.

<sup>9</sup> Vgl. Müller: *Gelber Mais*, S. 26.

<sup>10</sup> Ebenda.

<sup>11</sup> Schmidtkunz: *Ich glaube nicht an die Sprache*, S. 10.

<sup>12</sup> Vgl. ebenda, S. 9.

zu-eins – Tatsache und Satz, das wird nichts.«<sup>13</sup> Im bereits erwähnten Essay *Gelber Mais und keine Zeit* führt sie ihre Strategie der Fiktionalisierung der ermittelten Sachverhalte aus:

[...] er kannte die wirklichen Personen und fühlte sich ihnen verbunden, er war nicht frei, ihnen etwas wegzunehmen oder anzuhängen durch den Satz. [...] Von mir aber verlangte sein Eins-zu-eins-Erzählen, seine Skrupel zu durchkreuzen und die Person Oskar Pastior durch eine Text-Person zu konterkarieren, durch eine künstlich gebaute Ich-Person.<sup>14</sup>

So erschuf sie eine Sprachwelt, die der realen Welt zwar ähnelt, aber von Gesetzmäßigkeiten der Literatur regiert wird:

Also, ich misstraue der Sprache zutiefst, und ich suche Sprache, weil ich ihr nicht traue. Und weil ich auch gar nicht weiß, wie man das sagt, was passierte. Das Leben will ja nicht aufgeschrieben werden. Man lebt ja nicht, damit es aufgeschrieben wird, Gott sei Dank. Also ist es etwas total Künstliches. Sprache ist etwas Künstliches, auch im Alltag, weil ja jeder auch über dasselbe was anderes sagt durch seine Wahrnehmung. Also, für mich ist das selbstverständlich, dass ich der Sprache nicht traue.<sup>15</sup>

#### POETOLOGISCHE ASPEKTE

Sprachliche Mittel stellen die Basis dieses poetischen Raums in und jenseits der Realität dar:<sup>16</sup> Wortschöpfungen, rhetorische Figuren, die Verbindung zwischen dem Sprachfluss und dem Gedankenfluss, die Perspektive der anderen Sprache. Aber auch die narrativen Strategien, die Gestaltungsmittel, der Einbau bestimmter Motive und Themen spielen in der Machart des Romans eine zentrale Rolle.

Im Gespräch mit Renata Schmidtkunz betont Müller in Bezug auf den Roman ihr Bedürfnis nach einer Art von »einfach Bauen«: keine Konjunktive, keine Dialoge, Präsens statt Präteritum, keine Präsenstypizitäten, die Vergleiche fallen weg (ohne »wie«), sie mag lieber den direkten Sprung in die Metapher.<sup>17</sup> Darüber hinaus lassen sich eine ganze Reihe anderer sprachlicher Realisierungsmittel im Romantext identifizieren.

#### SPRACHLICHE MITTEL

Der Roman speist sich geradezu aus den Wortschöpfungen, erfundenen Wörtern oder neuen unerwarteten Komposita, die die Lagerwelt beschreiben und völlig neue semantische Perspektiven eröffnen. Zwar ist das eine Konstante, die sich durch Müllers Prosa und Essayistik zieht, im Roman übernimmt sie jedoch eine tragende Rolle:

[...] wir schrieben, als wir es endlich merkten, schon längst miteinander erfundene Realitäten. Und ausgelöst wurde das Erfinden von den vorhandenen Wörtern, die man fürs Lager gebrauchen muß, weil sie dort eine Rolle spielten. Es sitzt in all den vorhandenen Wörtern die Poesie, die man dann nicht mehr außer Acht lassen kann.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Herta Müller im Gespräch mit Michael Lentz. In: dies.: *Lebensangst und Worthunger: im Gespräch mit Michael Lentz*. Leipziger Poetikvorlesung 2009. Berlin 2010, S. 39.

<sup>14</sup> Müller: *Gelber Mais*, S. 23.

<sup>15</sup> Schmidtkunz: *Ich glaube nicht an die Sprache*, S. 18.

<sup>16</sup> Vgl. Norbert Otto Eke: *Augen/Blicke oder Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern. Annäherung an Herta Müller*. In: ders. (Hg.): *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*. Paderborn 1991, S. 15.

<sup>17</sup> Schmidtkunz: *Ich glaube nicht an die Sprache*, S. 26f.

<sup>18</sup> Müller: *Gelber Mais*, S. 17.

Sie nennt mehrere Beispiele: Das MELDEKRAUT, das später zu APPELLKRAUT mutierte, das Kraut, aus dem im Frühling die Lagerinsassen eine Suppe kochten, bekam eine ganz neue Bedeutung in der Lagerwelt, wenn das Melden eben an den Appell, der jeden Abend stundenlang stattfand, erinnerte; die HERZSCHAUFEL, eine Schaufel in Herzform, die die Lagerinsassen täglich bei ihrer Arbeit benutzten; die ERDHUNDE, ein erfundenes Wort für die Steppenwiesel; der VIEHWAGGONBLUES<sup>19</sup>, das Lied, das man im Viehwaggon und später im Lager sang, das sich wie ein Refrain durch den Roman zieht; die HAUTUNDKNOCHENZEIT, eine Erfindung Pastiors,<sup>20</sup> ein Wort, das die Zeit der extremen Abmagerung beschrieb. Noch eine weitere Wortschöpfung wäre hier zu nennen: HASOWEH, ein Wort, das an Heimweh erinnert.

All die genannten Wortschöpfungen resultieren aus einer sprachlichen Strategie, nach der das *wie* im Vergleich wegfällt und dieser in eine Metapher übergeht. Dazu Müller:

Jedes neu erfundene Wort resultiert im Gespräch mit den realen Gegenständen. [...] Um in der Nähe der Realien zu bleiben, braucht man im Text Vergleiche mit etwas Unverhofftem. Jeder dieser Vergleiche resultiert aus dem Gespräch mit den realen Gegenständen. Am besten findet der Vergleich gar nicht mehr statt. Man läßt nur die äußerste Spitze des Gesprächs mit den Gegenständen im geschriebenen Satz, man katapultiert den Vergleich in ein einziges Wort, stutzt das Gespräch zur Metapher. Und die transportiert das Weggelassene als Gefühl, das viel weiter geht als das Gespräch mit den realen Gegenständen.<sup>21</sup>

So entstanden Metaphern wie der HUNGERENGEL oder die schon genannte HERZSCHAUFEL. Der Hunger ist nicht wie ein Todesengel, er ist der Todesengel selbst, und die Schaufel ist nicht nur herzförmig, sie ist ein Herz, das die Schaufelbewegung mit Blutimpulsen versorgt. Oft sind solche Bilder durch die rhetorische Figur der Personifizierung erst möglich.

In ihrem Essay *Einmal anfassen – zweimal loslassen*<sup>22</sup> führt Müller diese Strategie aus, einem Gegenstand verschiedene Bedeutungen zuzuschreiben, indem er mit mehreren Erlebnissen aus der Vergangenheit gleichzeitig in Verbindung gebracht wird. Anja Johannsen spricht von einer De- und Re-Semantisierung. Die Dinge würden ihrer ursprünglichen, allgemein bekannten Semantik entleert und bekämen im Gefüge der Erinnerung eine neue Signifikanz, so Johannsen.<sup>23</sup> Alltagsgegenstände wie *das Nachtbemd* im erwähnten Essay fungieren nicht mehr in ihrer allgemein bekannten Rolle, sondern übernehmen in unterschiedlichen Lebensabschnitten andere Funktionen, Polysemie tritt anstelle der Monosemie.<sup>24</sup> Johannsen geht noch ein Stück weiter und konstatiert, dass Müller den Gegenständen ein *Eigenleben* zuschreibt.<sup>25</sup>

Dasselbe Verfahren liegt auch der Nobelpreisrede *Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis*<sup>26</sup> zugrunde. Schon im Titel ist »das Wort« personifiziert. »Das Wort weiß«, kennt also »den Teufelskreis«, es ist sich dessen bewusst, dass ein unbezwingbarer

19 Im Walde blüht der Seidelbast / Im Graben liegt noch Schnee / Und das du mir geschrieben hast / Das Brieflein tut mir weh. In: dies.: Atemschaukel, S. 19, 78, 236.

20 Dies.: Lebensangst und Worthunger, S. 45.

21 Dies.: Gelber Mais, S. 19f.

22 Dies.: Der König verneigt sich und tötet. München 2003, S. 106–120.

23 Vgl. Anja K. Johannsen: Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld 2008, S. 188f.

24 Vgl. ebenda, S. 189.

25 Vgl. ebenda.

26 Herta Müller: Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis. In: dies.: Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel. München 2011, S. 7–24.



Impuls ihm immer wieder andere Assoziationen zuschreibt. So spricht Müller vom *Taschentuch*, das nicht nur ein einfaches Taschentuch ist, sondern einmal ein Zärtlichkeitsmoment der sonst strengen Mutter gegenüber dem Kind, danach Sitzunterlage auf der Treppe für die marginalisierte Übersetzerin in der Fabrik und zum Schluss Wischlappen für die widerrechtlich bei der Securitate festgehaltene Mutter. Der materiellen Bedeutung des Taschentuchs gesellt sich eine ideelle hinzu. So ist das Taschentuch einmal die Behutsamkeit der Mutter, danach ein Mittel zur Realitätsflucht der Übersetzerin und drittens die im Arrest gewahrte Würde der Mutter. Die Gegenstände sind also ein konstitutiver Teil der Narration, leiten teilweise selbst den epischen Ablauf.

So auch in *Atemschaukel*, wo der Beginn des Romans dies schon ankündigt:

Alles, was ich habe, trage ich bei mir. Oder: Alles Meinige trage ich mit mir. Getragen habe ich alles, was ich hatte. Das Meinige war es nicht. Es war entweder zweckentfremdet oder von jemand anderem.<sup>27</sup>

Die Personalien des Deportierten sind keine Personalien im eigentlichen Sinne, sie verselbständigen sich von Beginn an und führen ihr eigenes Leben. Das Grammophonkistchen rebelliert gegen sein Leben als Schweinslederkoffer und kommt nach der Rückkehr des Deportierten zurück an seinen alten Platz, und die grünen Wollhandschuhe der Fini-Tante werden Faden für Faden an einem kleinen Drahtbaum angebracht und übernehmen die Rolle eines Weihnachtstannenzweigs. Auf fast plastische Weise konkretisiert Müller dadurch den Zustand der Besitzlosigkeit und zugleich die Identitätskrise der Lagerinsassen: »Ohne private Gegenstände und Rückzugsmöglichkeiten ist man nicht nur ein Ich-habe-nichts, sondern ein Ich-bin-nichts.«<sup>28</sup> Sogar die Gegenstände verweigern sich dem Besitzer, sie entwickeln ihr eigenes Leben. Man bleibt einsam.

Dadurch, dass ganze Kapitel nach Gegenständen benannt sind,<sup>29</sup> wird die Bedeutung dieser Realisierungskomponente metatextuell hervorgehoben. Andere Kapitel wiederum sind nach Materialien benannt.<sup>30</sup> Zur zentralen Bedeutung der Materialien äußerte sich Müller ebenfalls in einem Gespräch: »Die Materialien verhalten sich zu dir schonend oder sie behandeln dich schlecht. Du bist ausgeliefert und musst dich positionieren, auch wenn nur im Kopf.«<sup>31</sup>

Werkzeuge werden nebst anderen Gegenständen ebenso personifiziert. Der HERZSCHAUFEL wird durch die tägliche Benutzung Leben eingehaucht – sie wird zur *Herzin des Arbeitenden*<sup>32</sup>. Mehr noch die Gemütszustände oder die psychischen Zustände der Menschen. Die Figur des HUNGERENGELS ist die Personifizierung des chronischen Hungers, ein zentrales Motiv des Romans, und wird selbst zu einer unter den Dramatis Personae;<sup>33</sup> man will ihn loswerden, ihn überlisten, er kann die Lagerinsas-

<sup>27</sup> Dies.: *Atemschaukel*, S. 7.

<sup>28</sup> Dies.: *Lebensangst und Worthunger*, S. 27.

<sup>29</sup> Siehe Kapitel *Meldekraut*, *Der weinrote Seidenschal*, *Diktandobefte*, *Von den Phantomschmerzen der Kuckucksuhr*. In: dies.: *Atemschaukel*.

<sup>30</sup> Siehe Kap. *Zement*, *Holz und Watte*, *Von der Koble*, *Vom gelben Sand*, *Schlakoblocksteine*, *Von den Schlaken*, *Von den chemischen Substanzen*. Ebenda.

<sup>31</sup> Peter Voß fragt ... Herta Müller. Diktatur und aufrechter Gang – wie ist das möglich? Gespräch mit Herta Müller, <<http://www.3sat.de/mediathek/index.php?display=1&mode=play&obj=35477>>, 8.6.2014.

<sup>32</sup> Siehe Kapitel *Von der Herzschaufel*. In: Müller: *Atemschaukel*.

<sup>33</sup> Vgl. Maria Maurer: Herta Müllers *Atemschaukel*. In: *Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas* 8 (2013) H. 1, S. 41.

sen zu Dieben machen oder sie in den Tod treiben. Er führt mehr noch als die Gegenstände ein eigenes Leben im Lager neben den Internierten und ist Sinnbild der HAUTUNDKNOCHENZEIT.

Somit erschafft Müller im Roman mittels der Personifizierung eine komplexe Personengalerie, wobei die Übergänge zwischen Leben und Stilleben fließend sind. Damit transponiert sie bedeutsame Aussagen des Textes in die Realisierungsebene. Die Machart des Romans sagt Grundlegendes über das Thema aus. Es geht um die stille Lagerkoexistenz von Leben und Tod, um die fließenden, unscharfen Übergänge:

Wir waren beim Abladen immer zu dritt. Den Hungerengel nicht mitgezählt, denn man war sich nicht sicher, ob es einen Hungerengel für uns alle gibt oder jeder seinen eigenen hat. Maßlos genähert hat er sich jedem. Er wusste, wo abgeladen wird, kann auch aufgeladen werden. Mathematisch weitergedacht wäre das Ende entsetzlich: Wenn jeder seinen eigenen Hungerengel hat, dann wird jedesmal, wenn einer stirbt, ein Hungerengel frei. Dann würde es später nur noch verlassene Hungerengel geben, verlassene Herzschaukeln, verlassene Kohle.<sup>34</sup>

In der *Leipziger Poetikvorlesung* betonte Müller, dass die Gegenstände unsere ins äußere Material gestellten Eigenschaften seien.<sup>35</sup> Damit deutete sie schon indirekt ihre Vorliebe für Metonymien an. Dies zeigt sich bereits im ersten Romankapitel, wo der Figur Leo Aubergs Konturen verliehen werden. Inventurartig definieren die Besitztümer eine menschliche Identität nach dem Pars-pro-toto-Prinzip:

Auf den Kofferboden legte ich vier Bücher: den Faust in Leinen, den Zarathustra, den schmalen Weinheber und die Sammlung Lyrik aus acht Jahrhunderten. Keine Romane, denn die liest man nur einmal und nie wieder. Auf die Bücher kam das Necessaire. Darin waren: 1 Flacon Toilettenwasser, 1 Flacon Rasierwasser TARR, 1 Rasierseife, 1 Handrasierer, 1 Rasierpinsel, 1 Alaunstein, 1 Handseife, 1 Nagelschere. Neben das Necessaire legte ich 1 Paar Wollsocken (braun, schon gestopft), 1 Paar Kniestrümpfe, 1 rotweiß kariertes Flanellhemd, 2 kurze Ripsunterhosen. Ganz oben hin kam der neue Seidenschal ...<sup>36</sup>

Diese nüchterne Bestandsaufnahme mutet durch die manchmal anklingenden Alliterationen lyrisch an: »Rasierwasser, Rasierseife, Handrasierer, Rasierpinsel«, sie veranschaulicht die zentrale Bedeutung des Rhythmus.

Wörter ziehen Wörter nach sich, und Sprachbilder ziehen Sprachbilder nach sich, ein Kontinuum der Assoziationen. Dabei ist der Wortklang zentral. Aus ihm ergeben sich eine bestimmte Satzlogik und ein bestimmter Rhythmus. Lyrische Gesetzmäßigkeiten liegen dabei dem Prosatext zugrunde.

Müller stellte in der *Leipziger Poetikvorlesung* eine deutliche Relation zwischen ihren Collagen und ihren Prosatexten her, wobei sich der Roman durch das Erzählte abhebt.<sup>37</sup> Manche Passagen aus *Atemschaukel* ähneln nicht nur wegen ihres Rhythmus der Lyrik, sie sind auch graphisch dementsprechend gestaltet:

Das Kopfglück ist zerstückelt und schwer zu sortieren, mischt sich wie es will und wandelt sich schnell vom hellen / zum / dunklen / verwischten / blinden / missgünstigen / versteckten / flatternden / zögerlichen / ungestümen / zudringlichen / wackligen / abgestürzten / fallengelassenen / gestapelten / eingefädelten / betrogenen / fadenscheinigen / zerkrümel-

34 Müller: *Atemschaukel*, S. 84f.

35 Dies.: *Lebensangst und Worthunger*, S. 26.

36 Dies.: *Atemschaukel*, S. 13.

37 Dies.: *Lebensangst und Worthunger*, S. 52f.

ten / verworrenen / lauernenden / stacheligen / mulmigen / wiederkehrenden / frechen / gestohlenen / weggeworfenen / übriggebliebenen / um ein Haar danebengegangenen Glück.<sup>38</sup>

*Eintropfenzuvielglück* ist auch eines dieser im Gefälle der Sprache entstandenen Worte, gleichzeitig auch ein rhythmisch-poetisches Wort, aber im Erzählkontext mit Ironie aufgeladen. Poetische Wörter erfüllen in der Narration also oft eine prosaische Funktion.

Müller geht auf die zentrale Bedeutung dieser rhetorischen Figur ein:

[dass] das Selbstmitleid, von dem man natürlich nicht frei ist, durch Ironie im Text abgekühlt wird. Daß die Ironie aber das Tragische nur teilweise maskieren darf, es teilweise verschärfen muß, so daß das Elend durch die Duplizität mit dem Lachen nicht kleingemacht, sondern vergrößert wird.<sup>39</sup>

So bilden Kapitelüberschriften anschauliche Beispiele für die bedeutende Funktion der Ironie im Roman.<sup>40</sup> Darin werden in einer Mischung aus Tragik und Komik Situationen aus dem Lageralltag geschildert.

Im Traum vom Nachhauseritt<sup>41</sup> kann eine weitere rhetorische Figur identifiziert werden, die Allegorie des Identitätsverlustes. Der Ich-Erzähler reitet auf einem weißen Schwein durch die Luft nach Hause und beobachtet herrenlose Koffer und Schafe. Der Hungerengel bestellt ihn zurück ins Lager und verspricht ihm einen schmerzlosen Tod. Er schwankt zwischen den beiden Orten und stellt sogar den Begriff *Heim* in Frage. Auch hier spielt die Ironie eine zentrale Rolle, gleichzeitig wird das *Elend* nicht »klein gemacht«. Die Intention Müllers, sprachliche Bilder für psychologische Befindlichkeiten zu finden, ist damit erfüllt. Die allegorische Geschichte kann nämlich als Bild der *Beschädigung* interpretiert werden.

#### DIE PERSPEKTIVE DER ZWEITEN SPRACHE

Die Autorin äußerte sich mehrfach zur stillen Koexistenz der deutschen und der rumänischen Sprache:

[...] ich habe in meinen Büchern noch keinen Satz Rumänisch geschrieben. Aber selbstverständlich schreibt das Rumänische immer mit, weil es mir in den Blick hineingewachsen ist.<sup>42</sup>

Im Roman bedient sie sich des Rumänischen an mehreren Stellen. Sie benutzt einzelne Wörter oder Syntagmen, die eine außersprachliche rumänische Realität bezeichnen, für die es nichts Vergleichbares im Deutschen gibt. Die Wahl der Wörter bezeugt die Strategie der Autorin, für die in einem Kulturraum existierenden Gegenstände möglichst präzise Worte zu benutzen, die der Realität am ehesten entsprechen. Sie dient gleichzeitig aber auch der sprachlichen Konstruktion einer Welt.

So erzählt Leo Auberg über sein Packen: »ich schnürte meine *Bokantschen* zu«<sup>43</sup>, also seine Schuhe, die festen Winterschuhe. Als die Deportierten im Viehwaggon

38 Dies.: *Atemschaukel*, S. 246f.

39 Dies.: *Gelber Mais*, S. 24f.

40 Siehe Kap. *Interlope Gesellschaft*, *Einmal werde ich aufs elegante Pflaster kommen*, *Der Kriminalfall mit dem Brot*, *Kartoffelmensch*, *Eintropfenzuvielglück für Irma Pfeifer*. In: dies.: *Atemschaukel*.

41 Ebenda, S. 152 und S. 171.

42 Dies.: Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen? In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* 155 (2002) H. VII, S. 11f.

43 Dies.: *Atemschaukel*, S. 14.

eine halbe, durchgesägte Ziege in den Waggon geschmissen bekommen, denken sie daran, eine *Pastrama*<sup>44</sup> zu machen, also das Fleisch luftzutrocknen und so zu verzehren. Die Internierten im Lager essen *Loboda*<sup>45</sup>, das sogenannte *Meldekraut*, das im Frühling wie Wildspinat verzehrt werden kann. Als Leo Auberg an zu Hause denkt, erinnert er sich an die *Savarins*<sup>46</sup> und an *Dobosch*<sup>47</sup>.

Auch manche Syntagmen gehören in diese Kategorie: »an den Kanal kommen«<sup>48</sup> und »wir gingen zum Bassin«<sup>49</sup>, die wortwörtlich aus dem Rumänischen übersetzt wurden und noch ein rumänisches Wort enthalten, *canal* und *basin*. Beide Wörter kommen zwar im Deutschen vor, sie beschreiben aber nicht dieselben außersprachlichen Wirklichkeiten. Mit *Kanal* ist eigentlich der Donau-Schwarzmeer-Kanal gemeint, der ab 1949 durch den Einsatz politischer Häftlinge gebaut wurde. In Zwangsarbeitslagern<sup>50</sup> interniert, wurden die Inhaftierten massiv misshandelt, u. a. indem sie mit einfachsten Werkzeugen Schwerstarbeit leisten mussten. Viele sind unter den unmenschlichen Bedingungen gestorben.

Mit *Bassin* ist ein Hermannstädter Schwimmbad gemeint, unschwer als das *Nep-tunbad* zu erkennen. Hier sammelte der Ich-Erzähler erste homosexuelle Erfahrungen. Homosexuelle wurden damals in Rumänien strafrechtlich verfolgt. Insofern können beide Syntagmen als Sinnbilder der stalinistischen Diktatur gelesen werden, die damals in Rumänien herrschte, und geben Realitäten wieder, die im Deutschen in dieser Form nicht hätten ausgedrückt werden können.

Die Autorin wählt auch Wörter, die zwar auch im Rumänischen gebraucht werden, aber russischen Ursprungs sind, wie zum Beispiel *Pufoaika*<sup>51</sup>, der dicke Watteanzug, und *Kirpitsch*<sup>52</sup>, die Brennziegel. Diese markieren sprachlich den Übergang von Rumänien nach Russland, sind noch mit der Heimsymbolik aufgeladen, während die russischen Wörter *ballettki*<sup>53</sup>, *etuba*<sup>54</sup>, *bamsti*<sup>55</sup>, *rubaschka*<sup>56</sup>, *ubornaja*<sup>57</sup> oder *wosch*<sup>58</sup> ausschließlich die Lagerrealität konstruieren.

#### ERZÄHLFORMEN UND DARSTELLUNGSMODALITÄTEN

Wie bereits ausgeführt, besteht die Novität des Romans eindeutig in der sprachlichen Realisierung. Dennoch sind auch die narrativen Strategien für den Roman bestimmend. So spielen zwei Leitmotive, die wie Kontrahenten auftreten, eine zentrale Rolle. Sie symbolisieren die Balance zwischen Leben und Tod. Dadurch findet die Titelmetapher der *Atemschaukel* im Romantext Ausdruck. Eines davon ist der Satz der Großmutter: »Ich weiß, du kommst wieder.«<sup>59</sup> Die Worte begleiten Leo durch die

44 Ebenda, S. 19.

45 Ebenda, S. 23.

46 Mit Rum getränkter Hefekuchen, mit Konfitüre und Sahne. Aus dem franz. *savarin*. Ebenda, S. 118.

47 Eine Art Prinzregententorte mit Karamellglasur. Aus dem ung. *dobostorta*. Ebenda, S. 118.

48 Ebenda, S. 9.

49 Ebenda.

50 Wie z. B. Poarta Albă.

51 Rum. *pufoaica*. In: Müller: *Atemschaukel*, S. 37.

52 Im Russischen auch aus dem Türkischen übernommen, rum. *chirpici*. In: ebenda, S. 60.

53 Ebenda, S. 251.

54 Ebenda, S. 235.

55 Ebenda, S. 250.

56 Ebenda, S. 51.

57 Ebenda, S. 20.

58 Ebenda, S. 237.

59 Ebenda, S. 14.

ganze Lagerzeit, sie halten ihn buchstäblich am Leben und verhelfen ihm zur Rückkehr. Die Strategie Müllers, den Worten die Kraft zu verleihen, Realitäten zu erschaffen, wird hier ebenfalls sichtbar. »So ein Satz ist selbständig«<sup>60</sup>, konstatiert der wiedergekehrte Leo. Das Leben selbst steckt in diesen Worten. Ein anderes Leitmotiv ist die simple Feststellung  $1 \text{ Schaufelbrot} = 1 \text{ Gramm Brot}$ <sup>61</sup>. Eine mathematische Formel, die mehrmals im Roman vorkommt und schematisch das allgegenwärtige Hungergefühl wiedergibt. Sie könnte für den lauenden Tod stehen. Weiterleben oder Sterben hängen von der einfachen *Lagermathematik*, wie der Erzähler das nennt, ab. Weitere bedeutende Motive sind das *Heimweh* oder die *Verfremdung*.

Eine weitere narratologische Strategie ist der abwechselnde Gebrauch von Plusquamperfekt, Perfekt, Präteritum, Präsens und Futur, wodurch das Erzählte vom Erzählenden schwer zu trennen ist. Es wird zwar deutlich, dass der Ich-Erzähler, Leo Auberg, 60 Jahre später wiedergibt, was in den fünf Lagerjahren zwischen Januar 1945 und Juni 1950 passiert ist, jedoch überschneiden sich im Roman oft erzählte Zeit und Erzählzeit. Dadurch entsteht der Eindruck einer fortlebenden Wirklichkeit.

Müller sagte dazu im Gespräch: »Erinnerung ist ja auch eine Last. Das Erleben ist eine Last, und danach die Erinnerung.«<sup>62</sup> Diesen Gedanken materialisiert sie durch die Erzählstrategie. Das Erlebte wird durch die Erzählung vergegenwärtigt, denn oft ist es nicht mehr klar, ob der Erzähler rückblickend spricht oder ob er sich mitten ins Lager zurückversetzt fühlt. Eine Konstante zieht sich jedoch durch den Roman: Die Lagerrealitäten werden konsequent im Präsens erzählt. Dadurch erschafft Müller einen Effekt der Unmittelbarkeit. Die chronologische Abfolge des Lagergeschehens wird absichtlich durchbrochen:

Das habe ich mir dann geschenkt, ich hab es mir still in den Mund gesagt. Es ist gleich zerbrochen, in den Zähnen hat mir Zement geknirscht. Dann habe ich geschwiegen. Auch Papier muss man sparen. Und gut verstecken. Wer mit geschriebenem Papier erwischt wird, kommt in den Karzer – ein Betonschacht, elf Stufen unter der Erde, so eng, dass man nur stehen kann. Stinkig von Exkrementen und voll mit Ungeziefer. Oben zugesperrt mit einem Eisengitter.<sup>63</sup>

Der Ich-Erzähler vergegenwärtigt eine Situation, mehr noch, er formuliert einen für die Lagerwelt allgemein gültigen Zustand der Hilflosigkeit und des Ausgeliefertseins.

Die Figurenrede als direkte Rede schafft ebenfalls den Effekt der Unmittelbarkeit. Müller verzichtet auf Inquit-Formeln und leitet die direkte Rede nicht ein. Wieder einmal bestätigt sich die Behauptung Ruth Klügers:

Herta Müllers Roman ist ein so außerordentliches Kunstwerk und eine so ungewöhnliche Dokumentation, dass einem dergleichen Kategorien wie mit der Hand gefangene Fische davonschwimmen.<sup>64</sup>

Sowohl das episodenhafte, collageartige Erzählen, in dem der Ich-Erzähler in einzelnen Kapiteln auf unterschiedliche Aspekte fokussiert, als auch die Erzählsprünge innerhalb der Kapitel ahmen eindeutig den Erinnerungsfluss nach. Die zentrale Strategie Müllers, auf der Realisierungsebene inhaltliche Aussagen einzubinden, wird erneut

<sup>60</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 144.

<sup>62</sup> Schmidt-kunz: Ich glaube nicht an die Sprache, S. 16.

<sup>63</sup> Müller: Atemschaukel, S. 41.

<sup>64</sup> Ruth Klüger: Was Frauen schreiben. Wien 2010, S. 250.



sichtbar. Nicht nur durch die rückblickende Erzählung Leo Aubergs wird also die Erinnerung als zentrales Motiv des Romans thematisiert, sondern auch durch die narratologische Struktur.

Dies könnte als »Teil eines Programms eines neuen Sehens«<sup>65</sup> gelten. Damit ist gemeint, dass einzelne Momente eines Ablaufs isoliert und neu zusammengesetzt werden, das Detail wird größer als das Ganze. Nur Teile des Ganzen werden beschrieben, das Ganze muss man sich selbst zurechtlegen. Die Lagererfahrung Leos wird durch kleine Episoden konstruiert und nicht durch eine zeitliche und logische Abfolge der Ereignisse.

Die lineare Perspektive ist umgekehrt, es ist ein rascher Perspektivenwechsel, Sehen und Fragmentarisierung stehen in engem Zusammenhang.<sup>66</sup> Das Verfahren kann nicht nur auf makrostruktureller Textebene identifiziert werden, sondern auch innerhalb der Kapitel. Dazu äußerte sich die Autorin im Gespräch mit Michael Lentz:

Die Kleinteilung des Ganzen ergibt den Bogen der Spannung, die Neugierde und Überraschung, sogar Übertreibung, in die der Text mich verwickeln muß, damit die Insistenz im Suchen nicht schlapp wird, er muß diese Abwechslung durch Kurzeinschübe geben, das kurze Abweichen, um präziser, aus einem neu gebauten Blickwinkel wieder zurückzukehren.<sup>67</sup>

Die Figuren spielen des Weiteren eine zentrale Rolle im Aufbau des Romans. Die Hauptfigur des Ich-Erzählers wird von einer komplexen Personengalerie umgeben. Sie zeigen verschiedene Haltungen in der Lagerrealität: Mittäter, Opfer, Zuschauer, Verweigerer oder Hoffnungsträger, und gleichzeitig Gemütszustände des Ich-Erzählers.

Einerseits sind ihre Namen identitätsbestimmend. Sie rufen oft Assoziationen hervor, die einen Figurentyp erschaffen. Darauf ist Maria Maurer in ihrem Beitrag *Herta Müllers »Atemschaukel«* näher eingegangen.<sup>68</sup> Sie hat die Namen *Planton-Kati*, *Artur Prikulitsch* und *Schischwanjonow* analysiert und gezeigt, dass Wörter rumänischer und russischer Herkunft hier von zentraler Bedeutung sind.

Ferner fließen die Herkunftsorte in die Typologisierung der Figuren ein.<sup>69</sup> »Ich glaube, auch Orte sind eine Verlängerung des Menschen«<sup>70</sup>, so Müller. Dieser Aussage bleibt sie im Roman treu, denn sie geht mehrmals auf den Herkunftsort einer Figur ein und versucht anhand eines realen Abstammungsortes charakteristische Merkmale an einer fiktiven Person festzumachen:

Die Berge von zu Hause zählt sie langsamer auf [...] Mein Dorf heißt Lugi, sagt sie, ein verstecktes Dorf bei Kaschau. Dort schauen uns die Berge von oben durch den Kopf, bis wir sterben. Wer dort bleibt, wird tiefsinnig, viele ziehen weg. Darum bin auch ich nach Prag, aufs Konservatorium.<sup>71</sup>  
[...] Bea Zackel ist einen halben Kopf größer als ich. Ihre Zöpfe sind um den Kopf gerollt, ein armdicker Seidenstrick. Vielleicht sieht ihr Kopf nicht nur stolz aus, weil sie in der Wäschekammer sitzt, sondern weil sie diese schweren Haare tragen muss. Wahrscheinlich hat sie diese schweren Haare schon als Kind gehabt, damit ihr in dem versteckten armen Dorf die Berge nicht von oben durch den Kopf schauen, bis sie stirbt.<sup>72</sup>

65 Ralph Köhnen: Der autofiktionale Impuls. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* 155 (2002) H. VII, S. 23.

66 Vgl. dazu Eke: *Augen/Blicke*, S. 13.

67 Müller: *Lebensangst und Worthunger*, S. 53.

68 Vgl. Maurer: *Herta Müllers Atemschaukel*, S. 41f.

69 Müller: *Atemschaukel*, S. 43.

70 Dies.: *Lebensangst und Worthunger*, S. 26.

71 Dies.: *Atemschaukel*, S. 64.

72 Ebenda, S. 67.



Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Atemschaukele* zweifelsohne ein sprachliches Kunstwerk ist, das sich zahlreicher ineinanderfließender rhetorischer Bilder bedient. Gleichzeitig ist es aber auch eine hochstilisierte Fiktionalisierung geschichtlicher Sachverhalte. Der Anforderung Semprúns, die »unglaubliche historische Wahrheit literarisch wahrscheinlich zu machen« und die »lebendige und vitale Erinnerung wieder zum Leben [zu] erwecken«, kommt *Atemschaukele* nach.

**DR. LAURA LAZA**, geboren 1979 in Sathmar (rum. Satu-Mare, ung. Szatmárnémeti), Rumänien, studierte Germanistik und Rumänistik an der Babeş-Bolyai-Universität in Klausenburg (rum. Cluj-Napoca, ung. Kolozsvár) und promovierte an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Sie ist Assistentin am Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur der Babeş-Bolyai-Universität. Ihre gegenwärtige Forschung beschäftigt sich mit deutschsprachigen und rumänischen Autoren im Archiv des CNSAS (Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității, dt. Nationaler Rat zur Untersuchung der Archive der ehemaligen Securitate). Sie veröffentlichte unter anderem Aufsätze zur literarischen Zensur im Rumänien der 1960er-Jahre und beschäftigte sich eingehend mit Wolf von Aichelburgs IM-Akte.