



Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort-und Satz wiederholungen in Herta Müllers Atemschaukel

Emmanuelle Prak-Derrington

► To cite this version:

Emmanuelle Prak-Derrington. Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort-und Satz wiederholungen in Herta Müllers Atemschaukel. H. Mahrdt, S. Lægroid. Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller, Köingshausen & Neumann, pp.131- 145, 2013, ISBN-13: 978-3-8260-5246-0. <halshs-00873566>

HAL Id: halshs-00873566

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00873566>

Submitted on 16 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sprachmagie und Sprachgrenzen

Zu Wort- und Satzwiederholungen in Herta Müllers
Atemschaukel

0 Einleitung

Herta Müllers „dichtende Prosa“

Als Herta Müllers Werk 2009 von der Jury des Literatur-Nobelpreises gewürdigt wurde, lobte die Akademie in ihrem knappen Kommentar die Intensität und Eigenart ihrer Sprache: Sie zeichne „mittels Verdichtung der Poesie und Sachlichkeit der Prosa Landschaften der Heimatlosigkeit“.¹ Poesie und Prosa in einem, *Prosadichtung*: Diese Frage, wie bei Herta Müller die beiden sonst getrennten Dimensionen ineinanderfließen, liegt meiner Untersuchung zugrunde. In der Sprache beschreibt das Adjektiv *prosaisch* sowohl das, was in Prosa abgefasst wird, als auch das, was *nüchtern, sachlich, trocken*² ist. Eigenschaften, die zur Poesie vermeintlich nicht passen. Was ist es, was in Herta Müllers Sprache poetisch ist, wenn ihre Sprache doch *prosaisch* bleibt und weder vom Vokabular noch von der Syntax her schwer zugänglich? Als Hauptmerkmale ihrer „dichtenden Prosa“ werden sprachliche Eigenschaften geschätzt, die in die banale Sprache Verfremdung einführen: ihr Zwischen-zwei-Sprachen-Sein, dem Deutschen und dem Rumänischen³, ihre vielen Sprachschöpfungen, ihre vielen Bilder, Metaphern und Vergleiche.⁴ In diesem Beitrag geht es mir jedoch um ein sprachliches Verfahren, das entweder banal oder höchst künstlerisch sein kann, das sowohl in der Poesie, als auch in der Prosa von jedermann zu finden ist: Es geht mir um die sprachlichen Wiederholungen. Herta Müllers Sprache ist von einer befremdenden Einfachheit und zu dieser Einfachheit gehören die Wiederholungen.

¹ Der Kommentar wurde überall in der Presse zitiert. Ich nenne hier nur die *Süddeutsche Zeitung*; <http://www.sueddeutsche.de/kultur/nobelpreistraegerin-herta-mueller-ein-satz-mit-taschentuch-1.147137>.

² Vgl. www.duden.de, *prosaisch*: Adjektiv. 1. in Prosa abgefasst. 2. *nüchtern, sachlich, trocken, ohne Fantasie*. (Hervorhebung von mir).

³ Vgl. Herta Müllers eigener Essay: „In jeder Sprache sitzen andere Augen“, in: *Der König vermeigt sich und tötet*, Frankfurt am Main: Fischer 2010⁶, S. 7–39.

⁴ Vgl. Graziella Predoiu, *Faszination und Provokation bei Herta Müller. Eine thematische und motivische Auseinandersetzung*. Frankfurt am Main: Lang [u.a.] 2001.

Das Geheimnisvolle hat mehrere Formen. Eine besonders herausfordernde Form ist diejenige, die sich als Transparenz gibt, sich als *nicht* verschlüsselt gibt und daher allzu oft übersehen wird, obwohl sie sich dennoch, ist sie einmal erkannt, als unergründlich erweist. In einer seiner bekanntesten Erzählungen, *Der entwendete Brief*⁵, beschreibt Edgar Allan Poe, wie das beste Versteck das Nicht-Versteck, das Zur-Schau-Stellen sein kann: Alle Bemühungen der Polizei, einen höchst wichtigen entwendeten Brief zu finden, scheitern, obwohl das Haus des Täters drei Monate lang jede Nacht durchsucht wird. Der Detektiv Dupin löst schließlich das Rätsel: Der Brief lag nicht aufwendig versteckt, sondern offen in einer Ablage, für alle sichtbar. Gerade deswegen wurde er von der Polizei übersehen. Was allzu sichtbar ist, wird oft für nicht sehenswert gehalten. Obwohl das Geheimnis in dem Banalsten liegen kann. Ähnlich ergeht es den Wiederholungen in Herta Müllers Sprache. Dieser Sprachmagie des Einfachen möchte ich jetzt nachspüren.

Die Wiederholung und das Unsagbare

Es gibt sprachliche und thematische Wiederholungen, hier werden nur die sprachlichen, wortgleichen Wiederholungen in Betracht gezogen, d.h. Wiederholungen ohne Variation, die beim Lesen als Figuren erkannt werden und auffallen.⁶ Wird die Figur als solche erkannt, stellt sich die Frage, warum wortgleich wiederholt wird.

Wenn ein Wort oder ein Satz hartnäckig wiederholt wird, fangen wir an, darüber zu stolpern, statt nur auf das Ding zu sehen, das es bezeichnet, sehen wir auch auf das Wort selbst. Herta Müller schreibt: „In der Dorfsprache [...] lagen bei allen Leuten um mich herum die Worte direkt auf den Dingen, die sie bezeichneten. Die Dinge hießen genauso, wie sie waren, und sie waren genauso, wie sie hießen. Ein für immer geschlossenes Einverständnis“.⁷ Dieses geschlossene Einverständnis zwischen Wort und Ding gilt aber nicht nur für die Dorfleute, es charakterisiert unseren alltäglichen Gebrauch der Sprache. In der Philosophie unterscheidet man zwischen dem Gebrauch und der Erwähnung eines Ausdrucks, je nach dem, ob mit ihm auf die Welt (*Nitzkydorf liegt in Rumänien*) oder auf die Sprache verwiesen wird (*Nitzkydorf ist ein Toponym*). Mit jeder (mehrfa-

⁵ E.A. Poe, *Der entwendete Brief. Eine Meisterdetektiv-Geschichte*, Zürich: Diogenes, 1991.

⁶ Auf die Frage der Figur als Abweichung von der Norm kann ich mich hier nicht einlassen.

⁷ Herta Müller, „In jeder Sprache sitzen andere Augen“, in: *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt am Main: Fischer, 2010³, S. 7.

chen) Wiederholung haben wir aber einen doppelten Verweis: Das Wort verweist auf ein Ding, es ist die Objektsprache (Gebrauch) und es verweist auch auf sich selbst, es ist die Metasprache (Erwähnung). In diesem doppelten Verweis verliert das Wort seine Transparenz, seine Selbstverständlichkeit, es wird Körper, und die Einheit Wort/Ding wird aufgehoben. Dieser Verlust geschieht unauffällig, sozusagen auf Zehenspitzen. Auf metalinguistische Markierer wie: *was ich damit sagen will, also, das heißt, ich meine* wird verzichtet ... Etwas wird einfach wiederholt. Warum, bleibt für den Leser offen. Die wortgleiche Wiederholung ist dann als einfachste und implizite Form der Autonymie und als Appell zur Interpretation zu deuten.

Ich werde hier zwei Wiederholungstypen im Roman *Atemschaukel* interpretieren: 1. wenn die Wiederholungen aufeinanderfolgen (auf mikrostruktureller Ebene, in aufeinanderfolgenden Sätzen und/oder Absätzen): Als Beispiel werde ich die rhetorische Anapher anführen und 2. wenn die Wiederholungen voneinander weit entfernt sind, auf makrostruktureller Ebene (in verschiedenen Kapiteln, im ganzen Buch) verteilt: eine für die Interpretation des gesamten Buches prägende Form der Wiederholung, am Beispiel der Wiederkehr eines einzigen Satzes.

Als *Atemschaukel* im Sommer 2009 erschien, und Herta Müller den Nobelpreis noch nicht erhalten hatte, entflammte ein Kritikerstreit.⁸ Nicht das lange Zeit tabuisierte Thema des Buches war dabei im Visier⁹ sondern Stil und Sprache, die manchen Kritikern der Tragik ihres Gegenstands als nicht angemessen erschienen.¹⁰

⁸ Der Streit gipfelte im September mit der Veröffentlichung zweier entgegengesetzter Rezensionen in *Die Zeit*: „Pro oder Contra Herta Müller. Kitsch oder Weltliteratur?“. Vgl. *Zeitonline*, 06.09.2009: Contra Herta Müller: Iris Radisch, „Kitsch oder Weltliteratur? Gulag-Romane lassen sich nicht aus zweiter Hand schreiben. Herta Müllers Buch ist parfümiert und kulissenhaft“, <http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Contra>. Pro Herta Müller: Michael Naumann, „Herta Müllers neuer Roman über den sowjetischen Gulag-Alltag ist ein atemberaubendes Meisterwerk“, <http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Pro>.

⁹ Der Roman handelt von der Deportation rumänischer Deutscher in den russischen Gulag, aus der Sicht eines Ich-Erzählers, Leopold Auberg, siebzehnjährig zur Zeit der Deportation. Er verbringt fünf Jahre im Zwangsarbeitslager, nach denen er als ein anderer zurückkehrt.

¹⁰ Gegen Michael Naumann, der in dem Buch „ein atemberaubendes Meisterwerk“ begrüßte, prangerte Iris Radisch das Buch als „parfümiert und kulissenhaft“ an. „Gulag-Romane lassen sich nicht aus zweiter Hand schreiben“ lautete ihr schroffes Urteil. Im Folgenden ein Auszug ihrer vernichtenden Kritik: „Herta Müller [legt] einen neuerlichen Nachkriegsroman vor, der gerade aufgrund jener poetischen Verfahren, für die Herta Müller stets so gerühmt wurde, kraftlos und schal, ja in manchen Passagen von peiniger Parfümiertheit ist. [...] Jeder Versuch einer poeti-

Wie lässt sich das Unsagbare sagen?

Bei Herta Müller ist die Wiederholung nicht ein seichtes und formelhaftes Verfahren. Die Wiederholung, weil sie zugleich zu sagen (das Letztmalgesagte) und zu verschweigen (das Erstmal-, Zweitmal- ... Gesagte) vermag, erlaubt es, um das Unsagbare zu kreisen. Das Entscheidende bleibt unsagbar: „Der Nullpunkt ist das Unsagbare. Wir sind uns einig, der Nullpunkt und ich, dass man über ihn selbst nicht sprechen kann, höchstens drum herum“.¹¹

1 Der Fremde Blick der Wiederholung. Das Beispiel der Anapher

Das Wort Anapher stammt aus dem griechischen *anaphora*, das Verb *anapherein* bedeutet: zurückbringen, zurückholen.¹² Die rhetorische Anapher bezeichnet die Wiederholung desselben Wortes, bzw. einer Wortgruppe am Anfang mehrerer Sätze oder Satzteile, die aufeinander folgen aber auch voneinander entfernt sein können. Sie zählt zu den ältesten und häufigsten rhetorischen und poetischen Stilmitteln (in jedem Satz gibt ja es einen Anfang). Auch in *Atemschaukel* ist die Anapher die Wiederholungsfigur, die am häufigsten vorkommt.¹³ Durch das Zusammenwirken der Initialstellung mit der Wiederholung wirkt sie besonders auffällig und einprägsam. Daher finden wir sie bevorzugt an strategisch besonders wichtigen Stellen im Text, wie am Anfang und am Ende, und jedes Mal, wenn sie auftaucht, ist sie als Signal einer bedeutsamen Passage zu deuten.

Mit der Anapher tun sich geheimnisvolle Risse in den Dingen auf, die, anstatt die Verständlichkeit des Wiederholten zu erhöhen, im Gegenteil dessen Selbstverständlichkeit in Frage stellen. Dieses In-Frage-Stellen des Selbstverständlichen und des Vertrauten führt uns unmittelbar auf

schen Überhöhung und Intensivierung [...] wirkt hier **abgeschmackt und formelhaft.**“ (Hervorhebung von mir)

¹¹ Herta Müller, *Atemschaukel*, München: Carl Hanser Verlag 2009, S. 249.

¹² Heute wird zwischen linguistischer und rhetorischer Anapher strikt unterschieden. In der Linguistik spricht man von Anapher/anaphorischer Beziehung, sobald eine Text/Diskurseinheit A in Bezug auf eine andere Text/Diskurseinheit B interpretiert wird. Die Anapher wird je nach der Natur ihres Verweises definiert: je nach dem, ob sie im Text nach hinten oder nach vorne zeigt (Anapher *vs.* Katapher), ob der Verweis explizit oder implizit ist (koreferentielle oder indirekte Anapher). Und die Regel gilt: je indirekter der Verweis, je impliziter die Kohärenzrelation zwischen A und B, desto interessanter für die Linguisten.

¹³ Insgesamt 26 Mal. S. Dominique Dias. *Procédés d'écriture de la répétition dans Atemschaukel d'Herta Müller. Mémoire de Master 2, École Normale Supérieure de Lyon*, 2011, S. 72.

die allgemeinere, existenzielle Erfahrung zurück, der Herta Müllers ganzes Leben und Werk zugrunde liegt: auf die Erfahrung des *Fremden Blicks*. „Fremd ist für mich nicht das Gegenteil von bekannt, sondern das Gegenteil von vertraut. Unbekanntes muss nicht fremd sein, aber Bekanntes kann fremd werden.“¹⁴

Der Fremde Blick entsteht, wenn in der Diktatur unter der permanenten Todesangst die vertrautesten Menschen und die vertrautesten Gegenstände einem nach und nach nicht mehr *vertraut* sind, wenn sie einem fremd werden.

So bleibt das Fahrrad nicht lange ein Fahrrad, das Haarbleichen kann kein Haarbleichen werden, das Parfum kein Parfum, die Türklinke keine Türklinke, der Kühlschrank kein Kühlschrank. Die Einheit der Dinge mit sich hatte ein Verfallsdatum.¹⁵

Nicht nur Dinge und Menschen, auch Wörter können ihre Vertrautheit verlieren. Die Wiederholung in der Anapher ist dann einer der vielen sprachlichen Ausdrücke dieses Fremden Blickes. Die zwei folgenden Beispiele veranschaulichen, wie diese Verfremdung unmerklich und subtil stattfindet.

1.1 Wiederholung als Paradoxon –

Einmaligkeit der Mehrmaligkeit

(1) Wenn das Fleisch am Körper verschwunden ist, wird einem das Tragen der Knochen zur Last, es zieht dich in den Boden ein.
Ich übte beim Appell, mich beim Stillstehen zu vergessen und das Ein- und Ausatmen nicht voneinander zu trennen. Und die Augen hinaufzudrehen, ohne den Kopf zu heben. Und am Himmel eine Wolkenecke suchen, an die man seine Knochen hängen kann. Wenn ich mich vergessen und den himmlischen Haken gefunden hatte, hielt er mich fest.
Oft gab es keine Wolke, nur einerlei Blau wie offenes Wasser.
Oft gab es nur eine geschlossene Wolkendecke, einerlei Grau.
Oft liefen die Wolken, und kein Haken hielt still.
Oft brannte der Regen in den Augen und klebte mir die Kleider an die Haut.
Oft zerbiss der Frost mir die Eingeweide.
An solchen Tagen drehte mir der Himmel die Augäpfel hinauf, und

¹⁴ Herta Müller, „Der Fremde Blick“, in: *Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*, Göttingen: Wallstein, 2009³, S. 12.

¹⁵ *Ibid.*, 10.

der Appell zog sie hinunter – die Knochen hingen ohne Halt nur in mir allein.¹⁶

Der stundenlange Appell im Arbeitslager wird beschrieben. Leo versucht, um dieser Dressur standzuhalten, einen imaginären Halt zu finden. Als poetisch wirken die Bilder der *Wolkenecke* und vor allem des *himmlischen Hakens*, ein Bild, das Himmel (Paradies) und totes, zur Hinrichtung verurteiltes Fleisch (Fleischerhaken/Angelhaken) vereint. Das Prinzip des Paradoxons, nach dem etwas sein Gegenteil in sich bergen kann, gibt sich in der Metaphorik deutlich zu erkennen (der *himmlische Haken* führt Rettung und Hinrichtung zusammen) wird aber auch mit dem Verfahren der Anapher auf eine semantisch sehr subtile Weise weitergeführt.

Das Adverb *oft* ist ein Iterativ, ein Temporaladverb, das eine hohe Frequenz ausdrückt. Das Adverb *oft* erlaubt es, nur einmal zu sagen, was mehrmals geschieht. Aus allen unterschiedlichen Ereignissen wird abstrahiert, damit nur das allen Ereignissen Gemeinsame beibehalten wird. Die Wiederholung des Adverbs *oft* steht jedoch im krassen Widerspruch zu dem Wesen des Iterativs. Die Anapher zerlegt das Undifferenzierte gleichartiger Situationen in unzählige Situationen, die alle anders sind und jedoch alle gleich, weil sie alle den Versuch Leos, einen Halt zu finden, Lügen strafen: *Wenn ich den himmlischen Haken gefunden hatte, hielt er mich fest*. Die Anapher zählt das wiederholte Sich-Nicht-Festhalten-Können Leos auf, mit einer Steigerung in das grausame Scheitern: von dem einerlei Blau über das einerlei Grau bis zu dem Regen und dem beißenden Frost. Alle Wettervariationen werden aufgezählt, so dass die Ausnahmen, die das *oft* zuließ, nach und nach verschwinden. Die Gleichheit und Mehrmaligkeit aller Situationen wird durch die Wiederholung unterstrichen, und zugleich deren Einmaligkeit und Einzigartigkeit. Durch die Anapher findet eine semantische Verschiebung unmerklich statt: Aus dem wiederholten *oft* erhebt sich ein unausweichliches *immer*.

1.2 Anapher an einer Textschwelle

Anfang und Ende sind die Grenzscheiden zwischen der fiktiven und der nicht-fiktiven Welt. Mit dem Texteingang wird der Leser in die Welt des Romans hineingeführt, mit dem Textausgang wird er aus ihr entlassen. „Willkommen und Abschied“. Viele Texte unterstreichen diesen Eintritt und/oder Ausgang aus der Welt der Fiktion mit einer Anapher. *Atemschaukel* beginnt und endet mit einer Anapher:

¹⁶ *Atemschaukel*, S. 27.

(2) Anfang

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.¹⁷

(3) Ende

Am liebsten sitze ich an meinem weißen Resopaltischchen, 1 Meter lang und 1 Meter breit, ein Quadrat. Wenn der Uhrturm halb drei schlägt, fällt die Sonne ins Zimmer. Auf dem Fußboden ist der Schatten meines Tischchens ein Grammophonkoffer. Er spielt mir das Lied vom Seidelbast oder die plissiert getanzte Paloma. 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.¹⁸

Ich will hier nur das Ende kommentieren.

Die Übereinstimmung der Anapher mit dem Zeilenanfang verwandelt die so hervorgehobenen Sätze oder Satzteile in eine Art Strophe, die nicht durch den Endreim sondern durch den Wohlklang und die Rhythmisierung der Anapher charakterisiert werden kann (Beispiele 2 und 3). Anapher als das Gegenstück zum Endreim, als Anfangsreim sozusagen. Als die einfachste Art und Weise, Musikalität in die Gattung Prosa einzuführen. Im Beispiel (3) hat aber die Anapher mit Zeilenwechsel, die keine vollständigen Sätze, sondern nur präpositionale Gruppen einführt, eine wichtigere Funktion: Sie bringt Weißes in die Sätze, sie macht Leeres (Unsichtbares) sichtbar.

Das letzte Bild, mit dem wir das Buch zuklappen, ist das Bild eines für immer zur tiefsten Einsamkeit verurteilten Menschen. Warum wird *mit* wiederholt? Im Duden finden wir für die hier zutreffende Bedeutung (*tanzen mit*) folgende Definition: „drückt die Gemeinsamkeit, das Zusammensein, Zusammenwirken mit einem oder mehreren anderen bei einer Tätigkeit o.Ä. aus“.¹⁹ Das wiederholte *mit* unterstreicht hier das

¹⁷ Ibid., S. 7 (Hervorhebung von mir).

¹⁸ Ibid., S. 296–97 (Hervorhebung von mir).

¹⁹ Vgl. <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/mit>.

Fehlen jeglicher Gemeinsamkeit, jeglichen Zusammenseins und verweist jedes Mal neu auf das Monströse der Nicht-Partner Leos: keine Menschen, sondern Gegenstände, immer kleinere, zuletzt zur völligen Auflösung (wie die Rosine, wie Leo selber im Lager) verurteilten Nicht-Partner ... Das wiederholte *mit* macht die monströse Abwesenheit jeglicher Mitmenschen sichtbar, zeigt auf deren abwesende Anwesenheit. Die Anapher macht aus dem Alleinsein eine absolute Einsamkeit: ein Ausgeschlossenensein, ein Herausgerissensein aus dem Kreis aller Mitmenschen.

2 „ICH WEISS DU KOMMST WIEDER“. Macht und Grenzen der Wiederholung

Der zweite Wiederholungstyp kommt gar nicht so oft vor und kann als ein Spezifikum von Herta Müllers Sprache betrachtet werden. Es handelt sich um Sätze, die zur Chiffre werden. „Kryptische Sätze“, wie Herta Müller sagt.²⁰ Versteinerte, geraffte Sätze, die demjenigen, der sie ausspricht, etwas erzählen, die aber den anderen als verschlüsselt und rätselhaft erscheinen.

In *Atemschaukel* kehrt ein Satz unübersehbar 9 Mal wieder, vom ersten Kapitel bis zum vorletzten Kapitel. Stilistisch ist dieser Satz sehr bescheiden, es ist ein gesprochener Satz, er lautet: „ICH WEISS DU KOMMST WIEDER“. In der Fiktion ist es der Satz der Großmutter, als Leo von der Patrouille abgeholt wird. In der dem Buch zugrundeliegenden biographischen Wahrheit soll dieser Satz Oskar Pastior das Leben gerettet haben: „er [der Satz] habe ihn am Leben gehalten“.²¹

²⁰ „Seit ich denken kann, sagt meine Mutter:
Kälte ist schlimmer als Hunger.
Oder: Wind ist kälter als der Schnee.
Oder: Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett.
Von meiner Kindheit bis heute, seit über fünfzig Jahren hat meine Mutter diese Sätze um kein Wort geändert. Sie werden immer einzeln gesagt, weil jeder dieser Sätze für sich genommen fünf Jahre Arbeitslager beinhaltet. Es ist ihre geraffte Sprache, die das Erzählen vom Lager ersetzt.
Ich hatte **diese kryptischen Sätze** ziemlich satt. Ihr Sinn war versteinert, sie klangen schon so unerschütterlich leer wie dreimaldreistneun. Ich wollte endlich wissen, was hinter diesen Sätzen steht.“ „Gelber Mais und keine Zeit“ in: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 125. (Hervorhebung von mir) München: Carl Hanser Verlag, 2011, S. 125.

²¹ „Ich hatte so viel Glück!“ Ein Gespräch mit Herta Müller. Herta Müller im Gespräch mit Ulrich Greiner. In: *Die Zeit*, Nr. 43, 15. Oktober 2009, 49. Den Roman sollte ursprünglich Herta Müller mit Oskar Pastior zusammen schreiben. Er hatte von 1945 bis 1950 fünf Jahre im sowjetischen Arbeitslager verbracht. Als er 2006 plötzlich starb, hatte sie „vier Hefte voller handschriftlicher Notizen, dazu

Die gewählte Passage zeigt dem Leser auf eine unglaublich einfache und starke Weise, was Sprache bedeuten kann: Sprache nicht als Instrument einer hic-et-nunc Kommunikation, Sprache nicht als Darstellung der Wirklichkeit, sondern als Schutz und Halt in einer haltlosen Welt. Sprache als letzte Rettung.

In den drei Essays *In der Falle* erzählt Herta Müller, wie in der Todesangst lebende Menschen sich an Gedichte, an die der anderen und an die eigenen, hielten: Gedichte als „gebundene Sprache in haltloser Zeit“. „Gedichte passen zur Unsicherheit, man hat sich durch ihre Worte selber im Griff. Sie sind ein tragbares Stück Halt im Kopf“.²²

Unser Satz erinnert uns daran, dass nicht nur Gedichte Halt in haltlosen Zeiten bieten: Auch der einfachste Satz, wenn er bestimmte Bedingungen erfüllt, kann es tun.²³ Und er erinnert uns auch daran, dass Sprache Grenzen hat. Und gegen die Hölle nichts tun kann.

Wie lässt sich das Unsagbare sagen?

Durch die Wiederholungen dieses Satzes lässt sich im Buch Leos ganze Geschichte ablesen: Je nach dem, wann der Satz gesagt wird, sehen wir, wie er ihm Hoffnung gibt, wie die Hoffnung zusammenschrumpft, wie sie nach und nach dem Zweifel weicht und am Ende brutal negiert wird.

Analyse

Der Satz wird in fast allen Rezensionen wiederaufgenommen, er liefert die Passage auf der Umschlagrückseite des Buches, in Deutschland wie in Frankreich. Sein hoher Grad an Einprägsamkeit steht im direkten Verhältnis zu seiner auffälligen Hervorhebung im Text. Bei seinem ersten Vorkommen wird er gleich als Kernstelle mit allen möglichen (typographischen, syntaktischen, lexikalischen) Mitteln herausgestellt und als abtrennbare autonome Einheit signalisiert.

Textentwürfe für einige Kapitel“ (Vgl. Nachwort, *Atemschaukel*. München 2009, S. 300.). Sie musste sich entscheiden, „das Wir zu verabschieden und den Roman allein zu schreiben“ (ebd.).

²² Herta Müller: *In der Falle. Drei Essays*, Göttingen: Wallstein 2009², S. 18.

²³ Wie zum Beispiel „So was tut man nicht“, der den so genannten einfachen Leuten erlaubte, in der aufgelösten Gesellschaft des Lagers den Unterschied zwischen Recht und Unrecht zu bewahren. Oskar Pastior erzählt: „Die Intellektuellen haben im Lager ihre Moral zuerst aufgegeben, viel früher als die Menschen ohne Bildung [...]. Die so genannten einfachen Leute aber behielten einen Satz im Kopf. „So was tut man nicht“.“ Ebd., S. 28.

Dann waren sie da. Die Mutter hielt mir den Mantel mit dem schwarzen Samtbündchen. Ich schlüpfte hinein. Sie weinte. Ich zog die grünen Handschuhe an. Auf dem Holzgang, genau dort, wo die Gasuhr ist, sagte die Großmutter: ICH WEISS DU KOMMST WIEDER.

Ich habe mir diesen Satz nicht absichtlich gemerkt. Ich habe ihn unachtsam mit ins Lager genommen. Ich hatte keine Ahnung, dass er mich begleitet. Aber so ein Satz ist selbständig. Er hat in mir gearbeitet, mehr als alle mitgenommenen Bücher. ICH WEISS DU KOMMST WIEDER wurde zum Komplizen der Herzschaufel und zum Kontrahenten des Hungerengels. Weil ich wiedergekommen bin, darf ich das sagen: So ein Satz hält einen am Leben.²⁴

Leo soll mitten in der Nacht von der Polizei abgeholt werden. Seit drei Stunden steht sein Koffer gepackt. Es ist der letzte gemeinsame Augenblick, der Augenblick der Trennung.

Die vorangegangenen Sätze zeichnen sich durch eine syntaktisch unübertreffliche Strenge aus (*Ich schlüpfte hinein. Sie weinte*). Der Satz führt einen Bruch im Text ein, alles hebt ihn überdeutlich hervor: die Verwendung der Druckschrift; die zweimalige Wiederholung in zwei unmittelbar aufeinander folgenden Absätzen; der wiederholte Gebrauch des Demonstrativpronomens als „focus-shifter“ (1 Mal *diesen Satz*, 2 Mal *so ein Satz*); der ausführliche Kommentar, mit dem wir Leser von dem Tempusregister „Erzählen“ (Präteritum) und der entsprechenden entspannten Rezeptionshaltung in das Tempusregister „Besprechen“ (Perfekt und Präsens) und die „gespannte Haltung“ des Rezipienten gesteuert werden²⁵; das Erscheinen nicht obligatorischer Angaben (Angaben der Art und Weise: Adverbien *absichtlich*, *unachtsam*, anteponierter kausaler *Weil*-Satz); das Auftauchen der Metaphern und Alliterationen in dem zuvor vollkommen nackten Bericht und die Vermengung von Poesie und Prosa (*zum Komplizen der Herzschaufel und zum Kontrahenten des Hungerengels*), usw. Alle diese Mittel werden eingesetzt, um zu betonen: Dies ist eine Kernstelle.

Der Satz verliert seinen syntaktischen Status: Es ist kein verbaler Satz mehr, er wird ein Ganzes, ein Unverwechselbares, ein Nomen, hier grammatisches Subjekt bei der Wiederholung: „ICH WEISS DU KOMMST WIEDER wurde zum Komplizen der Herzschaufel und zum Kontrahenten des Hungerengels.“²⁶

²⁴ Herta Müller, *Atemschaukel*, S. 14.

²⁵ Vgl. Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart: Klett Cotta 1977³.

²⁶ Herta Müller, *Atemschaukel*, S. 14.

Mit ihrem Satz bricht die Großmutter das Schweigen und das Unerträgliche der Trennung. Nicht nur das Unabänderliche des Abschieds wird durch diese einfachen fünf Wörter gemildert, damit schenkt sie auch Leo das, was ihm dann im Lager entzogen wird: die Hoffnung auf ein Wiedersehen, wenn er selber sie längst wird aufgegeben haben. Die feste Gewissheit der Großmutter (*ich weiß*) steht im Widerspruch zu dem Futur des *du kommst wieder* und klingt wie eine Prophezeiung: denn nur Hellseher können in die Zukunft sehen und die Großmutter, als ältestes Familienmitglied, ist auch diejenige, die für das Enkelkind Erfahrung und Lebensweisheit verkörpert.

Bis zum Ende des Romans taucht dieser Satz niemals in abgewandelter Form auf, er duldet keine Abwandlung, sonst würde er seine magische Kraft verlieren. Der Satz wird Leo im Lager begleiten, er wird sich an ihm festklammern, wenn er dann im Lager alles, aber wirklich alles, verloren hat. Wie eine performative Äußerung, mit der man einen Akt vollzieht, indem man diesen Akt äußert²⁷, wird für Leo die Äußerung der festen Gewissheit der Großmutter zugleich die Verwirklichung dieser Gewissheit bedeuten.

Der Satz verkörpert und macht das sichtbar, was die syntaktischen Eigenschaften der Autonomie sind: die Nicht-Substituierbarkeit und die Nominalisierung.²⁸ Die Nicht-Substituierbarkeit steht für die unerschütterliche Hoffnung der Großmutter, die sich auf Leo überträgt, die Verwandlung in ein Nomen, in ein „Dingwort“, steht für die Verwandlung des Satzes in einen Talisman.

Der Satz ist dann nicht so sehr Satz als Gegenstand. Und solche versteinerten Sätze tragen, genauso wie Gegenstände, eine Geschichte mit sich. Was zählt ist dann nicht der Satz an sich, sondern die Geschichte, die der Satz trägt. Jeder unverwechselbare, versteinerte Satz sagt zugleich: Das Wichtigste, die Geschichte, bleibt unsagbar. Und jedoch wird dieses Unsagbare erst durch die Grenzen des Sagbaren sichtbar: Jedes Mal, wenn Leo sich den Satz der Großmutter wiederholt, klingen die Wörter wie aus einer anderen Zeit aus einer anderen Welt. Vergangenheit und Zukunft werden heraufbeschworen – die Äußerung bezieht sich ja auf die

²⁷ Performative Äußerungen sind weder wahr noch falsch, dienen aber dazu, das zu tun, was sie sprachlich sagen. Vgl. John Austin: *How to do things with words*, Oxford: University Press, 1962.

²⁸ „Le signe autonome n'est pas soumis aux contraintes morpho-syntaxiques ordinaires: il franchit les catégories linguistiques, rompt avec la combinatoire de la langue. [...] Quel que soit, en effet, le statut morpho-syntaxique de l'élément concerné [...], l'autonomie lui confère dans la phrase le statut d'un nom“, Jacqueline Authier-Revuz: *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Bd. 1, Paris: Larousse 1995, S. 28–29.

Zukunft²⁹ – und reißen Leo aus der Nicht-Zeit und der Nicht-Welt des Lagers heraus.

Damit wir länger durchhalten können, kriegen wir einmal im Monat am Pfortnerhäuschen der Fabrik einen halben Liter gesunde Milch ins Blechgeschirr. Es ist eine Gabe **aus einer anderen Welt**. [...] Ich hoffe, dass die frische Milch die unbekannte Schwester ist von meinem Taschentuch. **Und der fließende Wunsch meiner Großmutter. Ich weiß, du kommst wieder.**³⁰

Aber der Alltag, der sich immer aufs Neue wiederholt, wird von Jahr zu Jahr schlimmer, und mit jedem Tag im Lager schrumpft die Hoffnung, jemals aus dem Lager wieder heraus zu kommen, ein wenig zusammen. Und die Zauberkraft des Talismans der Großmutter, ähnlich wie Balzacs Chagrinlieder, schrumpft auch. Und mit ihr das Letzte, was Leo noch mit dem Menschengeschlecht verbindet. Die Druckschrift weicht dann einer vorsichtigen, modalisierten Aussage: „**Ich muss Glück haben**, weil meine Großmutter gesagt hat: Ich weiß, du kommst wieder. Auch das sage ich niemandem, weil alle wiederkommen wollen.“³¹ Und: „**Man kann zum Monstrum werden**, wenn man nicht mehr weint. **Was mich davon abhält, falls ich es nicht längst schon bin, das ist nicht viel, höchstens der Satz: Ich weiß, du kommst wieder.**“³²

Solange es noch jemanden gibt, der mitten in der Welt als ICH steht und mitten in der Welt an Leo als DU denkt, solange es dieses ICH-DU Paar gibt, bleibt Leo Mensch.

Manchmal glaube ich, ich bin vor hundert Jahren gestorben und meine Fußsohlen sind durchsichtig. Wenn ich mir im Kopf durch den hellen Türspalt schaue, geht es mir im Grunde nur um diese verbohrt scheinende Hoffnung, dass irgendwann und irgendwo jemand an mich denkt.³³

Wenn aber dieses letzte Band reißt, dann reißt auch das Letzte, was Leo an der Welt der anderen hielt. Ich gehe jetzt zum letzten Beispiel, zum letzten Vorkommen des Satzes – der am Ende nicht in Druckschrift und zum ersten Mal in einer verkürzten und abgewandelten Form erscheint.

²⁹ Bei einem gewöhnlichen Performativum muss die Äußerung im Präsens ausgedrückt werden, um das zu tun, was es sprachlich ausdrückt. „Ich taufe dieses Schiff auf den Namen Queen Mary“ (von der Königin geäußert), oder das „Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau“ (geäußert von einem Pfarrer). Sprache und Handlung fallen dann zeitlich zusammen.

³⁰ Herta Müller, *Atemschaukel*, S. 188. (Hervorhebung von mir).

³¹ Ibid., S. 246.

³² Ibid., S. 191. (Hervorhebung von mir).

³³ Ibid., S. 217.

Leo hat das Lager überlebt, er ist in seine Heimatstadt nach Rumänien zurückgekehrt, er hat geheiratet.

Unsere Ehe hat elf Jahre gehalten. Und Emma wäre weiter bei mir geblieben, das weiß ich. Aber nicht, warum [...]

Es ist bis heute meine schwerste Schuld, ich habe mich für eine kurze Reise kostümiert, bin mit einem leichten Koffer in den Zug gestiegen und nach Graz gefahren. Von dort habe ich eine handgroße Karte geschrieben:

Liebe Emma,

Angst kennt kein Pardon.

Ich komme nicht wieder.

Emma kannte den Satz meiner Großmutter nicht. Wir hatten nie übers Lager gesprochen. Ich habe auf den Satz zurückgegriffen und ihm auf der Karte das Wort NICHT beigelegt, damit auch sein Gegenteil hilft.

Das war vor mehr als dreißig Jahren.

Emma hat wieder geheiratet.

Ich habe mich nie mehr gebunden. Nur Wildwechsel.³⁴

Der Satz ist verneint. Das ICH-DU Paar, das im Satz der Großmutter enthalten war, ist verschwunden. Das ICH bleibt allein. Von allen fern.

Wie lässt sich das Unsagbare sagen?

Für Leo sagt dieser Abschiedsbrief alles. Mehr hätte er eigentlich nicht sagen können, als mit der Negierung des Satzes seiner Großmutter. Für Emma aber kann der Satz nur auf eins verweisen: dass Leo sie nach elf Jahren ohne eine Erklärung auf immer brutal verlässt. Das Unsichtbare in der hier negierten Wiederholung ist nur dem Sprecher (und uns Lesern) zugänglich: Der eigentliche Sinn der Wörter liegt in dem Nicht-Gesagten, in dem Fehlen jeglicher Angabe für das Verb „kommen“. Da, wo Emma liest: „Zu dir nach Rumänien komme ich nicht wieder“, spricht Leo für sich ein Urteil der ewigen Verdammung aus dem Kreis der Lebenden und Liebenden. In seinem „Ich komme nicht wieder“ steckt unsichtbar, unänderlich, seine ganze Geschichte. Zu lesen ist: „In die Welt der Lebenden, in die Welt der Menschen komme ich nicht wieder. Aus dem Lager komme ich nicht wieder.“ Die negierte Wiederholung beschwört alles wieder herauf: die fünf Jahre im Lager, der Satz als einziger Halt, das Überleben... und dann die Rückkehr, die Unmöglichkeit, sich im Kopf vom Lager zu befreien und vom Lager zu erzählen, die Verwandlung des ICH WEISS DU KOMMST WIEDER in DA KOMM ICH NICHT WEG ... Aber das alles kann Emma nicht lesen.

Nur für Leo ist die Umkehrung des Satzes in seinen Gegensatz interpretierbar. Die Erkennbarkeit und die Interpretierbarkeit des auf

³⁴ Ibid., S. 291. (Hervorhebung von mir).

Sich-Selbst-Verweisens der (negierten) Wiederholung bleiben Emma aber für immer verwehrt.

Im letzten Kapitel kommt dann als Schlusspointe die endgültige Abwandlung des Satzes der Großmutter:

Ich weiß mittlerweile, dass auf meinen Schätzen DA BLEIB ICH steht. Dass mich das Lager nach Hause gelassen hat, um den Abstand herzustellen, den es braucht, um sich im Kopf zu vergrößern. Seit meiner Heimkehr steht auf meinen Schätzen nicht mehr DA BIN ICH, aber auch nicht DA WAR ICH. Auf meinen Schätzen steht: DA KOMM ICH NICHT WEG. Immer mehr streckt sich das Lager vom Schläfenareal links zum Schläfenareal rechts. So muss ich von meinem Schädel wie von einem Gelände sprechen, von einem Lagergelände. Man kann sich nicht schützen, weder durchs Schweigen noch durchs Erzählen.³⁵

Schlussbemerkung

Die Wiederholung ist eine zu interpretierende Form, die sich als offensichtlich gibt und doch unter dem Letztmalgesagten die Spuren des Erstmals-, Zweitmal- ... xmal-Gesagten verbirgt. Sie kreist um das, was unsagbar bleibt und dennoch unbedingt gesagt werden muss: „Es ist nicht wahr, daß es für alle Worte gibt. [...] Oft ist es das Entscheidende, über das nichts mehr gesagt werden kann. [...] Dennoch der Wunsch: ‚Es sagen können‘.“³⁶

Es ist das Geheimnis der Wiederholung, dass sie mit sich nie identisch sein kann: Der Kontext (die Umgebung) ist immer, wenn auch nur zeitlich, neu. Es ist unsere Aufgabe als Leser, sie zu interpretieren. Wir können, wie die Polizei in dem „entwendeten Brief“, an ihr vorbeigehen (allzu einfach, da gibt es nichts zu sehen!). Oder wir können sie würdigen, als das was sie tatsächlich ist: ein klares Geheimnis.

„How to do things with words“, lautete Austins kleines Buch, das unsere Auffassung der Sprache umwälzte. Herta Müllers Sprache und *Atemschaukel* zeigen uns: „How to survive with words“. In der „Haut- und Knochenzeit“, wenn dem Menschen alles genommen wird, was aus ihm einen Menschen macht: Familie, Haus, Heimat, Geschlecht, Fleisch..., dann bleiben ihm die Wörter. Und wenn die Menschen dann doch auch aus dem Wesen der Wörter gerissen sind, wenn sie sich selbst auf immer fremd bleiben, wenn ihnen die Sprache auf immer verwehrt ist,

³⁵ Ibid., S. 294.

³⁶ Herta Müller, „In jeder Sprache sitzen andere Augen“, in: *Der König verneigt sich und tötet*, S. 14–15.

dann bleibt die Sprache in der Literatur, dann bleibt Herta Müllers Roman *Atemschaukel*, der gegen das Vergessen kämpft, das Leid der Überlebenden aller Zeiten heraufbeschwört und ihnen die Sprache wiedergibt.

