

GUDRUN HEIDEMANN

Fehlzeiten des 20. Jahrhunderts. Narrative Substitute bei HERTA MÜLLER und BIRGIT WEYHE

Mit zunehmendem Abstand zum 20. Jahrhundert geraten gerade Zeitlücken in den erzählerischen Fokus und werden als solche thematisiert. Exemplarisch wird an HERTA MÜLLERS Roman *Atemschaukel* und dessen Entstehung gezeigt, wie Leerstellen im Familiengedächtnis später durch Notizen von und Gespräche mit Oskar Pastior, der wie MÜLLERS Mutter sowjetischer Lagerhäftling war, gefüllt werden. Dies ermöglichte der Autorin, das heimische Lagerzeittabu literarisch ‚stellvertretend‘ durch den fiktiven Schreiber Leo Auberg zu kompensieren. BIRGIT WEYHE hingegen füllt in ihrem Comic *Im Himmel ist Jahrmarkt* die Fehlzeiten ihrer Familiengeschichte vor allem durch verbal-piktorale Erfindungen, welche gleich zu Beginn des Comics expliziert werden. Darin werden dann Zeitlücken ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts derart visualisiert und verbalisiert, dass die Zuverlässigkeit der Narration stets ambivalent bleibt. Der Vergleich beider Werke zeigt Unterschiede wie Ähnlichkeiten im literarischen Umgang mit Fehlzeiten im Familiengedächtnis, aus denen in beiden Fällen ein narratives Substitut hervorgeht.

Schlüsselwörter: HERTA MÜLLER, BIRGIT WEYHE, Comic, Nachgeneration, Familiengeschichte, Tabus

Missing times of the 20th century. Narrative substitutes in the work of HERTA MÜLLER and BIRGIT WEYHE

With increasing distance to the 20th century, time gaps come into focus and are thematized as such. As an example, HERTA MÜLLER'S novel *Atemschaukel* and its genesis shows how gaps in the family memory are later filled by notes from and conversations with Oskar Pastior, who like MÜLLER'S mother was a Soviet camp prisoner. This has enabled the author to compensate for the indigenous taboo on the camp period, in a 'representative' literary way through the fictional writer Leo Auberg. BIRGIT WEYHE, on the other hand, fills in missing periods in her family history in her graphic novel *Im Himmel ist Jahrmarkt*, mainly through verbal-pictorial inventions, which are explained right at the beginning

of the graphic novel. In it, time gaps from the beginning of the 20th century are visualized and verbalized in such a way that the reliability of the narration always remains ambivalent. The comparison of the two works reveals differences and similarities in the literary treatment of absences in the family memory, for which, in both cases, a narrative substitute emerges.

Keywords: HERTA MÜLLER, BIRGIT WEYHE, graphic novel, post-generation, family history, taboos

Luki w pamięci w XX wieku. Narracyjne substytuty w twórczości HERTY MÜLLER i BIRGIT WEYHE

Wraz z rosnącym dystansem do XX wieku w narracji literackiej zaczynają dominować luki czasowe. Stają się one także tematem utworów literackich. Artykuł na przykładzie powieści HERTY MÜLLER *Atemschaukel (Huśtawka oddechu)* i jej genezy, ukazuje w jaki sposób luki w pamięci rodzinnej wypełniane są wspomnieniami i zapisami rozmów autorki z Oskarem Pastiolem, który podobnie jak matka pisarki był więźniem sowieckich łagrów. Dzięki tym rozmowom MÜLLER tworzy – poprzez ‘kompensujące’ wprowadzenie postaci fikcyjnego pisarza Leo Auberga – literacką wizję, przełamującą tabu obozowe. Z kolei BIRGIT WEYHE w komiksie *Im Himmel ist Jahrmarkt (W niebie jest jarmark)* neutralizuje luki w historii swojej rodziny, kreując werbalne i ikonograficzne wyobrażenia, które pojawiają się już na samym początku komiksu. Luki czasowe od początku XX wieku są przy tym wizualizowane i werbalizowane w taki sposób, że wiarygodność narracji wciąż pozostaje ambiwalentna. Porównanie obu utworów ujawnia zarówno różnice, jak i podobieństwa w literackim obchodzeniu się z rysami w pamięci rodzinnej, które w obu przypadkach sprowadza się do narracyjnej sublimacji.

Słowa kluczowe: HERTA MÜLLER, BIRGIT WEYHE, komiks, post-pokolenie, historia rodziny, tabu

Seitdem die Erlebnissgeneration des Genozids und des II. Weltkriegs merklich schwindet, werden anstelle von Augenzeugnissen zunehmend Wissensvermittler konsultiert. Diese weisen ein breites mediales Spektrum auf, wozu literarisch vor allem auditive, fotografische und filmische Zeugnisse sowie Narrative der Opfer- und Täterschaft zählen, deren Fiktionalisierungen resp. fiktive Anteile von der nachgeborenen Generation explizit thematisiert und reflektiert werden. Mit zunehmendem zeitlichen Abstand, aber medial herstellbarer raumzeitlicher (Schein)Nähe zum 20. Jahrhundert geraten in der Gegenwart gerade Zeitlücken und Zeiteinschnitte in den erzählerischen Fokus und werden als solche sowohl thematisiert als auch gestaltet. Hierbei sind es eine Sensibilität für das biografische Erfordernis zeitlicher Lückenlosigkeit und der von HARTMUT ROSA (2012:202) so genannte „Beschleunigungszirkel“ im 21. Jahrhundert, die auf zeitliche Unterbrechungen in der Kontinuität von (Familien)Geschichte(n) des 20. Jahrhunderts aufmerksam machen (vgl. auch ROSA 2005).

In ihrem Beitrag *Transgenerationalität* verweist Ulrike Jureit (vgl. JUREIT 2015:245-254) auf die Verzahnung familiärer und gesellschaftlicher Generationenmodelle sowie die Rolle transgenerationaler Aneignungs-, Umdeutungs- und Überformungsprozesse. Im Falle literarischer Narrative erweisen sich adaptierte Variationen von Familiengeschichten zudem häufig als dezidiert fiktiv, als Erfindungen aufgrund von Lücken, blinden Flecken oder schlicht Fehlzeiten. Dies erlauben auch und gerade intermediale Verfahren, bei denen erfinderisch das gefüllt wird, was zwar fehlt, aber als Ausgeblendetes durchschimmert. Exemplarisch sollen die folgenden Analysen zeigen, wie literarisch mit Fehlzeiten im Familiengedächtnis umgegangen wird. Ihre Ursachen wie Traumata, Tabus und Tod werden einbezogen, jedoch weniger mit dem Ziel einer Vergangenheitsbewältigung, sondern vielmehr zwecks explizit imaginativer Darstellung fehlender Zeitspannen, die hierdurch gewissermaßen aktualisiert werden. Dies gilt für beide Werke gleichermaßen, jedoch auf unterschiedliche Weise, denn beide Autorinnen profilieren hierbei auch die Eigenarten ihres jeweiligen Genres.

HERTA MÜLLERS Roman *Atemschaukel* von 2009 und dessen Entstehung zeugen von einem Zeitloch aufgrund des mütterlichen Schweigens zum sowjetischen Lager, was später die Notizen von und die Gespräche mit Oskar Pastior, der zeitgleich sowjetischer Lagerhäftling war, kompensieren sollen. Dies ermöglichte MÜLLER als Vertreterin der ‚Zwischengeneration‘, historische wie gegenwärtige Zeiten so zu verschieben, dass das familiäre Lagerzeit tabu literarisch ‚stellvertretend‘ durch den fiktiven Schreiber Leo Auberg, der gleichfalls andere Zeiten ausblendet, gebrochen wird.

Als Genre resp. Medium steht dem entgegen BIRGIT WEYHES Comic¹ *Im Himmel ist Jahrmärkt* von 2013, da sie die Fehlzeiten in ihrer Familiengeschichte, d.h. verschiedene Lebensepisoden ihrer Großeltern vor allem durch verbal-bildliche Erfindungen füllt. Letztgenannte werden explizit samt der Geschichten ihrer vor allem erfolglosen Recherchen im Familienarchiv gleich zu Beginn des Comics thematisiert, der dann Zeitlücken ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts derart visualisiert und verbalisiert, dass bei der Rezeption stets unklar bleibt, was dem vorangestellten – von Anfang an revidierten – Familienstammbaum tatsächlich entspricht.

¹ Häufig werden derart umfangreiche illustrierte Erzählungen zwecks Aufwertung als Graphic Novel bezeichnet (vgl. EISNER 2008). Die Autorin selbst verwendet für ihre Werke den Begriff ‚Comic‘ (vgl. WEYHE o.J.), dem ich mich anschließe – auch um diesen aufzuwerten.

Beide Werke schöpfen hinsichtlich der Fehlzeiten aus einer Latenz, die aus dem Status des Postmemorialen als potentielle Erinnerung resultiert. So konstatieren Diekmann und Khurana in ihren Annäherungen zum Begriff ‚Latenz‘, dass sich diese einzig in ihren Effekten zeigt, die aus Nachwirkungen von etwas Abwesendem resultieren (vgl. DIEKMANN / KHURANA 2007:9). Da dieses Absente in einer Vergangenheit begründet liegt, die als (narrativer) Referenzpunkt fungiert, schlägt sich das Latente nach Gisbertz und Ostheimer gerade literarisch nieder (vgl. GIBERTZ / OSTHEIMER 2017). Postmemoriale Narrative operieren mit einer solchen Latenz, um sie für Spekulationen über naheliegende, aber fehlende (Familien)Geschichten zu nutzen.

1. HERTA MÜLLERS *Atemschaudel*

In *Atemschaudel* erzählt HERTA MÜLLER erstmals über eine Zeitspanne, die vor ihrer Lebenszeit, also jenseits ihrer Erfahrungswelt liegt und somit postmemoriale Zugänge erfordert. Begonnen hatte sie den Roman als ein gemeinsames Projekt mit Oskar Pastior (vgl. MÜLLER 2009:299). Nach dessen unerwartetem Tod mussten der Autorin zufolge die Mitschriften zu Pastiors Lagererzählungen „mit Erfundenem erweitert“ (MÜLLER 2014:198) werden. Dafür wurde die Innensicht des Gesprächspartners um MÜLLERS Außensicht (MÜLLER 2014:209) ergänzt, um nicht Pastiors Erinnerungen zu literarisieren, sondern diejenigen des erfundenen Leopold Auberg auszugestalten. Dieser beginnt seine Niederschrift mit der Frage „Wirst du mich verstehen, Fragezeichen“ (MÜLLER 2009:282) und scheitert im ersten Anfang, wenn er den bei seiner Haftentlassung aufgeschnappten Satz „Schau, wie der heult, dem läuft was über“ (MÜLLER 2009:282) aufschreibt, am folgenden Tag durchstreicht, dann wieder aufschreibt, durchstreicht usw., bis er das derart bearbeitete Blatt aus dem Heft reißt, um festzustellen: „Das ist Erinnerung“ (MÜLLER 2009:283) und sich selbst angesichts von drei vollgeschriebenen im Koffer verstauten Heften als „falsche[r] Zeuge“ (MÜLLER 2009:283) auszugeben. Drei ‚Lagerhefte‘ gehören auch zum Nachlass von Pastior, der sich im Literaturarchiv Marbach befindet.² Dennoch erzählt der Roman nicht dessen Biographie, sondern greift dessen Detailerinnerungen an Gegenstände und Rituale auf, was sich unter anderem in der von ihm erinnerten und genutzten ‚Lagersprache‘ niederschlägt. Entsprechend poetisch konstatiert Auberg: „Wir sind uns einig, der Nullpunkt und ich, dass man über

² Teils wurden die Lagerhefte von Sanna Schulte transkribiert (vgl. SCHULTE 2015:154-165).

ihn selbst nicht sprechen kann, höchstens drumherum“ (MÜLLER 2009:249). Eben hierin liegt das Rhapsodische, das u.a. auf Pastiors Detailversessenheit zurückgeht, wenn er etwa das körperlich verinnerlichte Schaufeln mimetisch vorführt, wobei MÜLLER nach eigenem Bekunden zusah, wie er „wieder ins Lager gezogen wurde und sich selbst im Lager begegnete, wie er jetzt in seinem Zimmer an zwei Orten gleichzeitig war“ (MÜLLER 2014:206). Im Roman lässt sich die zugleich figural genutzte „Herzschaufel“ mit ihrem herzförmigen Blatt dazu nutzen, das für die überlebensnotwendige Arbeit, deren Bewegungsabläufe einer Choreografie gleichen (vgl. MÜLLER 2009:82-84), erforderliches Gleichgewicht mit den Gefühlswerten ihrer Erinnerung herzustellen: „[D]ie Herzschaufel wird zur Schaukel in meiner Hand, wie die Atemschaukel in der Brust“ (MÜLLER 2009:82). Der Titel-Neologismus *Atemschaukel* weist durch die Assonanz auf Schaufel beide als Gefährten im Kampf gegen den allgegenwärtigen „Hungerengel“ aus: „Immer ist der Hunger da“ (MÜLLER 2009:86). Zunehmend wird dieser im Roman zur Gestalt, am stärksten im zweiten nach ihm benannten Kapitel, worin er anaphorisch vielfach als solcher und noch häufiger als „Er“ (MÜLLER 2009:144) in seiner vielfältigen Omnipräsenz ausbuchstabiert wird. Auch hier erweist sich als aufschlussreich, dass die Personifizierung durch Pastiors Umschreibung des Dauerhungers motiviert wurde (MÜLLER 2010:20-21).

Dass MÜLLER durch die Gespräche mit Pastior für *Atemschaukel* zu erfundenen, gleichwohl lebensgeschichtlich bedeutsamen Erinnerungen inspiriert wurde, veranschaulichen vor allem Anfang und Ende des Romans, die sich ebenso durch syntaktische Verkürzungen wie durch Wiederholungen und Auflistungen auszeichnen (vgl. PRAK-DERRINGTON 2013) und wodurch gerade das für die rhapsodischen Anklänge so entscheidende Akustische zuerst eliminiert, dann reaktiviert wird. „Alles, was ich habe, trage ich bei mir. / Oder: Alles meinige trage ich bei mir. / Getragen habe ich alles, was ich hatte. Das Meinige war es nicht“ (MÜLLER 2009:7). Poetisch werden hier die im Lager teilweise eingebüßten Gegenstände zu einem „Alles“ verdichtet, das kurz darauf in einer peniblen Aufzählung konkretisiert wird (vgl. MÜLLER 2009:13-14). Vor dem Abtransport wird mangels eines Koffers ein Grammophonkasten umfunktioniert: „Ich machte mit dem Schraubenzieher aus dem Grammophonkistchen einen Koffer“ (MÜLLER 2009:12). Von dem Abspielgerät und seinen durchaus auf Repräsentativität hin angelegten Funktionen zeugt bezeichnenderweise auch die bekannte

Dreiecksplakette „mit dem Hund vor dem Trichter HIS MASTERS VOICE“ (MÜLLER 2009:12f.).³

Wenn ausgerechnet dieser lauschende Hund auf dem Kistenkoffer bleibt, so verweist dies auch auf eine auditive Sensibilisierung der Verhältnisse im Lager (vgl. OGRODNIK 2018), wo ebenso ein hündisches Gehorchen wie ein Horchen auf die Stimmen der Mithäftlinge sowie auf die eigene innere Stimme überlebensnotwendig werden. Darauf dass diese Polyphonie später ‚abgespielt‘, d.h. mündlich wiedergegeben wird, deutet der Wiedereinbau des Grammophons in seine Kiste nach der Heimkehr (vgl. MÜLLER 2009:272). Nunmehr allerdings „hatte alles Augen“ (MÜLLER 2009:272), wie es kurz zuvor heißt. Diese sensorische Umstellung zeigt vor allem Aubergs Verfolgungswahn an, auch nach der Rückkehr immer und überall dem einstigen Lager zu begegnen bzw. ausgesetzt zu sein. Daher endet Auberg seine Erzählung wohl auch mit der Erinnerung an den Grammophonkoffer, der nunmehr allerdings lediglich noch durch eine optische Täuschung gegeben ist: „Auf dem Fußboden ist der Schatten meines Tischchens ein Grammophonkoffer“ (MÜLLER 2009:296). Die Macht des Erfahrenen als Erinnerung aber bleibt. Am Grazer Schreibtisch imaginiert Auberg sogar das Abspielen von Liedern, die im Lager gesungen wurden (vgl. MÜLLER 2009:19 u. 296), um mit diversen Gegenständen wie Wecker, Aschenbecher und Hausschlüssel zu tanzen. Derart belebt wird eine bleibende, deutlich auf Günter Eichs *Inventur* von 1947 rekurrierende Ding-Verehrung bestätigt – begleitet von einer Musik, die nicht das Gerät selbst, sondern der dem Grammophonkoffer ähnelnde Schatten hervorzubringen scheint. Auf einer Metaebene verdichten sich in diesem ‚Bewegungsbild‘ die vorangegangenen Erfindungen von Erinnerungen (vgl. BRAUN 2011:34 / EKE 2011:58) anhand der Animierung von Gegenständen als Erinnerungen, die vielfach mit durch die musikalische Gestaltung der Sprache vermittelt wird. Analog zu den Rhapsoden im antiken Griechenland vereinigen sich hier Dichtung, Vortrag und Spiel als ‚Drumherum‘-Sprechen um etwas, das sich in der Erinnerung nicht mehr findet und doch zugleich da ist. Pastior begann damit, während es MÜLLER in den Erinnerungen Aubergs bildsprachlich und klanglich im Schatten des rumäniendeutschen Dichters medialisiert. Auf diese Weise werden die Fehlzeiten in der Biografie der Mutter poetisch, d.h. mittels anschaulicher Sprachbilder und -klänge ausgestaltet.

³ Das Firmenlogo geht auf ein Porträt (1898) von Francis Barraud zurück. Vgl. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:His_Master%27s_Voice.jpg_\(13.09.2019\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:His_Master%27s_Voice.jpg_(13.09.2019)) und vgl. PETTS 1983.

2. BIRGIT WEYHES *Im Himmel ist Jahrmarkt*

Mit grafisch-verbal hervorgebrachten Erfindungen in der eigenen Familiengeschichte beginnt BIRGIT WEYHES Comic, was bereits der sprichwörtliche Titel *Im Himmel ist Jahrmarkt* ankündigt. So rückt schon im Prolog zu den verschiedenen Episoden aus der Großelterngeneration die „Abbruchkante der Familien-erinnerung“ (WEYHE 2016:9) ins verbal-visuelle Spiel. Bedingt ist diese zum einen durch den Tod der Großmutter Herta, die neben Gegenständen wie Geschirr und Schmuck⁴ einige Fotoalben hinterließ (vgl. WEYHE 2016:7), welche allerdings trotz und gerade wegen ihrer Beschriftungen vor allem Rätsel aufgeben (vgl. WEYHE 2016:8f.). Zum anderen offenbart der Tod des Vaters Michael klaffende Lücken im Familiengedächtnis, da dieser als Alt-68er bereits Jahre zuvor seinen Besitz verschenkte: „Besitz belastet“ (WEYHE 2016:10). Die hiermit einhergehende Leerstelle verdichtet sich in einer fotografisch inszenierten Retusche (vgl. Abb. 1, WEYHE 2016:11). Dass das darauf abgebildete Kind zwischenzeitlich selbst Mutter ist, zeigen die folgenden Panels, in denen die fehlenden Familien-erinnerungen insofern dramatisiert werden, als dass die Tochter resp. (Ur)Enkelin Paula ihre Schulhausaufgabe aus der Schule, einen aussagekräftigen Stammbaum zu erstellen, nicht zu erfüllen vermag. Dieses durch die Familienkonstellation und ihre Geschichte zustande kommende Unvermögen motiviert das Autorin-Alter Ego zu eingehenden Recherchen in der verbliebenen Verwandtschaft, die zwar Dokumente hervorbringen, aber dennoch zwecks Plausibilität Ergänzungen erfordern: „Ich habe [... d]en Rest dazu erfunden“ (WEYHE 2016:16).

⁴ Zur Herstellung der Familienzugehörigkeit durch solche Gegenstände vgl. KLINGENBÖCK (2014) und ULLMANN (2016).



Abb. 1

Explizit ‚stopft‘ die Künstlerin am Schreibtisch die Löcher im Strickgewebe des Comics, womit sie an die mythologischen Parzen anknüpft, die als römische Schicksalsg ttingen die Lebensf den spinnen (vgl. Abb. 2, WEYHE 2016:16).



Abb. 2

Das neue Gewebe, der lateinische ‚textus‘, geht aus bereits vorhandenen Verstrickungen hervor, wobei familiäre resp. subjektive Voreingenommenheiten bewusst einkalkuliert werden, wie ein direkt folgendes Panel veranschaulicht, das die lächelnden Großmütter zusammengerückt auf einer Fotografie zeigt, während die eine in Gedankenblasen die andere jeweils „Arrogante Berliner Ziege“ bzw. „Oller Bayertrampel“ (WEYHE 2016:16) diffamiert. Metafiktional wird in einem weiteren Panel sogar das autofiktionale Strickmustercover samt Loch, Nadel und Schreib- wie Zeichenutensilien präsentiert (vgl. Abb. 3, WEYHE 2016:16). Eine vergleichbare Selbstreflexion zeigt bereits das Cover der Erstausgabe, auf dem ein Gruppenbild sowie drei Einzelporträts aus unterschiedlichen Epochen des 20. Jahrhunderts zu sehen sind und das damit auf Familiengeschichten hinweist, die hier in intergenerationeller Perspektive und zugleich auf Individuen zentriert vorgestellt werden (vgl. WEYHE 2013).

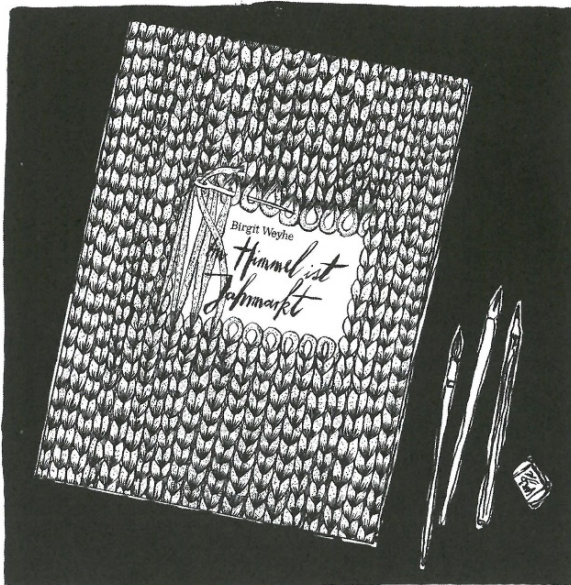


Abb. 1

Von den Familiengeschichten sei eine für das Alter-Ego der Autorin traumatische Kindheitsepisode, die sich etwa Mitte der 1970er Jahre ereignete, angeführt, da hierin die Boshaftigkeit ihres Großonkels wiederum auf dessen Traumatisierung zurückführt. Im Sommer vor seiner Einschulung befindet sich das eigentlich bei der Mutter in Uganda lebende Mädchen wegen dortiger Warenkrisen bei ihren Großeltern mütterlicherseits in Deutschland. Die geizige Oma kauft der Enkelin dazu aber nicht den erträumten Scout-Ranzen (vgl. WEYHE 2016:164), sondern einen preisreduzierten Kunstlederranzen (vgl. WEYHE 2016:165). Diesen verschönert die baldige Erstklässlerin mit zahlreichen Aufklebern (vgl. WEYHE 2016:171), was nicht nur der Oma missfällt (vgl. WEYHE 2016:171), sondern auch dem seit den 1950er Jahren bei den Großeltern lebenden Großonkel, weshalb er die Aufkleber abkratzt. Das böse Erwachen des Kindes wird neben



Abb. 2

Kommentaren vor allem in den wechselnden grafischen Stilen der diesbezüglichen Bilder, die teils einen wilden Expressionismus, teils reduzierte Linienführungen aufweisen (vgl. Abb. 4, WEYHE 2016:173), präsentiert. Wenn daraufhin der liebevolle Opa eingreift, indem er seinen Bruder mit der irritierenden Anrede Ititi zur Rede stellt, versteht auch die Enkelin gar nichts mehr (vgl. WEYHE 2016:174). Dies wird in den beiden letzten Panels, worin zum einen der Großonkel als Kind neben seinem Bruder als Großvater gezeigt wird und zum anderen bezeichnenderweise ein Wollknäuel in Gehirnform mit dem Kommentar „Ich verstand überhaupt nichts mehr“ (WEYHE 2016:174) erscheint, auch gestaltet (vgl. Abb. 5, WEYHE 2016:174). Die grafische Allegorie verweist auf das löchrige Cover-Strickmuster und legt damit den Gedanken nahe, dass die folgende Episode über den Werdegang des Großonkels vielleicht erfunden ist. Ankündigt wird diese bereits zuvor durch Panels, die vom Berufsverbot und dem maskierten Leben des Großonkels aufgrund seiner Homosexualität erzählen (vgl. WEYHE 2016:146, 162). Das Alter-Ego der Autorin reimt sich wiederum zusammen, wer den geliebten Opa kurz nach ihrer Einschulung ‚ins Grab brachte‘, wie ein ganzseitiges Panel mit dem Porträt des Großonkels Carl in einem vieldeutig aufgeribbelten Strickpullover zeigt (vgl. Abb. 6, WEYHE 2016:176).



Abb. 3



Abb. 4

Ausführlich erzählen die folgenden Panels davon, wie Carl als Platzhalter seiner verstorbenen Schwester Clara deren Kleider trug und mit deren Puppen spielte, dass er seinen Namen nicht aussprechen konnte, sondern Ititi sagte, wie ihn dann alle in der Familie nannten – mit Ausnahme des Vaters, ein Oberstabsarzt, der dem Kind plötzlich zu dessen großer Freude erlaubte, ein Lagerfeuer vorzubereiten, das sich in traumatischer Weise als Scheiterhaufen für die Puppen erwies. Das schwächliche Kind sollte durch gefürchtetes Turnen erstarken, sollte dem Vater durch soldatische Eigenschaften imponieren (vgl. WEYHE 2016:176-213). Als der Vater starb, machte sich Carl dafür verantwortlich (vgl. WEYHE 2016:217). Erneut markiert hier ein Wollknäuel die Unzuverlässigkeit des Erzählten, zusätzlich im Irrealis formuliert, aus dem hervorgeht, dass Großonkel Carl den Vaterwunsch, Turner, Fechter und Soldat geworden zu sein (vgl. Abb. 7, WEYHE 2016:217), nicht erfüllen konnte. Exemplarisch zeigt dieser Erzählstrang die fiktional-bildliche Ausgestaltung eines unzuverlässigen Erinnerns, das aus der Episode über die Verschönerung der Schultasche aus Kunstleder hervorgeht. Dass diese von dem Großonkel strafend zunichte gemacht wurde, wird aus der Perspektive des Kindes als traumatisches Erlebnis dargestellt, was wiederum vom Alter Ego der Autorin auf die Traumata des großväterlichen Bruders zurückgeführt wird.

Der größtenteils im Irrealis gehaltene Comic *Im Himmel ist Jahrmarkt* schließt mit einer diffusen zweiseitigen Collage frei gezeichneter und / oder nachgezeichneter Porträts und Gruppenfotos ab (vgl. WEYHE 2016:276), die ebenso mögliches dokumentarisches Ausgangsmaterial darstellen können wie hieraus hervorgehende Spekulationen. Beides verdichtet sich letztlich in einem gleichmäßigen Strickmuster auf der letzten Seite, die trotz der und gerade durch die piktoral markierten Erfindungen als kohärente Erzählung ausweist (vgl. Abb. 8, WEYHE 2016:o.S.).

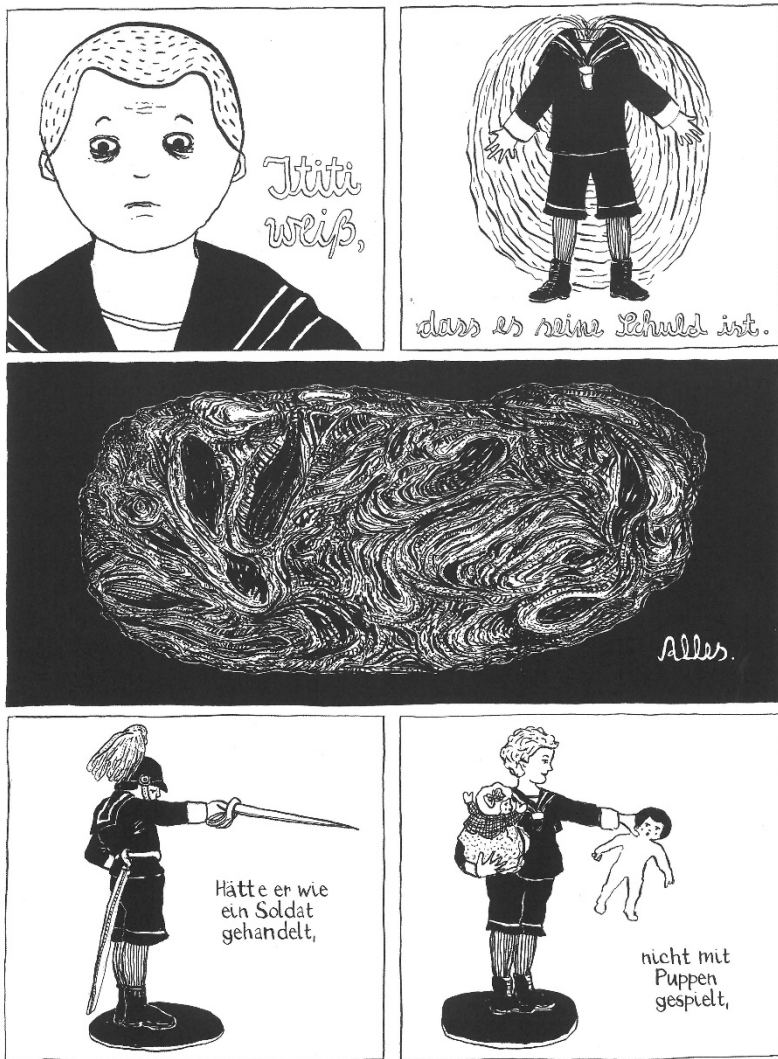


Abb. 5

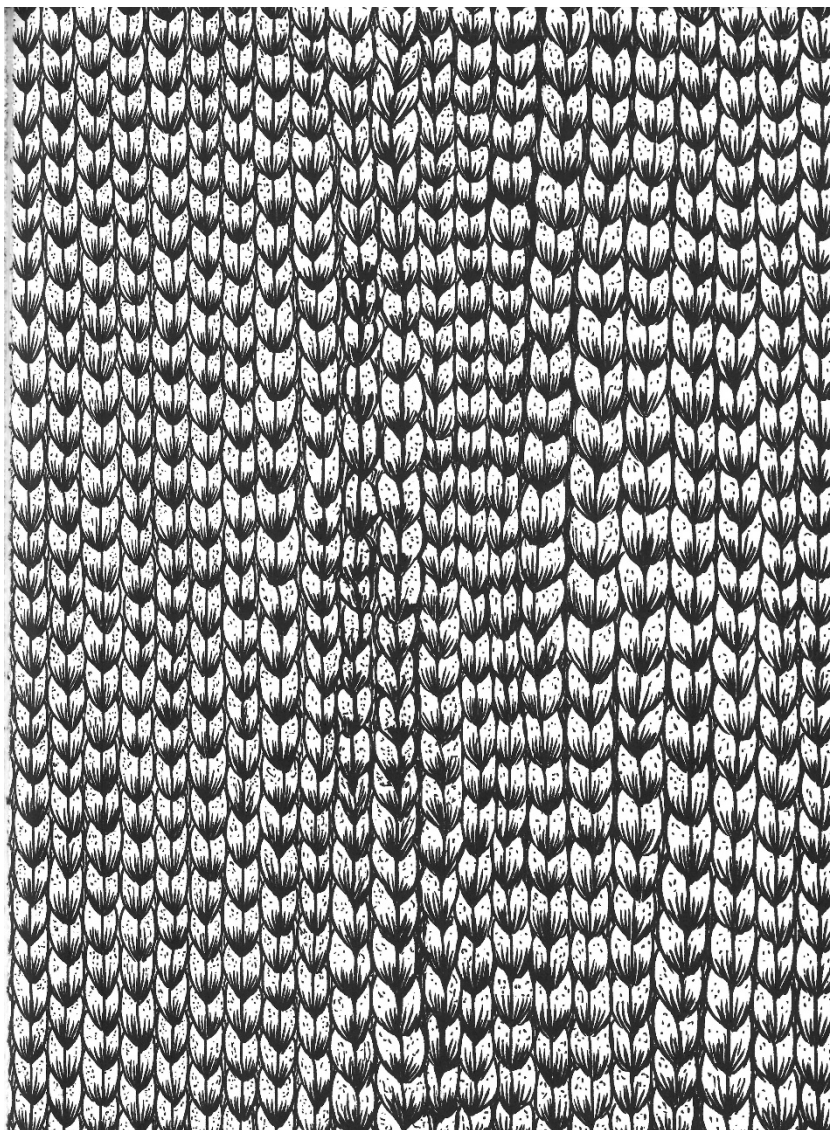


Abb. 6

3. Narrative Retuschen

Wenn John R. Gillis konstatiert, dass „Häuser [...] Minimuseen voller Erb- und Erinnerungsstücke der Familie“ (GILLIS 1997:12) sind, so werden diese in den beiden vorliegenden Werken von der Kinder- und Enkelgeneration in ihren Auto-Fiktionen narrativ historisiert und dabei aus- und umgestaltet. Die hierfür erforderlichen Erfindungen angesichts der unabweislichen Fehlzeiten widersprechen aber dem familiären wie kollektiven Gedächtnis nicht, sondern bestätigen es in und trotz der konjunktivischen Aktualisierung ihrer Narration, da es sich um plausible Anpassungen an die Leerstellen und Unschärfen im Familiengedächtnis handelt. Wie bereits Halbwachs angesichts diffuser Familienfotos feststellt, werden diese retrospektiv ‚retuschiert‘ (vgl. HALBWACHS 1985:59), so dass ein „in anderen Bildern enthaltenes Bild, ein in die Vergangenheit zurückversetztes Familienbild“ (HALBWACHS 1985:58) zustande kommt. Wie Ullmann anführt, verfährt WEYHE nach eigenem Bekunden bei ihren Retuschen etwa so, „dass fehlende Familienfotos von ausgewählten Mitgliedern, über die wenig erhalten geblieben ist, durch Bildvorlagen in Form von auf dem Flohmarkt gefundenen alten Fotografien ersetzt werden“ (ULLMANN 2016:o.S.). Ihr Medienwechsel von fotografischen Porträts in Stiftzeichnungen mit teils abschweifenden Linienführungen ebenso wie MÜLLERS Transfer der oral history in eine Erzählung mit rhapsodischen Anklängen verwandelt die fokussierten Fehlzeiten in – wenn auch faktual inspirierte – fiktive Substitute. Überwunden sind die größtenteils mit den Leerstellen im Familiengedächtnis verbundenen Traumata damit nicht, jedoch können sie als Teile einer sinnstiftenden Erzählung verarbeitet werden.

Das Erschließen von durch Vergessen und Verdrängen, Tabuisierung und Materialvernichtung ausgeklammerten Zeiträumen in Familiengedächtnissen und -erinnerungen erfolgt durch historische Parallelisierungen, durch den Einbezug äquivalenter Schicksale oder durch Recherchen zu Kennzeichen der betreffenden Epoche wie modische und technische Accessoires oder zeitspezifische Medien, die piktoral in Szene gesetzt werden. Hieraus resultiert auch ein aufschlussreiches Bemühen um die sprachliche oder bildliche Evokation von Gegenständlichkeit angesichts fehlender Erinnerungsstücke, die literarisch eine vor allem verbalsprachliche Erinnerungspoetik mit offen gestalteten Ausfällen oder Fehlzeiten erfordert und imaginierte Zeugnisse oder grafisch gestaltete Metaphern nutzt, die das Gefundene wie Erfundene als solches in seinen Verstrickungen dokumentieren.

Literatur

- BRAUN, MICHAEL (2011): *Die Erfindung der Erinnerung: Herta Müllers Atemschaukel*. In: *Gegenwartsliteratur* 10:33-53.
- EISNER, WILL (2008): *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York.
- EKE, NORBERT OTTO (2011): „Gelber Mais, keine Zeit“. *Herta Müllers Nach-Schrift Atemschaukel. Roman*. In: *Gegenwartsliteratur* 10:54-74.
- DIEKMANN, STEFANIE / KHURANA, THOMAS (2007): *Latenz. Eine Einleitung*. In: DIES. (eds.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin, 9-13.
- GILLIS, JOHN R. (1997): *Mythos Familie. Auf der Suche nach der eigenen Lebensform*. Aus dem Amerikan. von Sonja Hauser. Weinheim.
- GISBERTZ, ANNA-KATHARINA / OSTHEIMER, MICHAEL (eds.) (2017): *Geschichte – Latenz – Zukunft. Zur narrativen Modellierung von Zeit in der Gegenwartsliteratur*. Hannover.
- HALBWACHS, MAURICE (1985): *Das kollektive Gedächtnis*. Aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann. Frankfurt a.M.
- JUREIT, ULRIKE (2015): *Transgenerationalität. Bemerkungen zu einem Mechanismus der kulturellen Weitergabe*. In: MEY, GÜNTER (ed.): *Von Generation zu Generation. Sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen zu Transgenerationalität*. Gießen, 245-254.
- KLINGENBÖCK, URSULA (2014): *Lebens-Bilder. Überlegungen zum biographischen Narrativ bei Birgit Weyhe*. In: HOCHREITER, SUSANNE / KLINGENBÖCK, URSULA (eds.): *Bild ist Text ist Bild – Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld, 121-148.
- MÜLLER, HERTA (2009): *Atemschaukel*. München.
- MÜLLER, HERTA (2010): *Ich glaube nicht an die Sprache. Herta Müller im Gespräch mit Renata Schmidtkunz*. Klagenfurt.
- MÜLLER, HERTA (2014): *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. München.
- OGRODNIK, JULIA (2018): *Musik im Werk Herta Müllers. Exemplarische Analysen zu „Atemschaukel“, den Romanen, Erzählungen und Collagen*. Berlin / Bern / Wien.
- PETTS, LEONARD (1983): *The story of "Nipper" and the "His Master's Voice" picture painted by Francis Barraud*. Bournemouth.
- PRAK-DERRINGTON, EMANUELLE (2013): *Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort- und Satz wiederholungen in Herta Müllers Atemschaukel*. In: MAHRDT, HELGARD / LÆGREID, SISSEL (eds.): *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*. Würzburg, 133-147.
- ROSA, HARTMUT (2005): *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a.M.
- ROSA, HARTMUT (2012): *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umriss einer neuen Gesellschaftskritik*. Frankfurt a.M.

SCHULTE, SANNA (2015): *Bilder der Erinnerung. Über Trauma und Erinnerung in der literarischen Konzeption von Herta Müllers „Reisende auf einem Bein“ und „Atemschaukel“*. Würzburg.

ULLMANN, KATRIN (2016): *Familiale (Erinnerungs-)Objekte. Doing Family in zeitgenössischen Graphic Novels: Line Hovens Liebe schaut weg und Birgit Weyhes Im Himmel ist Jahrmarkt*. In: *CLOSURE* #3. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure3/ullmann> (17.02.2020).

WEYHE, BIRGIT (2013): *Im Himmel ist Jahrmarkt*. Berlin.

WEYHE, BIRGIT (2016): *Im Himmel ist Jahrmarkt*. Berlin.

WEYHE, BIRGIT (o.J.): <https://birgit-weyhe.de/> (20.03.2020).