

**AVANTGARDISTISCHE ANNÄHERUNGSVERSUCHE
AN HISTORISCH-BIOGRAFISCHE BRÜCHE.
ÜBER HORST BIENEKS UND OSKAR PASTIORS
ERINNERUNGSSARBEIT ZUM GULAG**

Hiroshi Yamamoto

Waseda Universität (Japan)

**AVANT-GARDE APPROACHES TO HISTORICAL
BIOGRAPHICAL RUPTURES. ON HORST BIENEK'S
AND OSKAR PASTIOR'S MEMORY WORK ON THE
GULAG**

Hiroshi Yamamoto

Waseda University (Japan)

DOI: <https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.izv.2.105-125>

Abstract: Im vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, die Verdienste herauszuarbeiten, die Horst Bienek und Oskar Pastior im Kontext der deutschen und internationalen Gulag-Literatur zugeschrieben werden können. Ihre Biografien weisen einige Gemeinsamkeiten auf: Beide waren aufgrund ihrer Homosexualität in der DDR bzw. in Rumänien gesellschaftlich stigmatisiert und wurden im Alter von etwa 20 Jahren ins stalinistische Arbeitslager deportiert und auf diese Weise um ihre Jugend betrogen. Allerdings wollten sie diese biografischen Brüche in ihren literarischen Arbeiten nicht explizit erwähnen. Durch die genaue Analyse von Pastiors Gedichtband (*Speckturm*, 2009) und Bieneks Roman (*Die Zelle*, 1968) ist auszumachen, wie die beiden Autoren den tiefgreifenden Brüchen in der persönlichen und kollektiven Geschichtserfahrung nicht mit konventionellen erzählerischen Mitteln, sondern avantgardistisch begegneten.

Schlüsselwörter: Gulag, Lager-Literatur, Avantgarde, Autobiographie, Homosexualität

Abstract: In my paper, I will attempt to explore the contributions that can be attributed to Horst Bienek and Oskar Pastior in the context of German and international Gulag literature. Their biographies have a number of similarities: Both were socially stigmatized as homosexuals in the GDR and Romania, they were both deported to Stalinist labour camps at around the age of 20, and in this way cheated of their youth. However, they did not initially want to explicitly mention these biographical breaks in their literary works. A close analysis of Pastior's volume of poetry (*Speckturm*, 2009) and Bienek's novel (*Die Zelle*, 1968) reveals how the two authors approached the profound ruptures in their personal and collective experience of history in an avant-garde style rather than a conventional way of storytelling.

Keywords: Gulag, camp literature, avant-garde, autobiography, homosexuality

Die Biografien Horst Bieneks (1930-90) und Oskar Pastiors (1927-2006) weisen einige Gemeinsamkeiten auf: zunächst sind die beiden in der Zwischenkriegszeit in der östlichen Peripherie geboren, Bienek in Schlesien, Pastior in Siebenbürgen. Ferner haben sie nach dem Krieg ihre Sozialisation im kommunistischen Ostblock erfahren. Sie wurden in der Jugend – Pastior im Alter von 17 Jahren, Bienek im Alter von 21 Jahren – in Stalins Arbeitslager deportiert, was den entscheidenden Bruch in ihrer Lebensgeschichte markiert. Um ihr Leben und ihre Literatur zu verstehen, ist schließlich die Tatsache von Bedeutung, dass sie aufgrund ihrer Homosexualität gesellschaftlich stigmatisiert waren.

Allerdings haben beide die Deportation und das Lagerleben lange Zeit nicht explizit thematisiert, etwa in Form eines Berichts oder einer Autobiographie. Zwar beschäftigte sich Bienek nach seiner Befreiung über ein Jahrzehnt lang literarisch mit dem Thema, beschränkte sich jedoch auf die Ereignisse, die ihn auf den Archipel Gulag führten, nämlich die Verhaftung und Inhaftierung in der DDR. Wenn er direkt die Erfahrung in Russland thematisierte, dann nur andeutungsweise in Form hermetischer Gedichte und Traumerzählungen. Erst kurz vor seinem AIDS-Tod im Jahr 1990 versuchte er in Form einer Autobiografie explizit von seiner Gulag-Erfahrung zu berichten. Allerdings ist der Großteil dieses Projekts fragmentarisch geblieben. Der erst 2013 posthum in Buchform veröffentlichte Text *Workuta* bricht plötzlich ab, als die Beschreibung des Gulags beginnt¹. Auch Pastior hatte Anfang der 1950er Jahre im geheimen seine Russland-Gedichte geschrieben, musste diese im kommunistischen Rumänien jedoch in der Schublade lassen und schließlich sogar vernichten. Ausgerechnet nach der Ausreise in den Westen brach er gänzlich mit dem biografischen Schreiben. Erst nach der Jahrtausendwende wollte er, von Herta Müller ermutigt, die Erinnerungsarbeit an das Lager nachholen, verstarb jedoch noch vor Abschluss des Projekts. Hätte Müller das gemeinsame Vorhaben nicht allein weitergeführt und den Roman *Atem-*

¹ Vgl. Bienek 2013. Vgl. dazu: Petersen 2012.

schaukel (2009) veröffentlicht, so wären die enigmatischen Andeutungen, die in seinem Werk verstreut auftauchen, weitgehend unverständlich geblieben.

In meinem Beitrag sollen nun Pastiors nachgelassener Gedichtband *Speckturm* (2009), der zeitgleich zum Roman *Atemschaukel* entstand, und Bieneks Roman *Die Zelle*², mit dem er 1968 auf Basis seiner frühen lyrisch-traumhaften Auseinandersetzungen eine kritische Bilanz zum Thema Deportation ziehen wollte, einem close reading unterzogen werden, um zu untersuchen, wie die beiden Autoren ihrer traumatischen Geschichtserfahrung mit avantgardistischen narrativen Techniken begegneten. Zu diesen Techniken zählen neben vielfältigen Referenzen auf literarische Vorlagen das Fehlen einer Fabel, das Verschwinden des Helden, der erhöhte Stellenwert der Dinge und die chronotopische Verdichtung der verschiedenen Bedeutungsschichten³.

1. Horst Bienek: „wie die mehrfache Belichtung eines Films“

Ende 1951 wurde Bienek in Berlin als 21-jähriger Meisterschüler Bertolt Brechts verhaftet, wegen angeblicher Hetze gegen die Sowjetunion zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt und nach Workuta deportiert, wo er 1955 amnestiert wurde. Als der belesene Autor diese autobiographischen Stoffe literarisch zu verarbeiten versuchte, wurde ihm durchaus bewusst, dass er als Nachzügler in der Geschichte der internationalen Lager-Literatur nicht mehr naiv Zeugnis ablegen konnte. In Bezug auf verschiedene Vorlagen spielte er mit offenen Karten. Im Roman *Die Zelle* (1968) wurden Dostojewski, Jean Cayrol und Arthur Köstler erwähnt, während in einigen Essays Alexander Solschenizyn große Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Es kommt nicht darauf an, zu fragen, von welchem Schriftsteller Bienek am meisten beeinflusst war, sondern wie er gleichzeitig mit den verschiedenen Vorlagen umging, um nicht den Epigon-Verdacht auf sich zu ziehen.

Über die genrespezifische Problematik der Lager-Literatur, die zwischen faktischer Zeugenschaft und fiktiver Literatur oszilliert, wurde in Frankreich schon lange, bevor Bienek seine Erinnerungsarbeit aufnahm, diskutiert. George Pérec vermerkte im Jahr 1963, dass die Lager-Literatur wegen ihrer angeblich zweitrangigen literarischen Qualität vernachlässigt werde. Aufgrund einer Textanalyse von Robert Antelmes Roman *Das Menschengeschlecht* (1957) kam er jedoch zum Ergebnis, dass es nur die formbewusste Literatur ist, die die Stereotypen über das Lager korrigieren kann, während bloße, sensationalistisch präsens-

² Im Folgenden wird Pastiors Gedichtband *Speckturm* unter der Sigle St mit Seitenangabe, Bieneks Roman *Die Zelle* als DZ mit Seitenangabe zitiert.

³

tierte Anekdoten, Fakten und Fotos die Leser nur oberflächlich ansprechen und bestenfalls für sentimentales Mitleid sorgen⁴.

Schon kurz nach dem Krieg hatte auch der einst in Mauthausen inhaftierte Jean Cayrol im *Pläoyer für eine lazarenische Literatur* (1949) auf ähnliche Weise argumentiert. Dabei hat er zwei Merkmale der Lagerliteratur hervorgehoben. Erstens, Skepsis gegenüber konventionellen Erzählformen. Dem Häftling, der wie der biblische Lazarus aus dem Totenreich zurückgekehrt sei, falle es schwer, nach dem konventionellen Erzählmuster Bericht über seine KZ-Erfahrung zu erstatten. Zumal er sich in der völligen Reglosigkeit aufgehalten habe, gebe es in einer als „lazarenisch“ bezeichneten Literatur „keine Handlung, keine Spannung, keine Intrige“ (Cayrol 1959, 81). Der bürgerliche Realismus des 19. Jahrhunderts, dessen lineares, teleologisches Narrativ angesichts der historischen Verhängnisse inadäquat geworden war, bildete insbesondere für die Beschreibung der Realität im Lager kein brauchbares Modell mehr. Die Abneigung gegen literarische Konventionen hängt mit dem zweiten Merkmal der Lager-Literatur zusammen: die bizarre Intimität, die der Häftling mit den Dingen unterhielt: Die Dinge, die zu „seine[m] zerbrechlichen Patrimonium“ gehören, haben „eine Gegenwärtigkeit, die für ihn zuweilen die Lebewesen selbst nicht besitzen, eine Intensität, eine außergewöhnliche Seltenheit“ (Cayrol 1959, 90). Wie Roland Barthes 1964 bemerkte, lässt sich bei Cayrol insofern „kein Gefühl der Macht über die beschriebenen Dinge“ ausmachen, als er die Welt immer nur „vom Fußboden aus“ (Barthes 2005, 211) betrachtet. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Cayrol, der als Häftling „zu einem bestimmten Zurückbleiben hinter den Gegenständen verurteilt bleibt“, sich auch in dieser Hinsicht mit seinem Schreiben vom „traditionellen, der Psychologie verschriebenen Roman“ (Barthes 2005, 211) abgrenzt, in dem die Dinge sublimiert und literarisch verstellt werden.

Indem Bienek dem Roman *Die Zelle* Cayrols Sätze als Epigramm voranstellt, wird deutlich, dass der Autor für die „lazarenische Literatur“ steht. Er übernimmt deren nichtkonventionelle Schreibweise und den macht- und gewaltfreien Umgang mit den Gegenständen jedoch nur, um sie auf seine eigene Weise weiterzuentwickeln. Wenn er im Text *Autobiografisches Nachwort* seine Absicht deutlich macht, endlich „ein realistisches Buch“ (Bienek 1979b, 146) zu schreiben, so ist dies vor allem als eine selbstkritische Bestandsaufnahme darüber zu verstehen, wonach er in der Prosa-Gedicht-Sammlung *Traumbuch eines Gefangen* (1957), im Erzählband *Nachtstück* (1959) und im Gedichtband *was war was ist* (1966) seine Gulag-Erfahrungen in einer metaphorischen Sprache mitunter allzu „verschlüsselt und verrätselt“ (Bienek 1979b, 146) dargestellt habe. Mit dem rea-

⁴ Vgl. Perec 1992.

listischen Schreiben meinte er kein dokumentarisch-konventionelles, wie es dem Trend zur Sozialkritik in der Literatur Ende der 1960er Jahre entsprach, sondern „eine[n] neue[n], subjektive[n], ekstatische[n] Realismus“ (Bienek 1979b, 146), in dem sich die Zeugenschaft und die (Homo)sexualität überschneiden, wofür es wiederum avantgardistischer Stilmittel bedarf.

Schon in seiner Lyrik ist nicht nur eine metaphorische Sprache auszumachen, sondern auch eine genaue Beschreibung im Stil einer Berichterstattung wie die letzten Verse im gerade als „Bericht“ betitelten Gedicht:

Die Purga, das ist der noch größere Tod, / Und es sei ein Geschehnis berichtet: / Daß ein Zug mit Gefangenen überrascht wurde / Von der eisigen Purga, dem noch größeren Tod. // Man fand sie erst bei der Schneeschmelze auf, / Vierzig Sträflinge und acht Wachsoldaten, / Die ohne Haß sich im Tode umarmten, / Fand man erst bei der Schneeschmelze auf. (Bienek 1957, 56).

Nicht nur Purga, die russische Bezeichnung für den polaren Schneesturm, weist auf den konkreten Ort hin, sondern besonders in diesem Gedicht auch Ausdrücke wie Gefangene, Sträflinge und Wachsoldaten, bzw. in anderen wie Tundra, Kälte, Winter, „elektrisch geladne / Stacheldrahtwälder“ (Bienek 1957, 25) und „[e]in Wald von Bajonetten“ (Bienek 1957, 31). Der Ortsname „Workuta“ (Bienek 1957, 52) oder der Flussname „Jenissee“ (Bienek 1957, 58) finden Erwähnung, um die Topografie der Gedichte genau feststellbar zu machen.

In Gedichten wie „Silos der Qual“, „Traumgaleere“ und „Gefäß aus Trauer“ scheint die historische Realität, wie Bienek selbst in *Autobiografisches Nachwort* vermerkt, hingegen nahezu ausgeschlossen zu sein. Jedoch gehören sie zu den besten Gedichten, die er geschrieben hat. In ihnen wird oft das Thema Gefangensein nicht nur sozialkritisch, sondern auch poetologisch auf eine Art und Weise verarbeitet, die an Rilkes berühmtes Gedicht *Panther* erinnert.

Aber auch in Workuta / Ist der Toten Gebet kein Gebet, / Und die Lippen der Lebenden / Sind rostende Lippen, Gitterstäbe, / Hinter denen die Zunge eitrig verwest“ („Ist der Toten Gebet kein Gebet“ Bienek 1957, 52)

Gesumm der Vokabel / Durchs Gitter dringt, / Heimlich die Fabel / Ins Haar sich schlingt // Die Silben springen / Mir aus der Hand, / Im Echo klingen / Sie unbekannt. // Im Sprachgehäuse / Such ich nach Cid, / Doch leer die Reuse, / das Wagnis flieht. // Ich such für Glaube / Poetisches Bild, / Indes im Laube Ewigkeit schwillet. // Ich hab die Jahre / im Mund versenkt, / Das Unsagbare / Die Zunge fängt“ („Gefäß aus Trauer“, Bienek 1957, 66f.).

Insofern es in manchen Gedichten gelingt, die Sprachgitter, die für die Artikulierung des Chaos notwendig sind, mit der Sprachnot und mit dem realen Gitter im politischen Gefängnis engzuführen, muss man die Selbstkritik Bieneks als überzogen zurückweisen.

Als problematisch könnte eher die Art und Weise verstanden werden, wie die reale Erfahrung in den Erzählungen *Nachtstücke* durch die metaphorische Sprache sublimiert wird. Im Eröffnungsstück „Stimmen im Dunkel“ findet etwa der Plot zwar in einer Zelle statt, wofür jedoch keine realistische, sondern eine surrealistisch-fantastische Erzählweise gewählt wird, insofern sich die Mithäftlinge, mit denen die Ich-Figur in der vollkommenen Finsternis Gespräche geführt hat, schließlich als Tiere entpuppen. Indem Bienek den Erzählraum, wohl in Rekurs auf einen seiner Lieblingsromane, Hans Henny Jahnn's *Nacht aus Blei*, als einen finsternen Kerker beschreibt, in dem man sich auf nichts anderes als auf den Tast-, Geruchs- und Gehörsinn verlassen kann, werden die existenzielle Angst, Einsamkeit und Ausweglosigkeit adäquat zum Ausdruck gebracht, Bezüge auf die zeitgeschichtlichen Realitäten werden hingegen völlig gestrichen.

Wohl liegt es Bienek daran, diese Realitätsferne im Frühwerk zu korrigieren und zu überwinden. Wenn er, wie oben erwähnt, *Die Zelle* als „ein realistisches Buch“ (Bienek 1979b, 146) konzipiert, so beabsichtigt er jedoch keineswegs, sich von dem bei Jahn geschulten frühen Ästhetizismus gänzlich zu verabschieden. Indem er diesen neuen Realismus als „subjektiv“ und „ekstatisch“ bezeichnet, unternimmt er vielmehr den Versuch eines Brückenschlags zwischen den Extremen des Realismus und Ästhetizismus. In diesem Kontext ist es von Interesse, dass Bienek einige Jahre nach der Veröffentlichung des Romans den sozialkritischen Realisten Solschenizyn mit dem autonomen Modernisten Beckett vergleicht, um zum Ergebnis zu gelangen, dass es sich bei den beiden vermeintlichen Kontrahenten „um zwei Spielarten der gleichen Thematik“ handelt, um die Welt als Gefangenschaft. Bienek, der auf der ästhetischen Ebene mehr von Beckett fasziniert ist, legt ein besonderes Augenmerk darauf, dass bei diesem alles „zum Stillstand, zur Erstarrung führt“ (Bienek 1972, 33). Und er sieht sowohl in Malone, „der in einem Zimmer eingesperrt ist“, als auch im „Namenlosen“, „der, ohne Arme und Beine, unveränderlich in einem Blumenkübel ruht“, einen „Gefangenen auf seiner Pritsche“ (Bienek 1972, 33), wie seinen Helden im Roman *Die Zelle*. Wie Beckett „die Realität beschwört“, gerade „indem er sie ausspart“, so sei auch seine Sprache als „Worte eines Menschen in einer Einzelzelle“ (Bienek 1972, 36) zu verstehen. Aus diesen Aussagen ist zu schließen, dass auch Beckett als ästhetische Vorlage für Bieneks Roman fungiert.

Zunächst soll statt Cayrol aber ein anderer, im Roman zweimal angegebenen Klassiker aus der Gefangen-Literatur berücksichtigt werden, nämlich Arthur Koestlers *Sonnenfinsternis* (1940). Ein flüchtiger Vergleich verdeutlicht, mit welchen literarischen Techniken sich Bienek von seiner realistischen Vorlage abgrenzen versucht. Diese ist stilistisch gesehen hauptsächlich aus Verhören mit den beiden Offizieren aufgebaut, in denen der Held Rubaschow, ein überzeugter alter Revolutionär, bedroht und gefoltert wird, und schließlich seine vermeint-

liche Schuld bekennt und hingerichtet wird. Dazwischen sind in Form von Anekdoten seine Erinnerungen an die Säuberungen im Ausland eingebaut, an denen er selbst linientreu beteiligt war, und die ihm nun ein schlechtes Gewissen bereiten⁵. Bei Bienek bleibt der Ich-Erzähler namenlos. Die reale Einvernahme lässt so lange auf sich warten, bis in der Imagination mit dem internalisierten Verhörenden ein Selbstgespräch geführt wird. Zwar glaubt der Ich-Erzähler schließlich, „irgendwann in meinem Leben muß ich etwas getan haben, was mich unabänderlich hierher ins Gefängnis geführt hat“ (DZ 113), aber es kommt zu keinem Urteil, zu keiner Coda. Offen bleiben insofern auch die Geschichten aus der Vergangenheit, als sie nicht mehr in einer ähnlich geschlossenen Form erzählt werden wie bei Koestler, sondern bloß als zerrissene und aufgesplittete Erinnerungsfetzen zum Vorschein kommen. Auch die Freundschaft mit dem Zellennachbarn, die sich bei Koestler aus der anfänglichen Klassenfeindschaft langsam per Klopzeichen entwickelt, wird bei Bienek metonymisch auf die Homosexualität verschoben.

Auf fast allen Ebenen fällt im Roman, der von Anfang an durch metonymische Verschiebung gekennzeichnet ist, als Stilprinzip das Nebeneinander anstelle des Nacheinanders auf. Nach der Verhaftung musste Bienek monatelang im Untersuchungsgefängnis in der Potsdamer Lindenstraße auf seine Verurteilung warten. Um nicht direkt auf die traumatische Lagererfahrung einzugehen, verlegt er den Schauplatz in die Vorhölle, die in unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nachbarschaft zum Gulag steht. Und auch im Roman verschiebt der Ich-Erzähler den Schwerpunkt von einer chronologisch fortschreitenden Handlung auf Beobachtungen und Aufzählungen der ihn umgebenden Dinge.

In der dichterischen Entwicklung Bieneks findet eine weitere bedeutende Akzentverschiebung im Konzept des Autor-Ichs statt: Nun scheint Bienek „das erleidende Ich“ im Gefängnis und Lager, auf das es nicht nur in seinem Frühwerk, sondern auch in der Zeugenliteratur generell ankommt, als „transitorisch, vergänglich“⁶. An seine Stelle rückt nun eine völlig passive Person, die jeder Bewegungsfreiheit beraubt in einer engen Einzelzelle eingesperrt ist, und wegen Geschwüren an den Beinen fast immer auf der Pritsche liegt. Der Alltag besteht nur daraus, entweder vergeblich auf Verhöre als die große Veränderung zu warten, wie in Becketts Spiel *Warten auf Godot*, oder die wenigen Dinge im Raum genau ins Visier zu nehmen, seltene Geräusche am Korridor und im Hof zu hören und alles zu beschreiben, was wahrgenommen wurde.

Je mehr Aufmerksamkeit der Ich-Erzähler der Beobachtung und Beschreibung widmet, desto mehr wird dem Fortschreiten der Handlung Inhalt geboten. Mögen ihn auch Träume und Erinnerungen überfallen, so bleiben sie doch zu

⁵ Arthur Koestler: Sonnenfinsternis. Coesfeld 2017.

⁶ Horst Bienek: Autobiografisches Nachwort, in: ders.: Die Zelle. Stuttgart 1979. S. 146.

bruchstückhaft und sinnwidrig, um irgendeine konsequente Geschichte zu entfalten. Da in der Zelle die Zeit zum völligen Stillstand kommt, kann auch in der Gegenwart keine Fabel zustande kommen. Dem Umstand, dass sowohl die Dinge als auch die Traumfragmente und Erinnerungsfetzen, ohne irgendeine hierarchische Ordnung zu bilden, bloß nebeneinander und durcheinander stehen, entspricht auf der stilistischen Ebene eine Vorliebe für die Parataxe im Satz- und Kapitelbau.

Trotz aller Konzentration auf die Dinge wird im Roman, in dem die Vorstellung des stabilen, einheitlichen Ichs in Zweifel gezogen wird, kaum Wert auf das persönliche Eigentum bzw. das „Patrimonium“ gelegt, das bei Cayrol noch eine wichtige Rolle spielt. Zwar erwähnt der Ich-Erzähler gelegentlich „meinen Pullover“ und „meine Wildlederschuhe“ als verbliebene Besitztümer aus der alten Welt, ohne aber auf deren Inbesitznahme zu bestehen oder sie zum Anlass zu nehmen, sich dem Heimweh hinzugeben. Denn er hat sich inzwischen durch eine ausgedachte neue Zeitrechnung und durch einen außergewöhnlich intimen Umgang mit den Dingen so völlig in der „Welt der Erstarrung“ (DZ 29) eingelebt, dass „[die] Erinnerung an das, was vor der Zelle war, [...] so gut wie ausgelöscht [ist]“ (DZ 53). Nun versucht er immer wieder, sich fremde Dinge wie eine Blechschüssel und einen Strohsack, die Pritsche, auf der er liegt, oder auch die Zimmerwände zu eigen zu machen. Anders als dies im Verhältnis der Menschen mit den Dingen häufig auszumachen ist, erscheint sein Umgang mit den Utensilien des Alltags, wie schon bei Cayrol, nicht durch Herablassung, Beherrschung und Instrumentarisierung gekennzeichnet, sondern durch eine außerordentliche Intimität. Zu Beginn versucht er zwar noch, den Raum in der Zelle durch nüchterne Ausmessung zu erobern (Vgl. DZ 32), doch schon bald fängt er damit an, die Pritsche, die Tür und nicht zuletzt die weiße Wand so zärtlich und leidenschaftlich zu berühren und zu betasten, wie er später in der Phantasie den Körper des abwesenden Nachbarn Alban riecht, streichelt und liebkost (Vgl. DZ 121). Einmal kommt er sogar nicht umhin, an der zufällig in der Abfallstelle gefundenen Haarlocke einer Unbekannten zu riechen und „leicht mit der Zunge [zu berühren]“ und wie ein Tier bei der Markierung „mit Speichel [zu benetzen]“ (DZ 13). Es kommen Geruchs-, Tast-, Gehör- und Geschmackssinn zusammen zum Einsatz, um die Alleinherrschaft des distanzierenden Gesichtssinns zu konterkarieren. Dieser wird allerdings im Roman, anders als in der Erzählung *Stimmen im Dunkel*, nicht abgeschafft, sondern lediglich entschärft. Der Ich-Erzähler, dem bei der Verhaftung die Brille weggenommen wurde, muss sich dem Gegenstand stark annähern, da sein Blick keine Distanz überwinden kann. Insofern seine Augen den Gegenstand fast wie eine Hand abtasten und wie eine Nase riechen, kann dieser Gesichtssinn als ein synästhetischer bezeichnet werden: „sein kahlgeschorener Schädel ist meinem Gesicht so nahe, daß ich beobachten kann,

wie die feuchte Wärme meines Atems sich in den kurzen Haarstoppeln niederschlägt“ (DZ 140). Mit ebenso großer Aufmerksamkeit besicht der Ich-Erzähler aus der Nähe die weiße Wand und entdeckt verschiedene kleine Flecken, Risse und „schwammig-feucht[e]“ (DZ 30) Stellen, wo man ansonsten nichts als eine weiße Eintönigkeit und Gleichmäßigkeit finden kann.

Der Ich-Erzähler überstreicht allerdings die Dinge und Einrichtungen nicht nur liebevoll und zart, sondern er ritzt oft ein und kratzt daran, was als aggressive Handlung verstanden werden kann. Barthes weist darauf hin, dass das Abtasten bei Cayrol manchmal ein „raschelndes“ (Barthes 2006, 212) Geräusch verursacht. Dies stelle, so Barthes, einen Widerwillen bzw. einen Widerstand auf der Seite der Dinge und so ein Misslingen der Liebkosung dar. So beginnt die Oberfläche der Dinge „zu vibrieren, leicht zu knirschen“, um ihr Unbehagen zu zeigen. Das Vibrieren und Knirschen ist jedoch auch im erotischen Sinn als Ausdruck für sexuelle Erregung aufzufassen. Beim Liebesakt bleibt es nicht bei der sanften Liebkosung, vielmehr spielen immer auch Begierde und Aggression eine Rolle. Wenn er schon nicht durch die schützende Oberfläche einzudringen vermag, so kann er sie wenigstens einritzen: „... ich werde Alban in den Schenkel zwicken, ich werde in seine Zehen beißen“ (DZ 140, Auslassung im Orig.). Dies kommt auch deutlich in der erotisch konnotierten Szene zum Ausdruck, in der der Ich-Erzähler der Fliege, der letzten Besucherin aus der verlorenen Natur, ein Geschwür unterhalb der Kniescheibe freigibt, damit sie daran saugen kann, wobei er „ein leichtes Kitzeln auf der Wunde“ (DZ 115) spürt. Hier lässt sich eine Umkehrung des Machtverhältnisses zwischen Menschen und Tier beobachten. Im erotischen Akt, bei dem sich das aufklaffende weibliche Geschlechtsteil in eine blutende Wunde zu verwandeln scheint, koinzidieren verschiedene konträre Begriffspaare wie Schmerz und Lust, Mensch und Natur, Männlichkeit und Weiblichkeit.

Zwar langweilt sich die Fliege schon bald und kommt nicht mehr zum Kottus zurück. Wenn sie aber weiter saugen und sich „ein leichtes Kitzeln“ immer mehr steigern würde, so geriete der Ich-Erzähler in Ekstase, als „erschütterten Explosionen meinen Körper von innen, so daß ich glaubte, er müßte jeden Augenblick in hunderttausend Stücke zerfetzen“ (DZ 91). In diesem Kontext ist der „ekstatische“ Roman zu verstehen, von dem Bienek in *Autobiografisches Nachwort* gesprochen hat. Für den Roman ist allerdings bezeichnend, dass die Phantasie sexueller Ekstase aufs Engste mit dem Politischen verbunden ist. Wenn man bedenkt, dass sich der Romantitel „Zelle“ nicht nur auf ein kahles „Gehäuse der Unterdrückung“ (DZ 146), sondern auch im übertragenen Sinn auf die Unterorganisation der revolutionären Partei bezieht, die dem unbedingten Befehl des Zentrums unterliegt, so stellen diese Zellen im Körper einen emanzipatorischen Gegenentwurf zur zentralistischen Herrschaft dar, die in der Ekstase völlig

außer Kontrolle geraten. Auf der ästhetischen Ebene markieren die Zerstörung und Multiplizierung des Selbst in der Ekstase einerseits noch einmal das Verschwinden des einheitlichen Subjekts, aber sie führen andererseits auch zu den auto- und homoerotischen Szenen, in denen der Ich-Erzähler sich unter verschiedenen Vorwänden mal Seife, mal mehrere Finger oder die ganze Faust in den Anus einführt, und denen auch eine ästhetische Bedeutung zukommt: es geht um eine Vervielfältigung des Dargestellten. Zunächst wird die Funktion des Darms verdoppelt: er ist nicht bloß als Organ der Verdauung zu verstehen, sondern auch als Geschlechtsorgan. Der Akt selbst wird gleichzeitig als synästhetische Ekstase und als purer Schmerz erfahren. Ferner werden die Szenen zugleich als Auto- und Homoerotismus inszeniert, bei dem die Person in zwei Akteure aufgespalten wird, so dass die Grenze zwischen aktivem und passivem Verhalten, Lust und Schmerz fließend wird.

In der Phantasie des Ich-Erzählers entfalten sich die verschiedenen Möglichkeiten, die die Zelle als körperliches Organ in sich trägt. Durch die Gleichsetzung mit der Dunkelheit der mütterlichen „Leibeszelle“ (DZ 104) fühlt er sich ausge-rechnet im engen finsternen Raum in der Strafanstalt geborgen wie ein Embryo in der Gebärmutter, weil der Ich-Erzähler, dessen Erinnerung an die alte Welt, wie oben bereits erwähnt, fast völlig ausgelöscht ist, und erst hier neugeboren wird. Im intimen Umgang mit den Zimmereinrichtungen kann er sich gleichzeitig die Zelle so weit einverleiben, dass er „selbst zur Zelle wird und Zellen aufstößt und neue Zellen erzeugt“ (DZ 104), als wäre er selbst zur Mutter geworden. In dieser Vorstellung wird der kahle und kalte Raum in der Strafanstalt mit dem warmen Mutterschoß, mit einem für die regressive Phantasie ersehnten Ort, verschmolzen.

Ebenso wie gerade im titelgebenden Wort „Zelle“ sich verschiedene Bedeutungsschichten so dicht überlappen, dass sie letztlich ineinander verwoben erscheinen, sind in den Szenen, in denen der Ich-Erzähler auf der Wand herumkritzelt, das Politische, das Erotische und das Dichterische „übereinander geschichtet, wie die mehrfache Belichtung eines Films“ (DZ 106). Die weiße Trennwand, die aus der Sicht des Nachbarn nichts anderes als die Außenwand seiner Zelle darstellt, ist in Analogie zu dessen Haut zu verstehen. Wenn der Ich-Erzähler die weiße Wand nicht mit einem spitzen Gegenstand, sondern bloß mit dem Fingernagel einritz, dann bedeutet dies auf der erotischen Ebene, dass er aus dem Wunsch, sich mit Alban zu vereinigen, ihm die Haut nur so stark liebkost und umarmt, dass keine Narbe, sondern höchstens ein Knutschfleck bleibt, der bald verheilt und keine Spuren hinterlässt. So fremd ihm das Eigentumsdenken war, so entfernt er sich vom Wunsch, die Liebe als Wundmal zu verewigen.

Wenn er eine versteckte Kammzinke zur Hand nimmt, um mal für die Zeitorientierung den Kalender zu bezeichnen, mal seine Signatur auf die Wand zu

schreiben, auf der schon die Namen zahlreicher, ehemaliger Insassen mit deren Urteilsdaten eingekratzt sind, dann wird die weiße Oberfläche der Wand zum Ersatz für ein leeres Papier oder einen Grabstein. Während man durch Eingravierung in das harte Material, wie es im Roman einmal heißt, ein Zeichen oder einen Markennamen verewigen kann (Vgl. DZ 16), bleiben die mit dem Finger eingekratzten Zeichen nur vorläufig und verblassen auf dem Kalk der Wand. Selbst mit dem Bleistift eingeritzt, können sie leicht übertüncht und ausgeradiert werden, und bloß für einen höchst aufmerksamen Beobachter ablesbar bleiben, was auf der Ebene des Schreibens als Bieneks Distanzierung von jeder Art des Monumentalismus zu verstehen ist.

Dies zeigt schließlich auch die Komposition des Romans. Sämtliche der 69 jeweils aus einem einzigen Satz aufgebauten und ohne Schlusspunkt abbrechenden, einzelnen Abschnitte, können als je eine Zelle mit porösen Wänden verstanden werden, die wie Furunkeln am Körper des Ich-Erzählers unkontrolliert wuchern und durch Wiederholung und Variation Querverbindungen mit den anderen Zellen herstellen. Die formale Porosität der Grenze ist wiederum mit dem Politischen verbunden, denn sie gibt dem eingespererten Erzähler die Hoffnung, die Zellewand zu durchbrechen.

2. Oskar Pastior: gegen Ursache und Wirkung immun werden

Der Umgang mit der Erfahrung im sowjetischen Gulag ist bei Pastior von einer ebenso großen Verschwiegenheit geprägt wie bei Bienek, auch wenn es, wie Herta Müller vermutet, „wahrscheinlich in allen seinen Texten, poetisch gebrochen in seiner Sprache, zur Unkenntlichkeit verdeutlicht“ (Müller 2010, 17), zu finden ist. Zwar hatte er Mitte der 1950er Jahre fast zehn Russlandgedichte geschrieben, die mehr Gemeinsamkeiten mit den Erlebnisgedichten als mit seinen späteren, sprachspielerischen Gedichten haben (Vgl. Yamamoto, 2020). Erst 2012 wurden seine frühesten Erinnerungsarbeiten, deren Originale er angesichts der Gefahr einer weiteren Verhaftung vernichtet hatte, aus dem Nachlass veröffentlicht⁷.

Selbst in den wenigen autobiographischen Texten geht er mit der Vergangenheit ebenso „poetisch gebrochen“ um wie in den Gedichten. In einer mit *Autobiographischer Text* betitelten einseitigen Arbeit, die zuerst 1985 im Textband *Ingwer und Jedoch. Texte aus diversem Anlaß* und 2010 in der Zeitschrift *Text + Kritik* mit zahlreichen Fußnoten des Herausgebers Ernest Wichner versehen publiziert wurde, zwängt Pastior die eigentlich nicht kommensurablen Aussagen

⁷ Vgl. Pastior 2012.

in einen grammatisch so korrekten Satzbau, dass die Diskrepanz zwischen dem Inhalt und der Form die Leser bei der Lektüre irritiert. Insoweit praktiziert er gerade auf der stilistischen Ebene eine poetologische Reflektion, als er gerade durch die Überbefolgung der Grammatik und der Konvention das autobiographische Schreiben in Frage stellt: „Obwohl mein Vater nicht nur Zeichenlehrer war, sondern auch später einmal starb, hat meine Mutter mich zwar sowohl in Siebenbürgen als auch in jenem Jahre [...] aber doch geboren“ (Pastior / Wichner 2010, 40). Wenn die Deportation, der entscheidende Bruch in seiner Lebensgeschichte, Erwähnung findet, so widmet Pastior ihr nicht mehr als einen einzigen Nebensatz. Dieser ist so knapp und enigmatisch, dass es den nicht sachkundigen Lesern schwerfiele, ihn ohne Hilfe der Fußnoten bzw. des Romans *Atemschaukel* zu verstehen: „und zwar weil ich grad unter den Dampfkesseln Nachtschicht hatte, um gegen Ursache und Wirkung ein bissel historisch und ein bissel immun zu werden“ (Pastior / Wichner 2010, 40). Je prägnanter Pastior formuliert, desto mehr verwandelt sich der autobiographische Text in eine Sprachbiographie, die kaum Interesse daran findet, zu zeigen, was der Autor im Lager erfahren und erlitten hatte, sondern zu verdeutlichen, welche ästhetischen Konsequenz der Dichter aus der Lagererfahrung gezogen hat. Das Lager habe ihn „immun“ gemacht gegen die Voraussetzungen der konventionellen Literatur, nicht nur gegen das Kausalitätsdenken, sondern auch gegen das moderne Konzept eines etablierten einheitlichen Subjekts: „Trotzdem, auch nach ein paar geographisch weiteren Hupfern und Einsichten, krieg ich noch immer eine komische, das heißt freiberufliche Gänse- und Vagantenhaut, wenn ich so sag: „ich bin Poet“ - oder gar „Ergo sum“. Suspekt, suspekt“ (Pastior / Wichner 2010, 40). Im Text wird ferner auf die autobiographischen Gründe hingewiesen, warum die Kontingenz in der Dichtung Pastiors immer wieder eine entscheidende Rolle spielt: Das zufällige Geburtsjahr 1927 sollte „für mein weiteres Leben ausschlaggebend werden“ (Pastior / Wichner 2010, 40). Denn er ist im Januar 1945 gerade 17 Jahre alt geworden, als Stalin für den „Wiederaufbau“ der zerstörten Sowjetunion den Befehl erließ, alle Rumänien-Deutsche zwischen 17 und 45 Jahren zur Zwangsarbeit in den Gulag zu schicken.

Auch in den anderen Essays überschneidet sich sehr oft das Autobiographische mit dem Poetologischen. In *Brief an Bernard Noël vom 22. Januar 1995* weist er etwa nicht nur die „psychologische[n] Techniken und Schreibverfahren“ im traditionellen Roman, „die die Sprache ja nur als Vehikel betrachten“, als ungültig und nutzlos zurück, sondern bezeichnet auch den Surrealismus und dessen automatisches Schreiben als Klischee. Dies liegt an seinem tiefen Zweifel an allen etablierten „Ismen“, wobei er seine skeptische Haltung mit seiner eigenen Biographie begründete, die „immer noch vom Trauma der Ideologien geprägt“ (Pastior 1997, 443) war, wenn er auch „selbst im spielerischen Aufbe-

gehen gegen sie ihr Krüppel“ bleiben mag. Einen Gegenentwurf zur Geschichtsbeschreibung, die das Vergangene als abgeschlossen auffasst, findet Pastior in den poetischen Wörtern, in denen man anders aufgehoben sein kann als in der Geschichte. Insofern findet er auch jede Abbildtheorie unmenschlich und grausam, als sie eine statische Wirklichkeit voraussetzt und davon überzeugt ist, sie einfach wiederzugeben.

Der Band *Speckturn* variiert nach bestimmten Spielregeln jeweils 5-mal 12 Gedichte aus Baudelaires Gedichtband *Die Blumen des Bösen* wie ›L'albatoros‹, ›Recueillement‹, ›L'ennemi‹, ›Correspondances‹ und ›Harmonie du soir‹. In unserem Kontext sind die ›Prosa-Texte‹ (c) und die ›Gedichte zum Thema‹ (d) von Interesse, die sich mit der Erinnerung an Kindheit und Jugend beschäftigen. Es sind allerdings gerade die einzelnen vorhin durch Anagramme (ag) und homophone Übersetzung (b) nahezu automatisch generierten Wörter bzw. Wortfetzen, die dem Dichter die Vergangenheit in die Erinnerung zurückrufen. Die fünf varierten Gedichte sind so miteinander verbunden, dass man bei der Analyse eines einzelnen Gedichts alle anderen Variationen berücksichtigen muss.

In der lyrischen Erinnerungsarbeit fehlt es zwar nicht an Verweisen auf weltgeschichtliche Ereignisse wie die Olympischen Spiele 1936 (St 64), das Erdbeben von Bukarest 1941 (St 13), die Schlacht von Stalingrad 1941 und 1942 (St 48), aber das Jahreswort sei dem Deportierten bald „als Erinnerungsvokabel“ (St 23) verlorengegangen. Stattdessen erinnerte er sich an den einen Augenblick, an dem „ich vis-à-vis in der Mansardenfensterblechverkleidung des Thurmeyerschen Hauses ein Altrosa bzw. Abendrot sich spiegeln sah“ (St 23). Alles in allem wird eine größere Aufmerksamkeit auf das Alltagsleben in seiner Heimat Hermannstadt und im Lager gelegt, das sich „in Abwesenheit der Welt“ (St 23) befand. Allerdings kommen in der fest umrissenen Topographie oft Ortsnamen im Osten als Reminiszenz an den Gulag wie Kolchis und Schwarzmeer zum Vorschein. Ferner wird an die Lektüre (Poe, Ringelnatz, Goethe und Heine) sowie an die Kinobesuche und an die Stummfilmstars (Jenny-Jugo und Sonja Hennie) erinnert. Wenn Pastior die lokalen Straßen, Hotels und Geschäfte sowie die Bekannten und Freunde beim Namen nennt, ohne den Lesern darüber eine weitere Auskunft zu geben, so legt dies nahe, dass es ihm weniger auf die Mitteilung seiner Lebensgeschichte ankommt als auf die Wiedergabe der Erinnerung als einen unabgeschlossenen inneren Prozess. Es ist gewiss kein Zufall, dass sich seine Erinnerungsarbeit in Form von Gedichten auch dem inneren Monolog im modernen Roman annähert.

Am Konstrukt der Erinnerungstexte Pastiors ist augenfällig, dass es wie bei Bienek an kausaler Logik und an Teleologie fehlt, bzw. dass verschiedene Bedeutungsschichten und Bruchstücke so eng miteinander verwoben sind wie im Roman Bieneks. Auch bei Pastior stoßen mehrere Zeitschichten zusammen. Zi-

tate aus verschiedenen Quellen kommen häufig, allerdings leicht variiert, zum Einsatz. Der Unterschied zu Bienek besteht wohl darin, dass Pastior Wert auf die Multilingualität seiner Texte legt und sprachliche Brocken nicht nur in Fremdsprachen wie Französisch, Latein und Rumänisch findet, sondern auch in Soziolekten bzw. im Lager- und Familienjargon. Dieses sprachliche Gebilde kann – wenn man eine 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“ (Kling 2020, 716f.). Insofern können sie als eine extreme Form der Lebenserinnerung verstanden werden.

Wie in jeder Erinnerung spielen auch hier die Dinge und Utensilien eine wichtige Rolle. Dabei begegnen den *Atemschaukel*-Lesern einige bekannte Objekte, wie der „gramophonkoffer“ (St 16), den der Romanheld kurz vor der Deportation provisorisch gebastelt hat⁸, das „ofenrohr“ (St 13), das zu Hause durch ein Erdbeben abgebrochen war⁹, und ein Radio der Marke „Blaupunkt“ (St 64), das sein Vater für die Olympiade gekauft hatte¹⁰. Die Tatsache, dass die Neologismen „gramophonkoffer“ und „Nichtrührer“ (St 98)¹¹ sowohl im Roman als auch im Gedichtband Verwendung finden, verdeutlicht, in welch engem Verhältnis die beiden Projekte stehen. Auch auf die Deportation des Dichters finden sich Hinweise, wie zum Beispiel „hesekiel“ (St 12), der nach Babylon verschleppt wurde und nach fünf Jahren Gefängnis zum Propheten wurde. Das »zyklon „g“« (St 95), das wie durch anagrammatische Umstellungen aus »Le Guignon« entstanden ist, variiert das in Auschwitz verwendete Giftgas. Selbst das fatale Wort „Gulag“ kommt zwar zum Vorschein, jedoch wird es – was für Pastiors Manier typisch ist – entweder auf ein anderes Lager im Nachkriegsrumänen verschoben oder in Form eines Palindroms variiert: „gulagalug“ (st 57).

Durch die lautmalerische Transkription im »Gedicht 1b« transformiert sich der Ausdruck für das Sammeln „recueille“ aus dem Originalgedicht »Harmonie du soir« zum „reh-keulen“ (St 12), das wiederum im »Gedicht 4c« leicht variiert auftaucht, als der Originaltitel »Recueillement« (dt. »Besinnung« (Baudelaire 2020, 201) bzw. »Sammlung« (Baudelaire 1976, 240)) homophon übersetzt wird: „rehkeule, klamm“ (St 39). Zwar lässt sich das gleiche Wort im Roman *Atemschaukel* nicht ausmachen, aber es erinnert an „eine halbe, der Länge nach durchgesägte, nackte Ziege“ (Müller 2009, 19), die die Deportierten zweimal in den Viehwagon geschmissen bekamen und die sie aus Trotz wie Brennholz verfeu-

⁸ Vgl. Müller 2009, 13.

⁹ Vgl. Ebd., 55.

¹⁰ Vgl. Ebd., 53.

¹¹ Vgl. Ebd., 264.

erten, um ihr später im Lager jedoch nachzutrauern. Das ›Prosa-Gedicht 4c‹, das sich auf ›Recueillement‹ bezieht und in dem „Reh-Keulen“ eine zentrale Rolle spielen, demonstriert als Musterbeispiel, welche literarischen Verfahren Pastior entwickelt, um der Erinnerung gerecht zu werden, die nicht als abgeschlossen zu den Akten gelegt werden kann, sondern nie aufhört zu geschehen und sich zu transformieren:

AUF ANHIEB „MORGENSCHÖN“ (poetologisch schwingend, wie ein Gestirn – „recueillement“ – in dem Jargon des Hades) hat sich die Rehkeule der Harmonie du soir mir wie selbstverständlich etabliert – Ertrag der Diwan-ad-hoc-Versammlung oder Syndrophie am Eßtisch, am Teeschlürftisch – ästhetisch evident (kann ich sie loben) heult sie herüber aus der Fanariotenzeit der Fürstentümer, Vorgabe und Waben-, Janitscharenschall von Wahrnehmung und Neubildung in einem. (St 40)

Die Grundlage für diese Erinnerungsarbeit bereitet schon das ›Gedicht 4b‹ vor, das durch eine homophonen Übersetzung die beiden französischen Ausdrücke im Originalgedicht für die Reue „des remords“ sowie „le Regret souriant“ nicht nur durch eine akustische, sondern auch durch eine schriftbildliche Ähnlichkeit in die deutschen Komposita „des rehmordes“ und der „rehblessur“ transformiert hat. Während die unheilvollen Wörter in der letzten Strophe wie „morbond“ (dt. moribund) und „comme un long linceul“ (dt. wie ein Grabbuch) dabei gestrichen werden, kommen die beiden ebenso sinisternen Ausdrücke neben dem „kenotaph-plus“ zum Einsatz, damit das Thema Tod und Gewalt nicht bloß verbleibt, sondern auch noch verstärkt wird. Das darauffolgende ›Prosa-Gedicht 4c‹, das sich an diesem so entstandenen Vokabular arbeitet, treibt die Überschneidung der verschiedenen Bedeutungsschichten auf die Spitze. Mit dem Hinweis auf die Fremdherrschaft unter „Fanarioten“ im frühen Rumänien und auf die türkischen Truppen der „Janitscharen“ wird die kollektive Erinnerung im Balkan an den ost-westlichen Kulturkontakt und -konflikt in der Vergangenheit berücksichtigt, was zur Erweiterung der zeitlichen Dimensionen des Gedichts führt. Aber es ist augenfälliger, dass das Thema Essen in den Vordergrund tritt, auf das es im Lager, wie der Ausdruck „Jargon des Hades“ nahelegt, vor allem ankommt. Der Neologismus „Syntrophie“, in dem Pastior das deutsche Präfix „syn-“ (Miteinander) auf hybride Weise mit dem französischen Suffix -trophie (die Ernährung betreffend) verbindet, und so viel wie Symposion bedeutet, schafft zunächst eine unterhaltsame Atmosphäre. Durch das Sprachspiel „Eßtisch, am Teeschlürftisch – ästhetisch“ fällt das Essen und Trinken mit dem Ästhetischen zusammen. „Diwan-ad-hoc-Versammlung“ lässt sich als ein Hinweis darauf verstehen, dass die Häftlinge im Lager voreinander oft Gedichte auswendig rezitieren, um den Kontakt mit der alten menschenwürdigen Welt aufrechtzuerhalten, verweist aber gleichzeitig, mit dem Titel des französischen Originals ›Recueillement‹ verbun-

den, auf die Konzentration im negativen Sinn, wie sie im Konzentrationslager vollständig in Erfüllung geht. Im zweiten Vers des Gedichts verwandelt sich auch das unterhaltsame Mahl in sein Gegenteil:

Oder einfach verblüffend – wieso denn? – als freche Eingeleuchtetheit, in Kapernsoße nämlich, knospig im Geschmack, doch auch piratenhaft erbeutet, d.h. im Geruch einer gekaperten Erbeutelung à la „prada“, oder was so einem Beutezug dann so zum Opfer fällt, Damentaschen, Kunstideen usw.; köstlich jedenfalls und dabei dezidiert paulwührisch, und ihm auch dediziert (seinem großen Rehbraten eigentlich, aber Keule ist in einer Weise trefflicher) – nun also dieser falsche baude-lairesche Abendandachtsbraten als echter Rehrückeninbegriff – klamm, bifrons, trifrons (anus-manus-janus-köpfisch! Keu-len / Leu-ken / Lyn-keus natürlich! und als Recueil/Sammlung sogar miteinbegriffen) ja als gesteigertes Jenny-Jugo-Grab-mahl, „Kenotaph-Plus“ sozusagen, und somit nichts anderes als das potentielle Déjà-vu im leer gefundenen fremden Grabmal „Eschnapur“, das so zum Gastmal wird, gewissermaßen, wo die Positionierung der Deutungen nicht aufgeht und verwirrend gräßlich traurig wird, weil nichts drin sein kann, im Kenotaph, weil alles drin ist, mundlos, die lippenlose Absenz oder so. Sie ist natürlich nur eine dieser Keulen des proteischen Kitzchens, das biomorph als Gattung zu den Anagramm-gewachsen gehört. (St 40)

Die „Kapernsoße“, mit der das Rehfleisch serviert wird, wird gleichzeitig durch den Einsatz der Homophonie „Kaper“, die sowohl eine Pflanzenart als auch „Seeräuber“ bedeutet, und durch das rumänische Wort „prada“ im Sinne von ausrauben mit Gewalt und Ausbeutung in Beziehung gesetzt. Dies kann in Bezug auf den Gulag verstanden werden, wo den Häftlingen alle Habseligkeiten sofort weggenommen wurden¹².

In der zweiten Hälfte konzentriert sich Pastior ferner auf die „Reh-Keulen“. Zunächst wird wiederum eine intertextuelle Referenz angegeben. Es handelt sich um ein Gedicht Paul Wührs, das Pastior einmal im Essay *Meine Gedichte* zitiert hat: „jetzt weiß ich nicht mehr / habe ich den Rehrücken / auf dieses Blatt geschrieben / oder ist er aus ihm / ganz einfach aufgetaucht / oder habe ich ihn / selber draufgelegt / oder soll ich ihn essen“¹³. Es gilt auch für die „Reh-Keulen“ immer zwischen Imagination und Wirklichkeit zu schweben. Denn Pastior hebt im Gedicht immer wieder hervor, wie facettenreich die „Reh-Keulen“ sind. Sie sind nicht nur zugleich „falsch“ und „echt“, sondern auch „bifrons“ und gar „trifrons“, was, wenn man „frons“ als einen lateinischen Ausdruck für das Gesicht nimmt,

¹² Das Wortspiel verbindet ferner das Thema erbeuten/ausrauben (*a prăda*) sowie Beute (*prădă*) mit der italienischen Handtaschenmarke Prada, wenn es oben im Zitat heißt: »im Geruch einer gekaperten Erbeutelung à la «prada», oder was so einem Beutezug dann so zum Opfer fällt, Damentaschen, Kunstideen usw.«.

¹³ Zit. n.: Pastior 2008. 294f.

als doppelgesichtig, oder gar als vielgestaltig und -köpfig verstanden werden kann. Dabei klingt im kleingeschriebenen Adjektiv „klamm“ auch die Klamm, im Sinne einer engen, tiefen Schlucht zwischen den Felsen, nach. Der Ausdruck „anus-manus-janus-köpfisch“ ist insofern verwirrend, als er, nachdem er drei Wörter mit der gleichen zweisilbigen Endung nebeneinanderstellt, adjektivisch den Körperteilen auch noch einen Kopf hinzufügt, der semantisch zur gleichen Wortgruppe wie die ersten beiden (Anus und Hand) gehört, der aber mit dem letzten eine idiomatische Einheit bildet. Da der Januskopf ferner die Doppelgesichtigkeit darstellt, wirkt der Ausdruck „anus-manus-janus-köpfisch“ als würde er mit einer Mehrfachbelichtung fotografiert. In der Erwähnung der Stummfilmschauspielerin Jenny Jogo aus der Vor- und Kriegszeit und der fiktiven indischen Stadt „Eschnapur“ im Stummfilm ›Das indische Grabmal‹ (1921) werden Grabmal und -mahl, Sterben und Essen, Grab und Kenotaph austauschbar. Solange im „Kenotaph“, in dem kein Leichnam aufbewahrt wird, nichts darin sein kann und zugleich alles darin ist, wird der Effekt der Verwirrung gesteigert. Die Keulen „des proteischen Kitzchens“ stellt schließlich ein Sinnbild für das Stilmittel dar, alles nicht festzulegen, sondern durch verschiedene Spielregeln wie Anagramm, Palindrom und homophone Übersetzung immer in Schwebе zu halten und so einer ständigen morphologischen Verwandlung zu überlassen.

Das auf Baudelaires *Correspondances* bezogene ›Prosa-Gedicht 6c‹ macht ebenso deutlich, wie Pastior die literarische Vorlage, Heines Gedicht *Asra* aus *Romanzero*, aufs engste mit seiner Biographie, vor allem mit der Homosexualität zu verbinden weiß. Auch nach der Befreiung aus dem sowjetischen Lager lebte der Dichter weiterhin in großer Angst vor einer abermaligen Verhaftung, was ihn, wie sich nach seinem Tod herausgestellt hat, zum Kontakt mit dem Geheimdienst führte (Vgl. Wichner 2012). Im ›Gedicht 6c‹ fällt der Gulag am Schwarzen Meer mit dem am Donau-Kanal wie in einer Doppelbelichtung zusammen:

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. [...] 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: (St 56)

Das Schicksal von Heines Paria wird auf das eines Homosexuellen übertragen, der sterben muss, sobald er jemanden liebt. Wenn die „wunderschöne Sultanstochter“ (Heine 1992, 41) im Originalgedicht mit den „Spongientöchter[n]“ (St 36) umschrieben wird, so bezieht sich dies einerseits auf „ein[en] wandelnde[n] Leichnam“, was im KZ-Jargon dem „Muselmann“ (Agamben 2003, 36–75) entsprach, verweist andererseits auf der poetologischen Ebene aber auch auf die poröse Oberfläche des einzelnen lyrischen Gebildes, das mittels auto- und

sprachbiografischer Splitter mit den anderen Gebilden in Verbindung treten kann (Vgl. Yamamoto, 2023).

Es ist bezeichnend für die Erinnerungsarbeit Pastiors, dass die Wortfetzen, die unter Formzwang zufällig aus der Vergangenheit auftauchen, blitzartig und sporadisch aufscheinen und umgehend verschwinden, ohne irgendeine zusammenhängende Geschichte zu bilden. Um sich gegen die „linear tröstenden Finalitäten in Fortschritt und Geschichte“ und gegen „die Schiene der Einsprachigkeit“ zu wenden, bedient sich Pastior des poetischen Verfahrens der Häufung und Aufzählung sowie des multilingualen Sprachspiels. Er macht auch die Liste poetisch anwendbar, die einst auch im Lager zur Anwendung kam, um die Häftlinge zu bloßen Nummern zu degradieren und zu entpersönlichen. Er sieht einen positiven Aspekt der Liste darin, jenseits der Logik zufällige Begegnungen von Dingen und Menschen, Muttersprache und Fremdsprachen zustande zu bringen, die sonst voneinander weit entfernt sind. In diesem Sinn dient Pastior die Liste als ein ästhetisches Modell zur Überwindung der konventionellen Autobiographie, die sich der Sprache, so Pastior, „mit den Hierarchien und Nebensätzen“ bedient. Erst in der Liste, in der alles „parataktisch beigeordnet“ ist, bleibt die Chance noch offen, „ohne Unter- bzw. Überordnung“ in der Sprache „auszukommen“. (Pastior 1985, 33).

Die parataktische Struktur der *Speckturm*-Gedichte ermöglicht den Lesern eine simultane Wahrnehmung der verschiedenen Gedichtvariationen, als würde man durch ein Prisma oder, wenn man bei der Metapher Speckturm bleiben möchte, die Pastior dem Gedichtband als Titel gegeben hat, durch durchsichtige Speckschichten blicken. In diesem Konzept der simultanen Wahrnehmung widerstreben die *Speckturm*-Gedichte auf der rezeptionsästhetischen Ebene der Kausalität und Teleologie, die eine konventionelle Lektüre der Autobiographie bestimmen.

Fazit

Es ist zwar erstaunlich, dass sich der deportierte Dichter Pastior an den „Regelrigorismus“ hält, sein Verdienst innerhalb der Lager-Literatur besteht jedoch gerade darin, die Grenzsituationen im Lager und im Gefängnis ins Reich der Ästhetik zu transferieren, und zwar nicht einfach auf der thematischen Ebene, sondern gerade dadurch, dass er sie auf der stilistischen Ebene nachspielt.

Sowohl Pastior als auch Bienek, die für ihre Lagererfahrung dezidiert die konventionelle Form der Autobiographie zurückweisen, erörtern im Unterschied zu Philosophen und Politikern Gefangenschaft und Unfreiheit als Probleme in der Gegenwart. Es kommt ihnen darauf an, aus dem Gefangensein eine ästhetische Konsequenz zu ziehen.

Als wäre er wie der Ich-Erzähler in eine Zelle gesperrt, geht der Roman *Die Zelle* von mannigfachen Knappheiten aus: Er verzichtet auf nahezu alles, was einen Roman ausmacht, wie einen großen Erzählraum, eine lange Erzählzeit, einen spannenden Plot, bewegende Abenteuer und differenzierte Figuren. Um die Knappheit an Erzählstoffen auszugleichen, schenkt er immer dem gleichen Objekt seine konzentrierte Wahrnehmung und Beobachtung und befreit sich von der umgehenden langweiligen Gleichmäßigkeit. Ferner inszeniert der Roman den ereignisarmen engen Erzählraum als Chronotopos, in dem sich Erinnerungen, Träume und Phantasien sammeln und überkreuzen, um so verschiedene Bedeutungsschichten gleichzeitig wahrnehmbar zu machen.

Wenn Pastior die *Speckturm*-Gedichte als ein Amalgam aus verschiedenen Sprach- und Erinnerungsbrocken inszeniert, so dient ihm als Modell das menschliche Gedränge verschiedener Nationalitäten und Sprachen auf engstem Raum wie im Zwischenlager, im Viehwagon und im Gulag. Die Spielregeln, ohne die Pastiors Dichtung unvorstellbar wäre, hängen mit den strengen Regeln des Gulag zusammen, die zu verletzen den Tod bedeutete. Allerdings widerlegt Pastior als überzeugter Antisystematiker „jenen klassischen Begriff des Experimentes als eine widerholbare Anordnung, die zu gleichen Ergebnissen zu führen habe“ (Pastior 1998, 21). Es kommt ihm viel mehr auf die Kontingenz an, durch die ganz unerwartete Wörter bzw. Wortfetzen auftauchen und unerwartete Querverbindungen mit den anderen anknüpfen, um alles in Schweben zu halten und der Kausalität und Finalität zu widerstehen.

Durch die avantgardistischen Techniken stellen die beiden Autoren nicht nur Hierarchie, Kausalität und Chronologie in Frage, sondern jede sprachliche Einheit wie Satz und Wort, aber auch jeden territorialen Gedanken wie „Ergo sum“, „Eigentum“ und „Muttersprache“. Sie zeigen neue Wege des Sprechens über das Unaussprechliche im Lager auf.

LITERATURVERZEICHNIS/ REFERENCES

- Agamben, Giorgio. 2003 [1998]. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Aus dem Italienischen v. Stefan Monhardt. Suhrkamp.
- Barthes, Roland. 2005 [1964]. *Das Rauschen der Sprache*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Suhrkamp.
- Baudelaire, Charles. 1976 [1844]. *Die Blumen des Bösen*. Aus dem Französischen von Carlo Schmid. Insel.
- Baudelaire, Charles. 2020 [1844]. *Die Blumen des Bösen*. Aus dem Französischen von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Reclam.
- Bienek, Horst. 1957. *Traumbuch eines Gefangenen. Prosa und Gedichte*. Hanser.
- Bienek, Horst. 1972. *Solschenizyn und andere. Aufsätze*. Hanser.
- Bienek, Horst. 1979a [1968]. *Die Zelle*. Reclam. [DB]
- Bienek, Horst. 1979b. *Die Zelle*. Reclam.

- Bienek, Horst. 2013. *Workuta*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Michael Krüger. Wallstein.
- Cayrol, Jean. 1959 [1950]. *Lazarus unter uns*. Aus dem Französischen v. Sigrid v. Massenbach. Curt E. Schwab.
- Kling, Thomas. 2020 [2003]. *Werke*, Bd. 4. Suhrkamp.
- Koestler, Arthur. 2017. *Sonnenfinsternis*. Elsinor.
- Heine, Heinrich. 1992 [1846]. „Der Asra.“ In *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* 3/1, Manfred Windfuhr (Hrsg.) Hoffmann und Campe.
- Müller, Herta. 2009. *Atemschaukel*. Hanser.
- Müller, Herta. 2010. „Gelber Mais und keine Zeit.“ *Text + Kritik* 186 (Oskar Pastior): 15–26. <https://www.etk-muenchen.de/search/Details.aspx?page=73&ISBN=9783869160443>.
- Pastior, Oskar. 1997. „Brief an Bernard Noël vom 22. Januar 1995.“ *Akzente* 44 (5): 442–445.
- Pastior, Oskar. 1998. „Spielregel – Wildwuchs – Translation.“ In *Symposion Spieltheorie*, Hans-Wolfgang Nickel / Christian Schneegass (Hrsg.). Institut für Spiel- und Theaterpädagogik, Akademie der Künste Berlin.
- Pastior, Oskar. 2008 [1985]. ... was in der Mitte zu wachsen anfängt. Werkausgabe, Bd. 4. Hanser. 289–298.
- Pastior, Oskar. 2007. *Speckturm. 12 x 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire*. Aus dem Nachlass herausgegeben von Klaus Ramm. Urs Engeler. [St]
- Pastior, Oskar / Wichner, Ernest. 2010. „Autobiographischer Text / Fußnoten.“ *Text + Kritik* 186: Oskar Pastior: 40–43. <https://www.etk-muenchen.de/search/Details.aspx?page=73&ISBN=9783869160443>.
- Pastior, Oskar. 2012. „Die Russlandgedichte.“ *Text + Kritik. Sonderband: Versuchte Rekonstruktionen – Die Securitate und Oskar Pastior*: 33–43. <https://www.etk-muenchen.de/search/Details.aspx?SeriesID=0040-5329&ISBN=9783869161990>.
- Perec, Georges. 1992 [1963]. *L. G. Une aventure des années soixante*. Seuil.
- Petersen, Andreas. 2012. „Meine Damen und Herren. Ich breche hier ab.“ Zu Horst Bieneks ungeschriebenem Workuta-Roman. In *Horst Bienek – Ein Schriftsteller in den Extremen des 20. Jahrhunderts*, Reinhard Laube / Verena Nolte (Hrsg.). Wallstein. 189–208.
- Wichner, Ernest. 2012. „Unterschiedenes ist gut“ Der Dichter Oskar Pastior und die rumänische Securitate. *Text + Kritik. Sonderband: Versuchte Rekonstruktionen – Die Securitate und Oskar Pastior*: 9–32. <https://www.etk-muenchen.de/search/Details.aspx?SeriesID=0040-5329&ISBN=9783869161990>.
- Yamamoto, Hiroshi. 2020. „Meine Sozialisation ist das Lager.“ Zu den „Russlandgedichten“ der deportierten Dichter Oskar Pastior und Yoshiro Ishihara. In *Subjekt und Limitalität in der Gegenwartsliteratur. Band 8.2: Schwellenzeiten – Gattungstransitionen – Grenzerfahrungen*, Matthias Fechner / Henrike Stahl (Hrsg.). Peter Lang.
- Yamamoto, Hiroshi. 2023. Unverfügbarkeit in der transgenerationalen Überlieferung des historischen Traumas bei Oskar Pastior und Herta Müller, In *Im Zeichen des Unverfüglichen. Literarische Selbst- und Fremdbilder im 20. Und 21. Jahrhundert*, Yvonne Dudzik / Arne Klawitter / Martin Fietze / Hiroshi Yamamoto (Hrsg.). transcript.

✉ Prof. Hiroshi Yamamoto
ORCID ID: 0009-0001-8032-6435
Department of German Studies
Faculty of Letters, Arts and Sciences
Waseda University
162-8644 Shinjuku-ku Toyama 1-24-1
Tokyo, JAPAN
E-mail: hiroyam@waseda.jp