

„HA, HA, NICHT IRR WERDEN“
SPIELARTEN DER MACHT UND DER OHNMACHT
IN HERTA MÜLLERS
HEUTE WÄR ICH MIR LIEBER NICHT BEGEGNET

MASTERARBEIT

Vorgelegt von
Siri K. Strømsnes

Beratung: Sissel Lægreid

Germanistisk institutt,
Universitetet i Bergen

Mai 2007

Mein bester Dank gilt

- meiner Beraterin Sissel Læg Reid für die kompetente und freundliche Betreuung dieser Arbeit
- Prof. Dr. Peter Motzan, Prof. Dr. Stefan Sienerth und den Mitarbeitern am IKGS für die Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft während meines Aufenthalts an der Ludwig-Maximilians-Universität München und
- meiner guten Freundin Kjersti für die Ideen und für die Ermunterung.

Bergen, im Mai 2007

Siri K. Strømsnes

Inhalt

1. Einleitung	4
2. Herta Müller – ihr Leben und Werk.....	7
2.1. Biografische Skizze.....	7
2.2. Das Werk.....	8
2.3. Zum Begriff rumäniendeutsche Literatur.....	10
3. Poetologischer Exkurs.....	15
3.1. Die Poetik der erfundenen Wahrnehmung.....	15
3.2. Der fremde Blick.....	18
4. Rezeption und Tendenzen der Forschung.....	20
4.1. Zielsetzung und theoretische Grundlage der vorliegenden Arbeit.....	25
5. Zu den inhaltlichen und formalen Aspekten des Romans.....	30
5.1. Der Inhalt	30
5.2. Grenzüberschreitung als räumliches Prinzip.....	31
5.3. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.....	38
5.4. Zur Erzählsituation.....	43
6. Macht und Ohnmacht.....	47
6.1. Der totalitäre Diskurs	47
6.1.2. Das Auge der Macht und der fremde Blick	53
6.2. Die Funktion der Polizei	60
6.3. Die militärische Macht.....	63
6.4. Der Parfümkommunist.....	66
6.5. Albu.....	73
6.5.1. Die Macht der Gegenstände.....	75
6.5.2. Das (Schau)Spiel der Täuschung	81
7. Ergebnis und Ausblick	87
8. Literaturverzeichnis	91

1. Einleitung

Man redet immer nur von Zensur,
wenn es um Kunst geht, aber daß ich
keine Zeitung lesen kann, oder daß ich
nur einen Schuh bekam und um diesen
streiten mußte, das ist auch Zensur.
Alles Notwendige, das ein Staat einem
vorenthält ist Zensur.

Herta Müller

Und in der Nacht muß ich wie Schlaf
das mitgebrachte Land in dichten und
genauen Bildern durch den Körper
treiben.

Herta Müller

„Poesie ist ja nichts Angenehmes. Poesie ist nicht etwas, was gut tut. Je bedrohlicher und abgründiger etwas ist, um so stärker kommt es hervor“.¹ So formuliert die Autorin Herta Müller ihre Poetik. Ausgehend von einem Glauben an die Wirkungskraft der Literatur betont sie in ihrem poetischen Projekt vor allem das Engagement. Nicht eine introvertierte, werkimmanente Ästhetik wird gefordert. Stattdessen ist die Autorin Herta Müller davon überzeugt, dass Literatur in der Welt angewandt werden soll: Literarische Texte haben eine aktive Aufgabe in der Gesellschaft und in der Literatur liegt auch die Möglichkeit zur Opposition gegen die Macht. Der 1997 erschiene Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* ist in dieser Hinsicht beispielhaft. Eine Untersuchung der Art und Weise, wie Herta Müller ihren Roman als antitotalitären Widerstand benutzt, ist die Intention der vorliegenden Arbeit.

Die Texte der Autorin beziehen sich stark auf die konkrete, biografische Wirklichkeit. Dabei ist die Erfahrung zentral. Gleichzeitig bewirkt ihre Darstellungsweise aber eine verfremdete Gestaltung gerade dieser Wirklichkeit. Die Bildersprache Herta Müllers, die metaphorische Verdichtung wie auch die ungewöhnlichen, syntaktischen Konstellationen, die ihre Texte kennzeichnen, stellen die Romanwelt als von der vertrauten Wahrnehmung und Denkweise des Lesers

¹ Wolfgang Müller: „Poesie ist ja nichts Angenehmes“. Gespräch mit Herta Müller“, Dickinson College, Carlisle, <http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft1/hertainterview.html> (21.01.2006).

auffällig entfernt dar. Infolgedessen spielt die Autorin mit dem Kontext und mit der Autonomie der literarischen Sprache, wobei die Grenze zwischen beiden Bereichen fließend bleibt. Die doppelte, spielerische Bindung ihrer Texte liest sich als eine ständige Auseinandersetzung mit der Beziehung der Literatur zur konkreten Welt. Die für ihr Schreiben konstitutive Überlagerung der Ebene des literarischen Textes mit der Ebene der außertextlichen Wirklichkeit und die Spannung zwischen eben diesen Ebenen entspricht der widersprüchlichen und spielerischen Natur der Kunst als Ganzheit nach Theodor W. Adorno.² Insofern als Herta Müllers Erfahrungen mit der Diktatur Adornos Erfahrung der Krise und der Katastrophe spiegeln, scheint es meines Erachtens fruchtbar, eine Parallele zu ziehen.

Die Autorin gilt heute als eine der angesehensten Vertreterinnen der *rumäniendeutschen Literatur*³, eine Literatur, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sie sich mit den Erfahrungen der Deutschen in Rumänien auseinandersetzt. In *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* schildert sie wie eine Ich-Erzählerin die unumschränkte, mit Gewalt unterdrückende Macht der totalitären⁴ Diktatur⁵ erlebt. Zur Erhaltung der Macht im Roman ist es dem Staat notwendig, die Auffassung der Bevölkerung von der Welt beherrschen zu können. Die Diktatur verlangt rigide Regeln sowie eine allumfassende Kontrolle der Einzelindividuen in der Gesellschaft, welche durch die Terrorisierung der Erzählerin deutlich wird. Es scheint aber, als ob die Macht eine vollständig inkonsequente Ausübung von Gewalt, sowie eine zufällige, umfassende Überwachung betreibt. Paradoxe Weise wirkt es, als ob der Staat durch dieses Verunsicherungsspiel sich selbst unterminiert. So ist der Zweck des staatlichen Systems auch eben die Bevölkerung zu verunsichern, um sie damit im

² Theodor W. Adorno: „Ist die Kunst heiter?“, in: *Noten zur Literatur IV*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M 1979, 147–157.

³ Siehe hierzu Kap. 2.3.

⁴ Ich beziehe mich in meiner Arbeit auf die Definition von Totalitarismus als „eine Gesellschaftsform, in welcher der Staat all jene Phasen des Lebens kontrolliert und reguliert, die als grundlegend für das Aufrechterhalten seiner Macht und für die Durchführung von Programmen gelten, die willkürlich als dem Wohle der Gesellschaft dienend festgelegt werden“. (Meine Übersetzung) A form of society in which the state controls and regulates all phases of life considered essential for perpetuating its power and for carrying out programs arbitrarily deemed best for the society“. Wolfgang J. Koschnick: *Standardwörterbuch für die Sozialwissenschaften/Standard Dictionary of the Social Sciences*, Bd.2, K.G. Saur Verlag: München [u.a.] 1993, 1814.

⁵ Ich beziehe mich in meiner Arbeit auf eine allgemeine Definition von Diktatur als eine „Bezeichnung für die Ausübung politischer Gewalt unter Ausschaltung verfassungs- bzw. gewohnheitsrechtlicher Schranken durch einen einzelnen (*Diktator*), eine Familie, eine Gruppe bzw. Clique, eine Partei oder eine Klasse über das Volk“. Gerd Reinhold (Hg.): *Soziologie-Lexikon*, 4.Aufl. R. Oldenbourg Verlag: München [u.a.] 2000, 119.

Griff zu behalten.

Unter dem Druck der Diktatur, bleibt die subjektive Wahrnehmung im Sinne einer Verdichtung der diktatorischen Welt durch die Protagonistin ihre Chance zu überleben und nicht verrückt zu werden. Dabei kennzeichnen strukturelle und inhaltliche Offenheit und Dynamik ihre Perspektive. Die Offenheit und die Dynamik äußern sich in der Darstellung der Romanwelt durch das Prinzip der Entgrenzung und Vernetzung. Dieses Prinzip ermöglicht einen Bruch mit der Macht, denn die Auffassung der Welt durch das Subjekt und die staatliche, totalitäre Realitätskonstruktion, die auf scharfer Grenzsetzung gründet, stoßen aufeinander. Gegen die rigide Grenzsetzung steht die Perspektive der Erzählerin, die auf Bewegung und Ambivalenz basiert. Dem Prinzip der Grenzauflösung kann sich aber die Erzählerin des Romans nicht vollständig anpassen. Die Entgrenzung ihrer Umgebung ist dabei, ihrer eigenen Identität zu drohen. Deswegen befindet sie sich stets in einer wackeligen, widersprüchlichen Zwischenposition.

Angesichts des oben angedeuteten, zwiespältigen Konflikts zwischen dem Staat und dem Individuum ist das Verhältnis zwischen Machtstrategien und ästhetischen Strategien im Folgenden am Beispiel des Romans *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* näher zu untersuchen. Zuerst soll aber auf Aspekte von Herta Müllers Leben und Werk sowie dessen Rezeption eingegangen werden.

2. Herta Müller – ihr Leben und Werk

2.1. Biografische Skizze⁶

Herta Müller wurde am 17. August 1953 in Nitzkydorf in Rumänien geboren. Das Gebiet, in dem sie aufwuchs, war überwiegend von banater Schwaben⁷ bewohnt. Als Angehörige dieser deutschsprachigen Minderheit lernte die Autorin in der Schule zusätzlich zur Muttersprache auch Rumänisch als Fremdsprache. 1973 verließ sie Nitzkydorf und zog nach Temeswar, wo sie nach dem Studium der Germanistik und der Romanistik als Übersetzerin und Lehrerin tätig war. Zu dieser Zeit wurden auch ihre ersten Texte publiziert. Ein literarisches Bewusstsein entwickelnd, mit Basis in der politischen Situation Rumäniens, der Diktatur unter Nicolae Ceaușescu, stand Herta Müller am Ende der 1970er Jahre in enger Verbindung mit den ehemaligen Mitgliedern der von 1972 bis 1975 bestehenden *Aktionsgruppe Banat*⁸, die einen beträchtlichen Einfluss auf ihr frühes Schaffen hatten. Zu dieser Zeit wurde die Autorin aufgrund ihrer Weigerung, mit dem rumänischen Geheimdienst *Securitate* zusammenzuarbeiten, aus dem Schuldienst entlassen. Seit 1984 arbeitete sie als freie Schriftstellerin, 1985 bekam sie aber in Rumänien ein Reise- und Publikationsverbot. Nach jahrelangen Schikanen durch die *Securitate* zog sie 1987 in die Bundesrepublik. Seit der Übersiedlung nach Deutschland hat die Autorin eine Reihe von Lehraufträgen an Universitäten im In- und Ausland erhalten; 2005 bekam sie die Heiner-Müller-Gastprofessur für deutschsprachige Poetik an der Freien Universität in Berlin. Dort lebt sie auch heute noch als freie Schriftstellerin.

⁶ Die Ausführung basiert auf: Killy, Walther (Hg.): *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd.8, Bertelsmann Lexikonverlag: Gütersloh [u.a.] 1990 – Klimt, Andreas (Hg.): *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 2006/2007*, Bd.1, K.G. Saur Verlag: München 2007 – Kraft, Thomas (Hg.): *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, Bd.2, Nymphenburger: München 2003.

⁷ Aufgrund der strategischen Bedeutung des Banats für die Auseinandersetzung der Habsburger mit den Osmanen wanderten im 18. Jahrhundert Siedler vor allem aus dem Südwesten des damaligen Reiches in die Region ein. Zusammen mit den Siebenbürgen-Sachsen (12.Jh) und den Bukowinern (18.Jh) bildete diese Gruppe von so genannten banater Schwaben die drei größten deutschen Zuwanderungsgruppen in Rumänien, bis zum Exodus der nahezu gesamten deutschsprachigen Bevölkerung während des Ceaușescu-Regimes. Nach: Alexander Ritter: „Deutschsprachige Literatur der Gegenwart im Ausland“, in: Manfred Durzak (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Philipp Reclam jun.: Stuttgart 1981, 632–661, hier 651 und Harald Roth (Hg.): „Deutsche“, in: *Studienhandbuch Östliches Europa*, Bd.1, Böhlau Verlag: Köln [u.a.] 1999, 456–465.

⁸ Siehe hierzu Kap. 2.3.

Herta Müllers literarisches Werk wurde mehrfach sowohl mit rumänischen und deutschen als auch mit internationalen Preisen ausgezeichnet: So erhielt sie unter anderem 1981 den Förderpreis für Prosa des Literaturkreises Adam-Müller-Guttenbrunn und den Debütpreis des rumänischen Schriftstellerverbandes, 1998 den Impac Dublin Literary Award und 2004 den Preis der Konrad-Adenauer Stiftung.

2.2. Das Werk

Die eigene Erfahrung mit Macht und Repression in ihrem Heimatland Rumänien stellt sich als ein zentrales Element für das literarische Schaffen Herta Müllers dar. Obwohl sie seit 1987 in Berlin wohnt, bleiben ihre Heimat und ihre Vergangenheit bis heute die wichtigsten thematisch-existenziellen Quellen ihres Werkes, welches als eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit Machtausübung betrachtet werden darf. Laut der Autorin sei die Angst „der unheimliche Meister der Wahrnehmung“.⁹ Daraus ergibt sich der Schwerpunkt ihres poetischen Projekts als im Konflikt zwischen dem Einzelindividuum und der auf Unterdrückung und Überwachung gegründeten Gesellschaft liegend.

In der Zeit zwischen 1969 und 1972 debütierte Herta Müller mit Gedichten in der *Neuen Banater Zeitung* und mit Beiträgen in *Wortmeldungen. Eine Anthologie junger Lyrik aus dem Banat*. Nach starken Eingriffen der Zensur erschien ihre erste Prosasammlung *Niederungen* in Bukarest 1982 in modifizierter Form, bevor sie 1984 in Deutschland in ihrer ursprünglichen Fassung publiziert wurde. *Niederungen* schildert die statischen Mechanismen des banater Dorflebens aus der Perspektive eines kleinen Mädchens. Zentral dabei ist dessen durchaus negative Erfahrung mit der brutalen kollektiven und überwachenden Norm des Dorfes, die nicht angezweifelt werden darf.

Schon in ihrem ersten Buch wurde die subversive Grundlage Herta Müllers Schreiben durch die Reflexion über die Zerstörungen des Individuums durch eine totalitäre Macht deutlich. Der Ort der Handlung in den darauf folgenden Veröffentlichungen, der Prosasammlung *Drückender Tango* (1984), der Erzählung

⁹ Beverly Driver Eddy: „'Die Schule der Angst'. Gespräch mit Herta Müller, den 14. April 1998“, *The German Quarterly*, Nr.4, Herbst 1999, 329–339, hier 332.

Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt (1986) und dem Prosaband *Barfußiger Februar* (1987), spielt ebenfalls in einem banat-schwäbisches Dorf im sozialistischen Rumänien. Die zwei letzteren Texte beschäftigen sich thematisch außerdem auch mit dem sozialistischen Regime des Diktators Ceaușescu, wobei die Diktatur eine ähnlich repressive Struktur wie das Dorf aufweist. Weiterhin schildert die Autorin in diesen Texten die Ausreise und das Ankommen im Westen. Zu dieser Zeit wurde folglich die politische und gesellschaftliche Situation Rumäniens wichtiger für ihr Schreiben. Nach der Aussiedlung nach Deutschland erschien 1989 die Erzählung *Reisende auf einem Bein*, in der die Aussiedlerthematik wieder aufgenommen wird. Dieser Text Herta Müllers ist bisher der Einzige, in dem der Ort der Handlung Westeuropa, beziehungsweise die Bundesrepublik ist. Der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft wird in diesem Buch durch die Empfindung der Ich-Erzählerin von Entfremdung, Angst und Einsamkeit sowohl in ihrer diktatorischen Heimat als auch in Deutschland deutlich.

1992 erschien der erste Roman der Autorin, der auf der Grundlage eines Drehbuchs entstandene *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Dabei kehrt sie thematisch zu den Auswirkungen des diktatorischen Systems auf das Alltagsleben in Rumänien zurück. Ihr nächster Roman *Herztier* (1994), der von einer Gruppe von Freunden berichtet, die unter der rumänischen Diktatur zu Verrat und/oder Selbstmord getrieben werden, lässt sich in Herta Müllers Werkkontext auf gleiche Weise einfügen und einordnen, wie der in der vorliegenden Arbeit zu untersuchende Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (1997), in welchem sie die Erfahrungen eines Individuums mit dem täglichen Terror der rumänischen Staatsmacht schildert. Die drei Romane haben den Konflikt zwischen der diktatorischen Totalitarismus und der subjektiven Wahrnehmung durch den Einzelnen gemein.

Die Bild- und Textcollagen Herta Müllers, deren Material aus anderen Texten ausgeschnitten und durch die Autorin neu zusammengestellt wurde, sind in der Postkartensammlung *Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren* (1993) und in den Werken *Im Haarknoten wohnt eine Dame. Collagen* (2000) und *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005) gesammelt. Inhaltlich nimmt sie als ihren Ausgangspunkt wieder die Erfahrungen aus ihrem Leben in der Diktatur. Formal ermöglicht die Lyrik einen noch spielerischen und

fragmentarischen Umgang mit der Sprache. Durch das Bruchstückhafte wird die Zerstörung des Individuums thematisiert, wobei das poetische Spiel in einer großen semantischen und syntaktischen Offenheit resultiert.

1991 publizierte sie die Essaysammlung *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Danach folgten die Essaypublikationen *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett* (1992) und *Hunger und Seide* (1995). Die Bonner Vorlesungen *In der Falle* erschienen 1996, anschließend wurde *Heimat ist das, was gesprochen wird* (2001) herausgegeben. Die bisher letzte essayistische Veröffentlichung der Autorin ist *Der König verneigt sich und tötet* (2003). Die poetologischen Schriften lassen sich in den thematischen Kontext der belletristischen Produktion Herta Müllers einordnen, denn die Auswirkungen des Terror-Regimes auf ihren Schaffenshintergrund stehen im Mittelpunkt. Infolgedessen formuliert sie ihre literarische Sprache von diesen politischen und historischen Bedingungen ausgehend. Sie erörtert in ihren Essays ihre sprachliche Randposition und problematisiert das Verhältnis zwischen Sprache, Wahrnehmung, Erfindung und Realität. Besonders die Differenz innerhalb ihrer literarischen Sprache, die, wie erwähnt, eine enge Beziehung zu einer konkreten Wirklichkeit hat, diese Wirklichkeit aber gleichzeitig aufgelöst und verfremdet darstellt, wird problematisiert. Weiterhin analysiert die Autorin in ihren essayistischen Texten sowohl die Machtstrategien der Diktatur als auch die Möglichkeit des Widerstands durch Literatur, auf eine Art und Weise, die im Folgenden zu untersuchen ist. Neben dieser großen prosaischen Produktion, Sammlungen von Collage-Lyrik und zahlreichen Essays haben Müllers journalistische Beiträge und ihre Literaturvorlesungen dazu beigetragen, ihr literarisches Ansehen zu definieren.

2.3. Zum Begriff rumäniendeutsche Literatur

Herta Müllers Texte werden gewöhnlich der Kategorie *rumäniendeutscher Literatur* zugeordnet. Die deutschsprachige Literatur aus Banat, Bukowina und Siebenbürgen wird meistens, neben Werken aus den beiden ehemaligen deutschen Staaten, aus Österreich und aus der Schweiz, zur so genannten fünften deutschen Literatur gezählt. Sie ist somit Teil der deutschen Minderheitenliteraturen, die durch

linguistische, regionale und gesellschaftlich-soziologische Aspekte¹⁰ bestimmt werden. Der Begriff *rumäniendeutsche Literatur* ist aber umstritten, und in seinem Inhalt nicht eindeutig festgelegt. Es würde diesbezüglich zu weit führen, eine vollständige Übersicht zur allgemeinen Einordnung der rumäniendeutschen Literatur darzustellen. Hier soll nur angedeutet werden, dass innerhalb der wissenschaftlichen Literatur verschiedene Standpunkte zum Begriff vertreten sind.¹¹ In meiner Arbeit beziehe ich mich auf eine allgemeine Definition von rumäniendeutscher Literatur als „literarische Werke, die die gemeinsamen Erfahrungen der Deutschen im Kulturraum Rumänien reflektieren“. ¹² Dementsprechend schreiben auch die aus Rumänien nach Deutschland ausgewanderten Autoren weiterhin rumäniendeutsche Literatur, denn diese ist oft, wie im Fall Herta Müllers, immer noch durch Erfahrungen mit der rumänischen Umgebung geprägt.

Da Herta Müller also meistens als rumäniendeutsche Autorin bezeichnet wird, scheint es sinnvoll, das literarische Klima, in dem sie sich entwickelte zu erörtern. Dies ist, da die Literatur im national-kommunistischen Rumänien staatlich gelenkt war und strenger Zensur unterlag, eng verknüpft mit der geschichtlich-politischen Situation des Landes zu betrachten. Dabei gilt der Schwerpunkt meiner Darstellung Banat im Übergang von den 60er zu den 70er Jahren, denn diese Zeit stellt einen bedeutenden Umbruch in der rumäniendeutschen Literatur der Nachkriegszeit dar.¹³

Nach der Phase der totalitären, stalinistischen Herrschaft in Rumänien in den 40er und den 50er Jahren folgte eine politisch und kulturell relativ liberale Entspannungsperiode, die oft als Tauwetter bezeichnet wird. Doch seit Anfang der 70er Jahre setzte sich die nationalkommunistische, neostalinistische Diktatur durch. Zu dieser Zeit beeinflusste die Tauwetter-Periode das literarische Milieu in großem

¹⁰ Alexander Ritter: „Deutschsprachige Literatur des Auslands: Perspektiven germanistischer Analyse, Beurteilung und Aufgabenstellung“, in: *Deutsche Minderheitenliteraturen*. Verlag Südostdeutsches Kulturwerk: München 2001, 27–45, hier 30.

¹¹ Überblicke zum Thema bieten u.a. Ebd. und Paola Bozzi: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2005, hier 13–19. Bozzi argumentiert für eine Grenzüberschreitung dieses Begriffes, der auf einer Innen-/Außen-Differenz im postkolonialen Sinne gegründet sei.

¹² Axel Barner: „Gibt es eine rumäniendeutsche Literatur nach 1990? Bedingungen und Tendenzen der neuesten deutschsprachigen Literatur in Rumänien“, *Laufschrift* Nr.6 1998, 22–27, hier 23.

¹³ Eine vollständige Übersicht über die rumäniendeutsche Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart bietet George Guțu: „Insulare Differenz und grenzgängerische Identität. Deutsche Literaturen in Rumänien in Überblick“, *Web-Seite der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens*, <http://www.ggr.ro/RdIVol11.htm> (20.Januar 2006).

Maße, während die ständig totalitäreren und absurderen Züge der annehmenden Diktatur „dann zum leidvollen Gegenstand, zum grundlegenden Thema, dieser Literatur wurde“. ¹⁴ Damals entwickelten sich Tendenzen innerhalb der rumäniendeutschen Literatur, die sich unter der Bezeichnung „die engagierte Subjektivität“¹⁵ zusammenfassen lassen. Die Grundlage für diese Entwicklung war die Spannung zwischen der sich an der Moderne und an der Literarentwicklung Westeuropas orientierenden neuen rumäniendeutschen Literatur und den rigiden Verhältnissen im Land. Die Benennung *engagierte Subjektivität* betont einen ästhetischen und gesellschaftlichen Fokus, sie stellt subjektive Empfindungen und die Unmittelbarkeit der Beobachtungen in den Mittelpunkt:

An die Stelle des gewiß wohlgemeinten, aber etwas abstrakt-allgemeinen Engagements, das auch unmittelbar mit der Komplizenschaft des Lesers rechnete, war die genaue, auf die Alltagsdetails gerichtete Beobachtung getreten, an die Stelle des 'Wir' das Individuum, an die Stelle des Denkens in Systemen und Theoremen die eigene Subjektivität als Filter der erfahrenen Realität [...].¹⁶

Die rumäniendeutsche Literatur sollte sich also, wie im obigen Zitat deutlich wurde, konkret mit der Realität auseinandersetzen. Das Subjekt stand im Mittelpunkt dieses antitotalitären poetologischen Konzepts, was folglich Selbstbeobachtung und Selbstdarstellung forderte. Trotzdem sollte die Gesellschaft immer der Ausgangspunkt des Schriftstellers sein. Infolgedessen bedeutete die Literatur der *engagierten Subjektivität* keine Hinwendung zur vollständigen Autonomie der Literatur:

[...] sie verarbeitet Geschautes und Erinnerteres, Gefühltes und Gedachtes; die Sprache gewinnt an Expressivität, ohne sich jemals zu verselbständigen. Sie ist weiterhin 'verständlich', alltäglich, nachvollziehbar, auch dann, wenn sie Träume, Phantasien und Augenblicksempfindungen reproduziert.¹⁷

Der subjektive Ansatz bedeutete „einen neuen Zugang zu den Dingen“. ¹⁸ Das

¹⁴ Anton Sterbling: „Das Wesen und die Schwächen der Diktatur. Nachgelesen in den Romanen von Herta Müller“, in: Thomas Kron und Uwe Schimank (Hg.): *Die Gesellschaft der Literatur*, Verlag Barbara Budrich: Opladen 2004, 165–195, hier 169.

¹⁵ Emmerich Reichrat (Hg.): „Vorwort“, in: *Reflexe II. Aufsätze, Rezensionen und Interviews zur deutschen Literatur in Rumänien*, Dacia Verlag: Cluj-Napoca 1984, 9–18, hier 11.

¹⁶ Ebd., 11f.

¹⁷ Peter Motzan: „Vom polemisch-präskriptiven Engagement zur engagierten Subjektivität“, in: *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944. Problemaufriss und historischer Überblick*, Dacia Verlag: Cluj-Napoca 1980, 138–157, hier 152.

¹⁸ Reichrat in: Reichrat (1984), 12.

Konzept machte Alltagsbeobachtungen und die Genauigkeit der Details zum Schwerpunkt, folglich wurde auch das Verhältnis von Wahrnehmung und deren Umsetzung in Sprache problematisiert. Die literarischen Beiträge waren eine Kritik am sozialistischen Realitätszustand, welcher sich vor allem in der Lyrik, die die dominierende Gattung der rumäniendeutsche Literatur war, aber auch in der Prosa formal äußerte: nämlich als spielerisch und experimentell. *Die engagierte Subjektivität* wurde weiterhin von ihren Vertretern als eine kritische Haltung verstanden, die versuchte, die Leserschaft zu aktivieren. Die Leser sollten durch die Literatur von passivem Verhalten zur Aktivität in Form einer Auseinandersetzung mit der Realität aufgefordert werden. Dieser Glaube an die Appellfunktion der Literatur entspricht der Auffassung Bertolt Brechts von der Rolle des Autors und der des Lesers/des Publikums.¹⁹ Brecht gilt seit den 60er/70er Jahren als großes Vorbild der rumäniendeutschen Literatur.²⁰

Die engagierte Subjektivität wurde teilweise von einer Gruppe von jungen, deutschsprachigen Autoren entwickelt, die nach gemeinsamen Veröffentlichungen in der Zeitschrift *Neue Literatur* am Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre später als die *Aktionsgruppe Banat* bekannt wurden. Herta Müller war kein Mitglied dieser Gruppe, sie pflegte aber Umgang mit ihren Angehörigen und wurde zu Lesungen und Diskussionen eingeladen. Die 1972 in Temeswar gegründete Aktionsgruppe war ein vom rumäniendeutschen Autor Richard Wagner geleiteter kritischer, marxistischer Literaturkreis. Wagner formulierte 1972 das Anliegen der Aktionsgruppe:

Wir müssen unser Verhältnis zur hiesigen Realität durchdenken. Das Spezifikum als Minderheit gehört in die zweite Reihe. Im Vordergrund muß die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit stehen. [...] Das wirkliche Beschäftigen mit hiesiger Realität setzt ein aufmerksames Durchdringen dieser Realität voraus, das auch an gewissen negativen Aspekten und Verhaltensweisen nicht vorbeigeht, also konstruktive Kritik übt, gleichzeitig aber auch das Positive benennt im Gedicht.²¹

Die Autoren übten in ihren Texten Gesellschaftskritik durch eine Entgrenzung der

¹⁹ Vgl. Bertolt Brecht: „Die Straßenszene“, in: *Schriften zum Theater*, Suhrkamp: Frankfurt/M 1977, 90–105.

²⁰ Peter Motzan: „Die vielen Wege in den Abschied. Die deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien (1919–1989)“, in: *Wortreiche Landschaft. Deutsche Literatur aus Rumänien - Siebenbürgen, Banat, Bukowina. Ein Überblick vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Sonderheft Rumänien, Leipzig 1998, 108–116, hier 114.

²¹ Annemarie Schnuller: „Vom Gebrauchswert zur Besinnlichkeit. Ein Versuch über die Entwicklung der neueren rumäniendeutschen Lyrik“, in: Reichrat (1984), 30–35, hier 31.

konkreten Realität. Der Schwerpunkt lag, wie in den obigen Zitaten deutlich wird, in der Spannung zwischen der konkreten Realität und der subjektiven Wahrnehmung dieser, in welcher die totalitäre Auffassung der Welt infrage gestellt wurde. Dementsprechend ist das Verweben von Autobiografie und Fiktion ein Kennzeichen Herta Müllers Texte, auf das im folgenden Kapitel näher eingegangen wird. Die Gruppe um Wagner versuchte mit ihrer Literatur gegen die nationalsozialistische Vergangenheit ihrer Elterngeneration, gegen die Normen der rumäniendeutschen Provinz und gegen den diktatorischen, rumänischen Staat zu schreiben. Die doppelt oppositionelle Einstellung sowohl gegen die Traditionen der rumäniendeutschen Minderheit als auch gegen den sozialistischen Überwachungsstaat ist bezeichnend für diese Generation von Autoren. Die Sondersituation der rumäniendeutschen Literatur ergibt sich folglich aus einer Randstellung, da sie sowohl in Widerspruch zur Sprache der deutschsprachigen Minderheit als auch zur Sprache des rumänischen Staates und der des deutschsprachigen Zentrums steht. Daher sind Reflexionen über den Heimatbegriff und die Sprache häufige Themen in ihren Texten.

Es würde die Rahmen dieser Arbeit überschreiten, die Texte Herta Müllers weiter in die moderne literarische Tradition einzugliedern. Hier soll nur erwähnt werden, dass innerhalb der Forschung unter anderem auf Züge des Surrealismus, des Expressionismus, des Symbolismus²² als auch der Dekonstruktion²³ hingewiesen wird. Im Folgenden soll auf poetologische Aspekte der Texte der Autorin eingegangen werden, wobei deutlich werden soll, dass die Grenzüberschreitung eine zentrale Rolle für ihr Schreiben spielt.

²² Siehe Ralph Köhnen (Hg.): „Vorwort“, in: *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Peter Lang: Frankfurt/M 1997, 7–12, hier 7f.

²³ Siehe Stephan Düppe: „Geschicke der Schrift als Strategien subjektiver Ohnmacht. Zu Herta Müllers poetologischen Vorlesungen *Der Teufel sitzt in Spiegel*“, in: Ebd., 155–170.

3. Poetologischer Exkurs

3.1. Die Poetik der erfundenen Wahrnehmung

Die poetische Basis der fiktionalen Texte Herta Müllers kommt in ihren zahlreichen Publikationen mit hermeneutischen Reflexionen zum Ausdruck. Ihr poetologisches Programm und ihre poetische und politische Selbstpositionierung rücken unter anderem in den Essaysammlungen *Der Teufel sitzt im Spiegel* (1991), *Hunger und Seide* (1997) und *Der König verneigt sich und tötet* (2003) in den Vordergrund. Vor dem Hintergrund der eigenen Lebens- und Schreiberfahrungen während der Diktatur versucht die Autorin die Bedingungen der Dichtung unter dem Totalitarismus zu formulieren.

Ihre Schreibweise ist eng mit ihrem Konzept der *erfundenen Wahrnehmung*²⁴ verbunden, ein Begriff, welcher die imaginative Umbildung der Wirklichkeit bezeichnet. In diesem Sinne spricht sie von einem „Zeigefinger im Kopf“ (T 20), der sich, autobiografisch getrieben, aus dem Erlebten seinen Weg bahnt. Zwei Quellen sind dabei zentral für Herta Müllers *erfundene Wahrnehmung*: das Dorf und die Diktatur. Dabei überträgt sie die freiheitsbeschränkenden Verhältnisse im Dorf auf das Regime: „Die erste Diktatur, die ich kannte, war das banatschwäbische Dorf“²⁵ und ergänzend: „In gewissem Sinn war das, was ich später als ‘totalitär‘ und als ‘Staat‘ bezeichnete, die Ausdehnung dessen, was ein abgelegenes, überschaubares Dorf ist“ (T 20). In diesem Zusammenhang skizziert sie, wie erwähnt, die Angst als eine der Triebkräfte ihres Schreibens.

Die Wahrnehmungsperspektive erfinde sich zufällig aus der Vergangenheit eines Menschen durch einen mentalen Prozess, welchen die Autorin als Auslöser einer innerlichen „Unruhe“ (T 39) beschreibt.²⁶ Dabei setzen sowohl die erlebte Außenwelt als auch die Innenwelt der jeweiligen Person die Erinnerung in Gang:

²⁴ Herta Müller: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, Rotbuch Verlag: Berlin 1991, hier besonders 9–55. (Abgekürzt: T)

²⁵ Bridgid Haines und Margaret Littler: „Gespräch mit Herta Müller“, in: Haines (Hg): *Herta Müller* University of Wales Press: Cardiff 1998, 14–24, hier 17.

²⁶ Ausgehend von Müllers Darstellung mentaler Erinnerungs- und Bewusstseinsprozessen wäre eine Annäherung mit Hilfe der kognitiven Literaturtheorie eine plausible Ausweitung vom Untersuchungsgebiet ihrer Texte.

„Stärker, weil wieder erlebbar im Gedächtnis, ist das, was auch damals im Kopf stand, das, was von innen kam, angesichts des Äußeren, der Fakten“ (T 10). Herta Müllers Metapher der *erfundene Wahrnehmung* plädiert infolgedessen für eine Aufhebung einer eindeutigen Innen–Außen-Differenz und für eine Verschmelzung der beiden Ebenen. Im Hinblick darauf lässt sich sagen, dass eine Überschreitung von Grenzlinien, welche besonders innerhalb eines totalitären Diskurses scharf gezogen sind, Grundlegend für ihre Poetik ist. Weiterhin funktioniert auch ihre Einschätzung der Subjektivität antitotalitär auf Kosten des Kollektivs.

Jeder Perzeption wird laut der Autorin zunächst eine starke Subjektivität, zweitens aber gleichzeitig auch Willkür und Zufall zugeschrieben, denn sie funktioniert autonom: „Das, was man später mal von früher her erinnert, sucht man sich nicht aus. Es gibt keine Wahl für eine Auswahl, die sich zwischen den Schläfen, hinter der Stirn selber trifft“ (T 10). Basierend auf dieser Vorstellung von einer Grenzüberschreitung oder sogar von einer Grenzenlosigkeit (vgl. T 18) setzt die dynamische, *erfundene Wahrnehmung* das „dunkle Gedärm unter der Oberfläche“ (T 17) der äußeren Umgebungen frei. „Es entsteht ein doppelter, dreifacher, vielfacher Boden, der keiner ist“ (T 40). Herta Müller hebt diese unberechenbare, individuelle Wahrnehmung des Subjekts als Gegensatz zum Weltbild des totalitären Systems vor. Auf diese Weise widerspricht sie dem Motto ihrer Essaysammlung, denn *der Teufel sitzt im Spiegel* ist eine Metapher für das sowohl in der Norm des Dorfes enthaltene als auch im diktatorischen, sozialistischen Staat vorhandene Verbot, sich individuell wahrzunehmen. Die Autorin stellt sich die staatliche Vorstellung von einem ganzheitlichen Weltbild subversiv gegenüber, weil sie die Meinung vertritt, die Erfahrung der Welt beruhe auf einer Täuschung:

Unser Auge liegt so, daß es eine größere Fläche, als der eine Augapfel groß ist, sieht. Daher steht immer ein Bild vor dem Auge, das zusammengesetzt ist. Das aus vielem, nicht Zusammengehörendem besteht. Und jedes unserer beiden Augen sieht ein für den einen Augapfel zu großes Bild. Mit beiden Augen sehen wir jedoch nicht zwei Bilder, sondern ein einziges übergroßes Bild. Unsere Augen liegen so, daß beim Schauen der Riß im Bild drin ist. (T 76)

Herta Müller versucht die im Zitat dargestellten Risse in der Welt transparent zu machen, denn ihr Schreiben trennt, teilt und setzt neu zusammen.

Die *erfundene Wahrnehmung* ist für die Autorin eine vielfältige Bezeichnung. Zunächst lässt sich sagen, dass der Begriff eine ästhetische Vorgehensweise bezeichnet, in der Biografisches mit Fiktion verbunden wird. Herta Müller selbst bezeichnet ihr Schreiben als autofiktional.²⁷ Autofiktionales Verfahren heißt, die eigene Erfahrung in den Vordergrund zu rücken. Dabei wird aber die Erfahrung sehr stark literarisch bearbeitet, bis hin zur Entziehung der Erfahrungswelt, und lässt sich folglich nicht als autobiografisch bezeichnen. In *Der Teufel sitzt im Spiegel* betont die Autorin den komplexen Vorgang wenn Biografisches in Schrift umgeformt wird: „Auch, wenn ich Wahrnehmung beschreibe, muß ich die Spanne von dieser Wahrnehmung zur erfundenen Wahrnehmung vollziehen“ (T 43). Auffällig ist aber die Widersprüchlichkeit dieser Vorgehensweise. Die *erfundene Wahrnehmung* sei die Bedingung der poetischen Sprache. Gleichzeitig stellt aber die Grenzüberschreitung eine stabile Realität infrage und ist deswegen immer mehr oder weniger mit existenzieller Angst verbunden: „Vielleicht ist das Erfinden der Wahrnehmung, das Selbstverständliche, das uns immer begleitet – Angst, deren Gründe sich nicht einschränken, nicht genau benennen lassen“ (T 14).

Die Bezeichnung *erfundene Wahrnehmung* steht nicht nur für eine ästhetische Vorgehensweise. Gleichzeitig ist die oben skizzierte Wahrnehmungsperspektive auch als ein politisches Verfahren zu sehen, welches es ermöglicht, oppositionell im Sinne der Subversion zu sein. Herta Müller schätzt also die Kunst als eine subversive Kraft. Insofern ist sie in der modernistischen Tradition des Avantgardismus gewurzelt. Die Autofiktionalität und der individuelle Blick ist für die Autorin die einzige Möglichkeit, die Verhältnisse zu verändern, und wird zusätzlich als eine Überlebensstrategie beschrieben:

Vielleicht war in den Jahren des Frosches die Erfindung der Wahrnehmung die einzige Möglichkeit, die Umgebung zu verändern. Sie wurde nicht erträglicher. Sie wurde bedrohlicher. Doch hatte mindestens dieser Zusatz mit mir selber etwas zu tun. (T 29)

Macht ist für die Autorin folglich nicht nur repressiv, sondern funktioniert auch

²⁷ „Es ist seltsam mit der Erinnerung. Am seltsamsten mit der eigenen. Sie versucht, was gewesen ist, so genau wie nur möglich zu rekonstruieren, aber mit der Genauigkeit der Tatsachen hat dies nichts zu tun. Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden, schreibt Jorge Semprun. Und Georges-Arthur Goldschmidt nennt seine Bücher 'autofiktional'“. Herta Müller: „In der Falle“, in: *In der Falle*, Wallstein Verlag: Göttingen 1996, 5–24, hier 21.

produktiv. Die Umgebung eines Menschen beeinflusst nicht nur seine Erfindung der Wahrnehmung, sondern die *erfundene Wahrnehmung* wirkt auch auf die konkrete Realität ein, denn sie nehme sich laut der Autorin „im Rückblick wahr“ (T 53). In dieser Hinsicht reflektiert Herta Müller gleichzeitig auch über die Doppelrolle der Sprache. Einerseits sei die Sprache als das Instrument der Machthaber zu sehen, andererseits gelte sie aber auch als die Möglichkeit des Widerstands und der Selbstbehauptung gegenüber der Macht:

Da erfundene Wahrnehmung sich im Rückblick wahr, wirklich nimmt, haben auch die Mächtigen zu allen Zeiten, in allen Gesellschaftsformen Angst davor. Sie haben Angst vor der Wirkung dessen, was sich aus der erfundenen Wahrnehmung im Rückblick wahr, wirklich nimmt. Angst vor Büchern, vor Filmen, vor Gemälden und vor der Musik. (T53)

Die Macht, die die Autorin im Zitat beschreibt, ist eine totalitäre, auf Überwachung basierende Herrschaft. Dabei bezeichnet Herta Müller das Gefühl überwacht zu werden als *den deutschen Frosch*.²⁸ Diese Benennung tauchte erstmals in der Prosasammlung *Niederungen* auf – als eine paradoxe Metapher sowohl für die unterdrückende Norm des Dorfes, die die Kontrolle des einzelnen legitimiert, wie auch für das Leben unter diesem gesellschaftlichen Druck. Die Benennung wird zum zweideutigen Symbol der allübergreifenden Macht und der Angst in einer repressiven Gesellschaft, folglich auch in der Diktatur²⁹: „Der deutsche Frosch war der erste Diktator, den ich kannte“ (T 21).

3.2. Der fremde Blick

Herta Müllers Empfindungen und ihre Beobachtung der Welt sind durch eine aufgrund der Erfahrung des Terrors und der Repression entwickelte Perspektive charakterisiert, die Müller als den *fremden Blick* bezeichnet.³⁰ Dabei versteht sie diesen *fremden Blick* keineswegs als „eine stilistisch-literarische Eigenart“,³¹ der

²⁸ Siehe hierzu: Herta Müller: *Niederungen*, Rowohlt Taschenbuch Verlag: Hamburg 2002, 94.

²⁹ Vgl. Nina Brodbeck: *Schreckenbilder. Zum Angstbegriff im Werk Herta Müllers*, Dissertation, Philipps-Universität Marburg 2000, http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=962373923&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=962373_923.pdf (01.09.2006).

³⁰ Die Eigenschaften des *fremden Blickes* erläutert Müller u.a. in „Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne“, in: *Der König verneigt sich und tötet*, Carl Hanser Verlag: München 2003, 130–150.

³¹ Ulrike Ackermann: ‚Ich glaube, Sprache gibt es nicht‘. Die Dichterin Herta Müller über Heimat,

Begriff bezeichnet nicht, wie von der Literaturkritik behauptet, den fremden Blick eines Einwanderers auf Deutschland, sondern es geht um eine Fremdheit der Welt und sich selbst gegenüber, basierend auf den gemachten Erfahrungen einer totalen Überwachung des Alltagslebens in der Diktatur. Diese doppelte Fremdheit entspricht dem Zustand der Entgrenzung, den Astrid Schau als „eine Position auf der Grenze“³² beschreibt.

Laut der Autorin hat die Perspektive also nichts mit Schreiben zu tun, sondern mit der eigenen Biografie. Die umfassende staatliche Beobachtung des Einzelnen in einer Diktatur zwingt den Überwachten, sich selbst und seine Umgebung immer ganz genau zu betrachten, da der Staat von ihm verlangt, dass er zu jeder Zeit bereit ist, jede Situation genau zu beschreiben, um dem Staat bei der Registrierung und Überwachung behilflich zu sein. In diesem Zusammenhang schreibt die Autorin: „Erst das Geschaute gleichzeitig zu deuten heißt sehen“.³³ Weiterhin beeinflusst das konkrete Eingreifen des Verfolgers im Leben des Einzelnen den *fremden Blick*. Die potenzielle Begegnung mit dem Verfolger führt dazu, dass der Einzelne durch Unsicherheit und Angst die jeweilige Umgebung in Zusammenhang mit dieser Potenzialität interpretiere. Mit den Worten Herta Müllers hat man „sich den Glauben an das, was man sieht, abzugewöhnen“.³⁴ Der *fremde Blick* entstehe infolgedessen bei Menschen, denen die Selbstverständlichkeit der Dinge³⁵ genommen werde. Die Autorin schreibt:

Die Einheit der Dinge mit sich selbst hatte ein Verfallsdatum. Alles rundum schien sich nicht mehr sicher zu sein, ob es das oder dies oder etwas ganz anderes ist. Über kurz oder lang gab es nur noch nichtige Dinge mit wichtigen Schatten.³⁶

Diktatur, Dazugehören und den fremden Blick,“ *Die Welt*, 23.Juni 2004, <http://www.welt.de/data/2004/06/23/295141.html> (20.01.06).

³² Astrid Schau: „*Das Land am Nebentisch*. Ansätze zu einer Poetik der Entgrenzung“, in: Köhnen (1997), 63–78, hier 63.

³³ H. Müller (2003), 138.

³⁴ Ebd., 139.

³⁵ Ebd., 147.

³⁶ Ebd., 134.

4. Rezeption und Tendenzen der Forschung

Wie oben erwähnt ist Herta Müller in ihrem Heimatland Rumänien unter rumäniendeutschen Kritikern und Lesern sowohl bekannt wie auch anerkannt.³⁷ 1981 bekam sie den Förderpreis des Adam-Müller-Guttenbrunn Kreises, ein Jahr später wurde ihr Debütwerk *Niederungen* als eine Sensation in der Zeitschrift *Neue Literatur* gelobt.³⁸ Der Prosaband löste aber auch eine heftige Debatte und sogar eine „Hetzkampagne“³⁹ gegen die Autorin aus, da innerhalb konservativer rumäniendeutscher Kreise der Verdacht gegen die Autorin gerichtet wurde, sie wolle durch ihre negative Darstellung der banater Schwaben das Leben in ihrer Region verleumdern.⁴⁰

Wenn das Interesse binnendeutscher Kritiker für rumäniendeutsche Literatur als klein zu betrachten ist, und die Arbeiten deutschsprachiger Autoren mit rumänischem Hintergrund in der deutschen Literaturgeschichte vernachlässigt werden,⁴¹ bilden Herta Müllers Texte dabei eine Ausnahme. In den 80er Jahren hat die rumäniendeutsche Literatur erstmals durch ihr Debüt eine größere Leseöffentlichkeit in Deutschland erreicht.⁴² Als 1984 *Niederungen* in Deutschland erschien, wurde die Autorin als eine literarische Neuentdeckung bekannt und das Buch mehrfach ausgezeichnet. Kritiker lobten ihr poetisches Verfahren: Ihr innerhalb der modernen deutschen Literatur auffälliger literarischer Blick und ihre eigenartige Sprache setzten eigene Maßstäbe.⁴³ Gleichzeitig behandle Müller inhaltlich das Thema Provinz auf neue Weise und bilde dadurch einen interessanten Kontrast zur traditionellen Heimatliteratur. Seit ihrem Debüt werden Müllers Publikationen in Deutschland verfolgt und gelobt. Vor allem werden ihre Gedichtsammlungen positiv

³⁷ Zur rumäniendeutschen Rezeption von Müllers Texten siehe: Norbert Otto Eke: „Herta Müllers Werke im Spiegel der Kritik (1982-1990)“, in: Eke (1991), 107–130, hier 111–117.

³⁸ Vgl. Reichrat in: Reichrat (1984), 15.

³⁹ William Totok: „Die Dauerkrise des rumänischen Ethnozentrismus“, in: *Die Zwänge der Erinnerung. Aufzeichnungen aus Rumänien*, Junius: Hamburg 1988, 33–60, hier 56.

⁴⁰ Vgl. H. Schneider: „Eine Apotheose des Häßlichen und Abstoßenden. Anmerkungen zu Herta Müllers *Niederungen*“, *Banater Post*, Nr.23/24 1984, 19ff.

⁴¹ Beiträge zur Stellung der rumäniendeutschen Literatur im binnendeutschen Raum bieten Ritter (2001), 27–45 und Norbert Mecklenburg: „Ein Generalist des Besonderen. Zu Alexander Ritters Studien über Literatur deutschsprachiger Minderheiten“, in: Ritter (2001), 15–23.

⁴² Axel Bormann: „Die rumäniendeutsche Lyrik“, in: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, Beck: München 2006, 843–846, hier 843.

⁴³ Friedrich Christian Delius: „Jeden Monat einen neuen Besen“, *Der Spiegel*, Nr.31, 30.Juli 1984, 119–123, hier 119.

beurteilt.⁴⁴ Norbert Otto Eke skizziert zwei Impulse, von denen die deutsche Resonanz getragen wird:

[...] dem Reiz des Exotischen in der Beschreibung einer fremden, aus dem (literarischen) Wahrnehmungshorizont entschwundenen Welt der deutschsprachigen Minderheit Rumäniens und der Faszination einer poetischen Sprachgebung, die sich bei aller Sprödigkeit als Kunst der Auslassung bei gleichzeitig großer bildhafter Klarheit erwies.⁴⁵

Herta Müllers Werk wird selten negativ aufgenommen, und wenn, so wird ihre Sprache der Präziosität⁴⁶ und der poetischen Überladung bezichtigt, welche die Texte auf Larmoyanz und Schockeffekt reduzierten.⁴⁷

Beim Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* liegt der Schwerpunkt der negativen Kritik überwiegend bei der Thematik, wobei es als reduktiv empfunden wird, dass stets die Diktatur in Rumänien der Gegenstand des Schreibens bleibt. Themen, Handlungsmuster und Figuren seien nicht neu, und ermüdeten ihre Leser, schreibt Hannes Krauss:

Ihr Festhalten an den alten Themen entpuppt sich als trotziges, gleichzeitig haßdurchsetztes Heimweh. Das nötigt Respekt ab, ändert aber nichts daran, daß ihre Texte Gefahr laufen, unter der eigenen Patina zu ersticken.⁴⁸

Der Roman weise weiterhin „künstlerische Stagnation“⁴⁹ auf, da mehrere Motivkonstellationen dem Leser schon vertraut seien. Zudem sei die Sprache zu offen, und das auf Kosten der Metaphorik. Heinz Schafroth weist diese beiden Sichtweisen zurück: Herta Müllers Roman sei keine sich wiederholende „Depressionsprosa“⁵⁰ aus der Zeit des Ceauşescu-Regimes. Stattdessen sei das Werk von einer Dichte der Wahrnehmung und ihrer sprachlichen Umsetzung in Sätzen „die ins Vibrieren zu geraten scheinen“⁵¹ gekennzeichnet, die den Leser überwältigen

⁴⁴ Stellvertretend für mehrere Gedichtrezensionen: Peter Utz: „Kartengrüße aus Nirgendwo“, *Tages-Anzeiger*, 3. Juli 1993.

⁴⁵ Eke in: Eke (1991), 117.

⁴⁶ Fritz J. Raddatz: „Pinzetten-Prosa“, *Die Zeit*, Nr.36, 28.August 1992, 57.

⁴⁷ Heinrich Detering: „Himmel essen Seele auf“, *FAZ*, Nr.232, 7.Oktober 2003, L6.

⁴⁸ Hannes Krauss: „Innenansichten“, *Freitag*, 10.Oktober 1997, 42.

⁴⁹ Ernst Osterkamp: „Das verkehrte Glück“, *FAZ*, Nr.238, 14.Oktober 1997, L3.

⁵⁰ Heinz Schafroth: „Misslungenes Glück“, *Weltwoche*, 20.November 1997.

⁵¹ Ebd.

würden. Die Bildhaftigkeit Herta Müllers Sprache wird bei mehreren Rezensenten gelobt, wie im folgenden Zitat deutlich wird:

Die komplexe Sprachkraft der Autorin ist bekannt und darf auch in diesem Roman aufs neue bewundert werden. Es gibt nur wenige Stimmen der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur, die über ein vergleichbares Potential an Sprachbildern wie Herta Müller verfügen.⁵²

Ihre Texte haben eine relativ breite Resonanz innerhalb des deutschsprachigen Gebietes gefunden. Vor allem literaturwissenschaftliche Zeitungen haben sich seit Mitte der 80er Jahre mit Müllers Publikationen auseinandergesetzt.⁵³ Heute ist die Autorin eine aktuelle Stimme in der literarischen und politischen Debatte; sie wird häufig in Tageszeitungen und Rundfunkanstalten besprochen.

Obwohl Herta Müller, wie oben skizziert, im binnendeutschen literarischen Raum seit fast zwanzig Jahren als Autorin anerkannt ist, widmen sich vergleichsweise wenig umfassende literaturwissenschaftliche Arbeiten um ihre Texte, zudem erschienen auch die Studien relativ spät. Eine erste Annäherung bietet die Essaysammlung *Die erfundene Wahrnehmung* (1991), die nach Herta Müllers Poetikvorlesungen an der Universität Paderborn entstanden ist. Diese Sammlung funktioniert als eine Einführung zu den bis 1992 erschienenen Prosatexten, wobei die Erfahrungen der Autorin in dem Dorf eine zentrale Rolle in den jeweiligen Beiträgen spielen. Dementsprechend befassen sich die meisten Artikel mit ihrer autofiktionalen Schreibweise. Der Schwerpunkt der meisten Beiträge des Buches liegt auf diesem autofiktionalen Impuls Herta Müllers, beziehungsweise auf den eigenartigen stilistischen Bildern, die diese Autofiktionalität erzeugt. Norbert Otto Eke geht beispielsweise auf Bilder des Todes ein. Die Aufsätze der Sammlung zusammengenommen thematisieren Herta Müllers Wahrnehmungsperspektive, wobei der *fremde Blick* ein Hauptbegriff ist. Laut Eke sei Müllers Wahrnehmungsoptik „des subjektiven (authentischen, fremden) Blicks“⁵⁴ grundlegend für ihre Poetik, ein Blick, welchen Friedmar Apel in derselben Essaysammlung den eigensinnigen Blick nennt. Letzterer behauptet darüber hinaus,

⁵² Thomas Kraft: „Straßenbahn zum Schafott“, *Stuttgarter Zeitung*, Nr.287, 12.Dezember 1997.

⁵³ Eine Übersicht hierzu gibt Eke in: Eke (1991), 107–130.

⁵⁴ Norbert Otto Eke: „Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt durch in den Bildern“, in: Ebd. 7–21, hier 14.

die dekonstruierende Trennungsfunktion der Literatur sei eine Voraussetzung jenes Blickes. Dabei sei Eigensinn als „fortgesetzter Versuch, authentisch wahrzunehmen, als Auflehnung gegen sozial verordnete Wahrnehmung“⁵⁵ zu betrachten. Auf diese Weise sieht Apel Herta Müllers Poetik als Widerstand gegen die Macht. Weiterhin interpretiert Claudia Becker das Spannungsverhältnis zwischen Realität und Erfindung politisch, wobei sie die Leserwirkung mit einbezieht.⁵⁶ Ausgehend von der Erzählung *Niederungen* schreibt Michael Günther, dass diese Spannung sich auf der Erzählebene als eine Dialektik zwischen Distanz–Außenwelt und Nähe–Innenwelt erweise.⁵⁷ Erzähltechnisch ließen sich Müllers Texte darüber hinaus laut Stefan Gross auf drei Ebenen interpretieren, und zwar auf der realen, der allegorischen und der symbolischen Ebene.⁵⁸

Die im Anschluss an ein Kolloquium über Herta Müller an der Universität Bochum entstandene Artikelsammlung *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung* (1997) trägt weiterhin zu einer Reflexion über das Werk der Autorin bei. Sie enthält sowohl Untersuchungen ihres Debütwerkes *Niederungen* bis hin zum Roman *Herztier*, als auch Betrachtungen zu ihren Essaysammlungen und ihrer neueren Lyrik. Wie in der paderborner Essaysammlung steht auch in diesem Buch die Autofiktionalität zentral, wobei alle Artikel mehr oder weniger Ausgangspunkt in der Erfahrung der Autorin mit der Diktatur nehmen. Infolgedessen lesen die meisten Verfasser der genannten Essaysammlung Herta Müllers Texte als Widerstand gegen die totalitäre Macht. Dabei gehen sie aber tiefer als in früheren Auseinandersetzungen auf ihre Bild-Ästhetik ein. Gemeinsam ist vielen Beiträgen die Entdeckung einer „ästhetischen Widerständigkeit [im Text], die zugleich auch eine politische ist“.⁵⁹ So vertritt Christian Dawidowski die Meinung, die Textstruktur der Autorin basiere auf einer Auflösung des Ganzen, welche „Dingstrukturen hervortreten [lässt], die die alltägliche Wahrnehmung verkehren“⁶⁰. Durch diese

⁵⁵ Friedmar Apel: „Schreiben, Trennen. Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller“, in: Ebd., 22–31, hier 22.

⁵⁶ Claudia Becker: „Serapiontisches Prinzip‘ in politischer Manier. Wirklichkeits- und Sprachbilder in *Niederungen*“, in: Ebd., 32–41.

⁵⁷ Michael Günther: „Froschperspektiven. Über Eigenart und Wirkung erzählter Erinnerung in Herta Müllers *Niederungen*“, in: Ebd., 42–59, hier 52f.

⁵⁸ Stefan Gross: „Dem Schmied ist Glut ins Aug gespritzt. Von realen und erfundenen Teufeln. Zur Erzählung *Die große schwarze Achse*“, in: Ebd., 60–73, hier 63.

⁵⁹ Martina Hoffmann und Kerstin Schulz: „Im Hauch der Angst‘. Naturmotivik in Herta Müllers *Der Fuchs war damals schon der Jäger*“, in: Köhnen (1997) 79–94, hier 79.

⁶⁰ Christian Dawidowski: „Bild-Auflösung: Einheit als Verlust von Ganzheit. Zu Herta Müllers

Zerteilung der Bilder seien ihre Texte als Opposition gegen „logozentrisch organisierte Machtstrukturen“⁶¹ zu sehen. In ähnlicher Weise wird die Poetik des Risses in mehreren Beiträgen als besonders antitotalitär aufgefasst. Astrid Schau behauptet in ihrem Artikel, Müllers Werk sei durch eine Poetik der Entgrenzung konstituiert⁶², denn die „Position der Fremdheit als eine Position auf der Grenze“⁶³ bedeute eine ständig entgrenzende Wahrnehmungsperspektive. Philipp Müller schreibt weiterhin, die Bewegung sei grundlegend für Herta Müllers Textstruktur, wobei diskontinuierliche Bildstrukturen gegen die Macht wirken⁶⁴. Wo die erste Essaysammlung die Texte Herta Müllers mit sehr starken Bezügen zum historischen Kontext untersucht, versuchen die Essays in dieser Sammlung, sich von ihrer Privatsphäre zu entfernen. Stattdessen liegt der Schwerpunkt mehr auf dem Text, wobei nicht nur die inhaltliche Oberfläche untersucht wird, sondern die Entdeckung der Textstrukturen im Zentrum des Interesses steht.

Darüber hinaus bietet die Reihe *TEXT+KRITIK* eine eingehende Auseinandersetzung mit Müllers Werk. Hier wird, wie bei den oben erwähnten Essaysammlungen, wieder der Begriff Autofiktionalität in mehreren Beiträgen untersucht, wobei die Rolle der Bilder der Diktatur besonders beleuchtet wird. Ralph Köhnen behauptet beispielsweise, die sprachlichen Bilder der Autorin seien Teil „am Programm eines neuen Sehens“⁶⁵, welches einen Gegensatz zum Blick der Macht bildet. Zudem entwickle Müller dadurch eine „Ästhetik des Nicht mehr Schönen“.⁶⁶ Friedmar Apel untersucht im gleichen Band das Entstehen von Herta Müllers Poetik, wobei er erneut das Element der Macht mit einbezieht: Poesie entstehe aus nicht-repressiver Wahrnehmung im Gegensatz zur normierten Wahrnehmung, so betont er auch Müllers politisches Engagement.⁶⁷ Philipp Müller macht mit seinem Aufsatz „Fluchtlinien der erfundenen Wahrnehmung. Strategien der Überwachung und minoritäre Schreibformen in Herta Müllers Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*“ eine erste Annäherung an den erwähnten Roman. Er behauptet, bei Müller

Niederungen“, in: Ebd., 13–26, hier 16.

⁶¹ Ebd.

⁶² Schau in: Ebd., 63–77.

⁶³ Ebd., 63.

⁶⁴ Philipp Müller: „*Hertzier*. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern“, in: Köhnen (1997), 109–122.

⁶⁵ Ralph Köhnen: „Terror und Spiel. Der autofiktionale Impuls in frühen Texten Herta Müllers“, in: *TEXT+KRITIK*, Heft 155, München 2002, 18–29, hier 23.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Friedmar Apel: „Wahrheit und Eigensinn. Herta Müllers Poetik der einen Welt“, in: Ebd., 39–48.

handle es sich um autofiktionales Schreiben als ästhetische Strategie des Widerstands, welches durch eine spezifisch gesellschaftliche Dimension gekennzeichnet ist. Durch das Infragestellen der genormten Wahrnehmung bietet sich die Möglichkeit eines ästhetischen Widerstands. So werden ihre Texte „zum Ort eines Schlagabtausches widerstreitender Kräfte, die im Widerspruch zueinander stehen und sich zugleich wechselseitig bedingen“.⁶⁸ Diese Kräfte zeichnen sich im Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* als eine „Auseinandersetzung zwischen sozialen Überwachungsstrategien und ästhetischen Fluchtbewegungen“⁶⁹ ab.

Über die erwähnten Essaysammlungen hinaus ist auch Herta Haupt-Cucuius Freiburger Dissertation *Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers 'Diskurs des Alleinseins' und seine Wurzeln* (1996), in der sie sich Herta Müllers Werk durch eine sprachwissenschaftliche Analyse nähert zu erwähnen. Weiterhin untersucht Graziella Predoiu in *Faszination und Provokation bei Herta Müller. Eine thematische und motivische Auseinandersetzung* (2001) ausgewählte Texte im Hinblick auf sowohl die inhaltliche als auch die sprachliche Dimension, während Paula Bozzi in *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers* (2005) ihren Ausgangspunkt in dem postkolonialen und dem feministischen Diskurs nimmt.

4.1. Zielsetzung und theoretische Grundlage der vorliegenden Arbeit

Wie sich in der obigen Darstellung der Tendenzen der Forschung herausstellte, wurde der Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* bis heute verhältnismäßig wenig untersucht. Bisher widmet sich die Mehrzahl der Arbeiten Müllers frühen Prosa-Publikationen bis hin zum Roman *Hertztier*. Außer kürzeren Beiträgen, wie der erwähnte im *TEXT+KRITIK*-Heft vorhandene Artikel Philipp Müllers, liegt meines Wissens nur in Nina Brodbeck's Marburger Dissertation *Schreckenbilder. Zum Angstbegriff im Werk Herta Müllers* (2000) eine etwas tiefer gehende Analyse des vorliegenden Romans vor, und hier neben Auseinandersetzungen mit anderen

⁶⁸ Philipp Müller: „Fluchtlinien der erfundenen Wahrnehmung. Strategien der Überwachung und minoritäre Schreibformen in Herta Müllers Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*“, in: Ebd., 49–58, hier 51.

⁶⁹ Ebd.

Texten. Frühere Beiträge haben sich zwar mit den antitotalitären Zügen in Müllers Texten auseinandergesetzt, jedoch fehlt eine Untersuchung des antitotalitären Diskurses anhand ihres letzten Romans. Diese Lücke zu schließen, ist daher das Ziel der vorliegenden Arbeit. Im Folgenden soll auf theoretische Ansatzpunkte näher eingegangen werden.

Eine verbreitete Auffassung heute ist, dass ein literarischer Text nicht in einer Leere entsteht, sondern in einem Zusammenspiel zwischen dem Autor, dem Kontext und dem Leser. Die kritisch-oppositionelle Literatur in diktatorischen Regimen hat insofern eine Sonderstellung inne, als der Effekt der Autorintention auf die Rezipienten sehr zentral steht. Entsprechend ihrem Hintergrund aus Ceaușescus Rumänien plädiert Herta Müller in ihren Essays für eine starke Verbindung zwischen Subjekt, Gesellschaft und Literatur innerhalb der Belletristik, und ihre autofiktionale Verfahrensweise nimmt ihren Ausgangspunkt eben in diesem komplexen Zusammenspiel. Im Hinblick darauf scheint es sinnvoll, die Autorin nicht von ihrem Werk zu isolieren. Vielmehr sind ihre oben dargestellten, poetologischen Überlegungen, die als hermeneutisch bezeichnet werden können, da mit einzubeziehen, wo sie den Text oder die Theorie beleuchten können. Das soll aber nicht heißen, dass die vorliegende Arbeit eine historisch-biografische Annäherung sein soll, sondern, dass die Autorin im Hinblick auf ihren eigenen Roman als eine literaturtheoretische Quelle betrachtet wird. Dabei gehe ich im Folgenden im Einklang mit dem häufig als postkolonial angesehenen Theoretiker Edward W. Said davon aus, dass es nicht möglich ist, den Autor von den Realitäten des Lebens zu trennen, mit denen dieser bewusst oder unbewusst immer verbunden ist. Denn: „Niemand“, sagt Said,

hat eine Methode entwickeln können, die den Akademiker von den Realitäten des Lebens trennt, von seiner (bewussten oder unbewussten) Zugehörigkeit zu einer Klasse, zu einem Wertesystem, zu einer sozialen Position oder vom schlichten Umstand, ein Mitglied der Gesellschaft zu sein.⁷⁰

⁷⁰„No one has ever devised a method for detaching the scholar from the circumstances of life, from the fact of his involvement (conscious or unconscious) with a class, a set of beliefs, a social position or from the mere activity of being a member of a society”. (Meine Übersetzung) Edward W. Said: „Introduction“, in: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Penguin: London 1995, 1–28, hier 10.

Sich in diesem Sinne auf Said zu beziehen, scheint nicht nur eine fruchtbare Verfahrensweise zu sein, weil sie eine Orientierung am Kontextuellen eines literarischen Textes repräsentiert, sondern weil die postkoloniale Theorie auf Machtbeziehungen und auf das Verhältnis zwischen Macht und Grenzziehung fokussiert. Zentral bei Said und bei Vertretern der postkolonialen Theorie ist die Auffassung, dass die Dichotomie Zentrum–Rand ein Konstrukt ist, die Machtstrukturen etabliert und aufrechterhält. Insofern lässt sich diese Theorie auf Herta Müllers Roman übertragen.

Im Hinblick auf die Essays der Autorin, in welchen sie die Bedeutung ihrer Biografie und die problematische Umformung von Biografischem in Schrift betont, soll das zweifache Wesen der Literatur als eine historisch-soziale wie auch als eine autonom-ästhetische Erscheinung Basis für die vorliegende Arbeit sein. Die Texte der Autorin sind erzählertechnisch und thematisch komplex und öffnen sich somit für poetologische Überlegungen. Im Hinblick auf diese Komplexität und auf ihre Essays, die, wie oben erwähnt, als eine Auseinandersetzung mit konkreten Erfahrungen aus der Diktatur und mit hermeneutischen Fragestellungen gelten, scheint für diese Arbeit eine Kombination der hermeneutischen Perspektive mit der Annäherung an den Roman durch eine textnahe Analyse sinnvoll.

In Anbetracht dessen, dass der Roman sich noch intensiver als die anderen Romane und Erzählungen Herta Müllers mit dem extremen Kampf eines Individuums in einem und eben gegen ein autoritäres System auseinandersetzt, bietet sich eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen Subjekt und Staat, beziehungsweise zwischen Machtstrategien als fruchtbarer Ansatzpunkt. Bei der Analyse werde ich davon ausgehen, dass die Gegenüberstellung Staat–Macht auf der einen Seite und Individuum–Subjektivität auf der anderen Seite für den Roman konstitutiv ist, wobei – denn das ist das Ziel eines totalitären Staates – die beiden Positionen eng miteinander verwoben sind. Folglich sollen sowohl die Strategien des staatlichen Systems und die des Einzelindividuums als auch die Spannung zwischen den jeweiligen Strategien im Roman im Folgenden untersucht werden.

Die poetologischen Überlegungen der Autorin berühren, wie erwähnt, das Verhältnis sowohl zwischen Text und Gesellschaft als auch zwischen Text und Leser. Indem die

Autorin sich zwischen den beiden Ebenen hin und her bewegt, scheint dies auch eine adäquate Methode zu sein, sich ihrem Roman zu nähern. Um mehrere Aspekte des Romans beleuchten zu können, müssen in der Analyse diese Perspektiven berücksichtigt werden. Wie oben skizziert, öffnet sich Herta Müllers autofiktionales Schreiben dafür, Parallelen zur konkreten Wirklichkeit zu ziehen. Sie benutzt ihre Erfahrungen aus dem Leben in der Diktatur, um sich mit autoritären Gesellschaften durch Literatur kritisch auseinanderzusetzen. Deswegen scheint die kritische Theorie, die mit Vertretern wie Theodor W. Adorno als eine gesellschaftsbewusste und sozialkritische Richtung gilt, geeignet, um einzelne Seiten der Darstellung von Machtstrategien im Roman zu beleuchten.

Innerhalb der autofiktionalen Verfahrensweise spielt weiterhin auch der Leser eine wichtige Rolle. Im Zusammenhang mit Herta Müllers Begriff einer subjektiven, *erfundenen Wahrnehmung* ist es sinnvoll, die Lesertheorie auf diesen Roman zu beziehen, der im Sinne des Rezeptionsästhetikers Wolfgang Iser eine Apell-Struktur hat und zur Interpretation auffordert, auf welche ich im Folgenden näher eingehen werde. Einerseits zwingt die Schreibtechnik der Autorin, die sich stark auf die konkrete Realität bezieht, den Leser im Umgang mit der Romanwelt, sich an dieser Realität zu orientieren. Gleichzeitig führt die Spannung zwischen den zwei verschiedenen Blicken auf die Welt, die im Roman durch die Ich-Erzählerin präsentiert werden, zur Reflexion über die Darstellung eben dieser Welt als Wirklichkeit. Die Gestaltung des Romandiskurses durch den subjektiven Blick des Erzähler-Ichs und seine [des Romandiskurses] bewegliche Offenheit thematisieren das Problem der Interpretation und des Verstehens, denn Verstehen hat, wie oben festgestellt, immer etwas mit Orientierung in der Welt zu tun. Dabei ist es wichtig zu bemerken, dass meine Voraussetzungen als Leserin, verglichen mit den Umständen, in denen der Roman entstanden ist, von der Angehörigkeit zu einer anderen Kultur und der Erfahrungen eines anderen politischen Systems geprägt sind. So betont auch Herta Müller, wie folgt, die gesellschaftliche Seite der Literaturrezeption:

Ich versuche mich immer und überhaupt während des Schreibens auf der konkreten Ebene zu bewegen. Wenn es ein Bild sein soll, das über sich hinausreicht, dann ist es ein existenzielles, das auf die verschiedenste Weise auf jede Gesellschaft und auf die gleiche Weise für den einzelnen in der Gesellschaft paßt.⁷¹

⁷¹ Verena Auffermann: „'Gerechtigkeit ist ein Unwort'. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Herta

Die Wahrnehmung des Einzelnen sei nach der Autorin immer an die jeweilige gesellschaftliche Situation gebunden. Im Zitat unterstreicht sie das komplexe Verhältnis zwischen Gesellschaft und Individuum. Ein Paradoxon wird dabei deutlich: Die Rezeption der Literatur ist von der gesellschaftlichen Situation abhängig. Gleichzeitig lässt sie sich verallgemeinern, denn jede Wahrnehmung, beziehungsweise jeder Erfahrungshorizont hat eine gemeinsame existenzielle, allgemein-menschliche Basis.

Vor dem Hintergrund des oben skizzierten Verhältnisses zwischen Staat und Subjekt, ist meine These, dass im Roman die diktatorische, totalitäre Macht des Staates sich als Verunsicherungsstrategie in Form eines Spiels vollzieht und, dass es, auf Seiten des Subjekts, eine subversive Strategie der Erzählerin ist, dieses Spiel zu imitieren. Diese widersprüchliche Duplizität zu untersuchen, ist das Ziel meiner Arbeit. Um sich den Romandiskurs, d.h. die Machtstrategie des Staates und die ästhetische Strategie der Erzählerin, anzunähern, wird im Kapitel 5, nachdem der Inhalt kurz dargestellt wird, eine Untersuchung von der Räumlichkeit, der Zeit und der Erzählsituation des Romans vorgenommen, um entsprechende Strukturen zu entdecken und den Effekt des Textes auf dem Leser zu untersuchen. Dabei steht das Prinzip der Grenzüberschreitung zentral. Im Kapitel 6 wird auf die gesellschaftliche Situation des Romandiskurses eingegangen, wobei auf die Spannung zwischen dem staatlichen *Auge der Macht* und dem individuellen *fremden Blick* näher eingegangen wird. Darauf folgt eine Analyse der Beziehung der Erzählerin zu den verschiedenen Instanzen der Macht. Zum Schluss soll auf die staatliche Macht als eine spielerische Dialektik von Ordnung und Chaos und auf die Reaktion der Erzählerin auf dieses Spiel eingegangen werden. Bei der Analyse steht, wie früher erwähnt, im Mittelpunkt des Interesses, dass es die Strategie des Staates ist, die Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem zu löschen.

Müller über die Staatssicherheit, die Sprache und die Macht.“ *Süddeutsche Zeitung*, Nr.187, 14./15./16.August 1992, 15.

5. Zu den inhaltlichen und formalen Aspekten des Romans

5.1. Der Inhalt

Wie im Titel angedeutet, tritt im Roman um eine Ich-Erzählerin auf. Der Leser begleitet die namenlos bleibende Protagonistin auf der Straßenbahnfahrt zu einem Verhör beim Geheimdienst, wo sie an einem Donnerstag um zehn Uhr vorgeladen ist. Als Vorbereitung auf das bevorstehende Verhör erinnert sich die Erzählerin unterwegs an ehemalige Verhörsituationen, Fragmente aus ihrer näheren und fernerer Vergangenheit werden ins Gedächtnis gerufen, sie stellt sich sowohl fiktive als auch reelle Episoden vor. Dabei bewirken die Umgebung und die Mitreisenden der Protagonistin diesen Erinnerungsprozess in ihr. So denkt sie zurück an ihre Vergangenheit: An ihre Kindheit in der Kleinstadt, wobei der Hass gegen die Mutter zentral ist; an ihren ersten Ehemann, dessen Vater – der Parfümkommunist – die Deportation ihrer Großeltern in das Lager zu verantworten hat; an die kurzen Momente des Glücks zusammen mit ihrem zweiten Ehemann Paul, der „nicht jeder, aber auch ein anderer“⁷² hätte sein können, und bei einem vermutlich durch den Geheimdienst absichtlich zustande gekommenen Unfall fast getötet wird; an ihre Arbeit in der Konfektionsfabrik, in der sie Zettel mit Heiratsangeboten in den Westen schickt und nachher denunziert wird; an die tiefe Freundschaft mit Lilli, die alte Männer liebt und bei einem Fluchtversuch an der ungarischen Grenze erschossen wird; und nicht zuletzt an die zahlreichen Verhöre bei ihrem Vernehmer Major Albu.

Fragmentarisch, aber gleichzeitig eng verwoben überlagern sich Erinnerungen an Familie, Freunde und Kollegen und Erfahrungen mit einer Gesellschaft, in der der Druck der Diktatur immer präsent ist. Als roter Faden durch die Darstellung zieht sich die existenzielle Angst, eine Folge der physischen und psychischen Bestrafung der Ich-Erzählerin durch die Geheimpolizei. Die Grundlage für das Gefühl der Furcht bei ihr ist vor allem die Unsicherheit, weil sie den Ausgang des bevorstehenden Verhöres nicht kennt. So denkt sie stets an ihren eigenen Tod. Eine weitere Unsicherheit und ein Gefühl der Ausweglosigkeit – erzeugt durch ihre Erfahrungen mit den allgemeinen Repressionen des Staates, vor allem mit

⁷² Herta Müller: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. Rowohlt Verlag: Hamburg 1997, 60. (Abgekürzt: H)

Überwachung und Verfolgung, entweder direkt durch die Machthaber des Regimes oder mittelbar durch Bekannte, Nachbarn oder andere – prägt die Art und Weise, wie die Erzählerin die Welt wahrnimmt. Am Ende der Bahnfahrt braust der Schaffner an der Haltestelle, an der sie aussteigen wollte, vorbei. Die Protagonistin muss folglich die Reise zu Fuß beenden, was dazu führt, dass sie zum ersten Mal fürchtet, sich nicht rechtzeitig beim Geheimdienst melden zu können, und, dass sie Pauls freundlichen Umgang mit einem fragwürdigen, fremden Mann entdeckt. Die Ich-Erzählerin kommt nicht an. Unter enormem Druck stehend wird die Frequenz ihres Gedankenstroms immer stärker, der Roman endet in einem totalen Ineinanderfließen der Erinnerungsfragmente und schließlich mit der Aussage „Ha, ha, nicht irr werden“ (H 240).

5.2. Grenzüberschreitung als räumliches Prinzip

Wie oben bereits erwähnt, wird die Handlung des Romans überwiegend aus der Perspektive einer Ich-Erzählerin erzählt. Im Folgenden ist der Raum des Textes, beziehungsweise die räumliche Darstellung durch ihre *erfundene Wahrnehmung*⁷³ näher zu untersuchen. Ausgehend von der Raumlogik der Erzählerin lässt sich sagen, dass der Aufbau des Romans eine komplexe Struktur aufweist, wobei Struktur im Sinne einer Topographie des äußeren und inneren Geschehens zu verstehen ist. Dabei soll auf ein im vorigen Absatz angedeutetes Paradoxon eingegangen werden: Bezeichnend für den Romandiskurs ist sowohl die Fragmentierung wie auch die Vernetzung. Weiterhin soll diese widersprüchliche Wahrnehmungsweise als eine ständige Grenzüberschreitung untersucht werden. „Das, was wir sehen überschreitet seine Grenzen“ (T 15) schreibt die Autorin.

Der vorliegende Roman ist durch das Prinzip der assoziativen Montage aufgebaut. Ausgewählt durch die Protagonistin werden verschiedene Raum-, Zeit- und Wirklichkeitsebenen nebeneinander gestellt und zusammengefügt: Erinnerungen, Wahrnehmungen, Empfindungen, Überlegungen, Vermutungen, Bilder und Träume fließen ineinander über. Beispielsweise nimmt sie auf Seite 40 den Raum der Haupthandlung, also den Straßenbahnwagen, wahr. Dann gleiten plötzlich ohne

⁷³ Siehe hierzu Kap. 3.1.

Vorbemerkung ihre Gedanken zu einem Gespräch mit Paul und danach zu Gesprächen mit Lilli. Daraufhin stellt sie sich die Aussicht aus dem Fenster der mit Paul geteilten Wohnung im Hochhaus vor. Diese erinnert sie auf einmal an Verhöre bei Major Albu, dessen Augen sie an die Liebe der Freundin Lilli zu alten Männern erinnern, was wiederum ein Lied in der Ich-Erzählerin hervorruft. Die Erzählerin verknüpft das Lied mit einem Baum, den sie während der Verhöre durch das Fenster sieht, wonach sie eine Reflexion über verschiedene symbolische Gegenstände anstellt, ehe sie via Lillis Schönheit und einer Beschreibung von Albus äußerer Erscheinung wiederum beim Baum landet (H 40–46).

Durch das Bruchstückhafte, das auf diese Weise gleichzeitig zusammengefügt wird, ähnelt die räumlich grenzüberschreitende Montage der Technik der Collage, welche Herta Müllers Lyrik kennzeichnet. Diese diskontinuierliche „Schnitttechnik“⁷⁴ im Sinne des Rezeptionsästhetikers Wolfgang Iser entlarvt den Inhalt der Worte – und damit die gedanklichen Beziehungen zwischen ihnen – als subjektiv. Infolgedessen lässt sich sagen, dass das Pendeln zwischen der Haupthandlung und den Nebenhandlungen durch die eigensinnige Erinnerung der Protagonistin determiniert ist. So ist auch die Erinnerung laut der Autorin durch das Autobiografische eines Menschen bedingt, gleichzeitig ist sie aber auch ein autonomer Prozess. Abrupt und subtil wechselt die Erzählerin ständig ihre Perspektive. Diese Tatsache führt dazu, dass die Übergänge zwischen den Fragmenten dem Leser manchmal willkürlich erscheinen.

Auf der räumlichen Ebene wird eine gewisse Kohärenz durch die leitmotivische Wiederholung geschaffen: Der Definition des Leitmotivs entsprechend, bilden wiederkehrende Details eine Art zusammenhängender Einheit. Diese Harmonisierung durch das Detail funktioniert jedoch nur oberflächlich, da es dem Leser nämlich oft schwer fällt, die Zusammenhänge einzuordnen. Laut Iser entwickelt sich bei der Lektüre eine „Nervosität“⁷⁵ beim Leser, wenn keine logische Verbindung besteht. Demzufolge lässt sich sagen, dass das scheinbare System von wiederkehrenden Details im ambivalenten Spannungsverhältnis zur Struktur der

⁷⁴ Wolfgang Iser: „Die Appellstruktur der Texte“, in: Rainer Warning (Hg): *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis*, Wilhelm Fink Verlag: München 1975, 228–252, hier 237.

⁷⁵ Ebd., 228

Zufälligkeit steht. Ein Beispiel hierfür sind die wiederkehrenden, kugelrunden Gegenstände. Sie sind Motive, die immer wieder zum Vorschein kommen, wobei sie scheinbar vollständig unterschiedliche Themen, die nicht zusammengehören, betonen und in Zusammenhang bringen. Die Kugeln haben mit dem Tod der Freundin der Erzählerin an der Grenze zu tun. Auffällig ist, dass das Wort *Kugel* in der Darstellung des Todes Lillis nicht vorkommt:

Der Grenzer war ein junger Bauer oder Arbeiter. Oder einer, der wenige Monate danach Student wurde [...] Er schoß in der Sekunde vielleicht im Namen seines Glücks, und es knallte. Von weitem kam Gebell und dann Geschrei. (H 69f)

Im obigen Zitat wirkt die Beschreibung der Situation an der Grenze durch die einschränkenden Begriffe *oder* und *vielleicht* unsicher. Weiterhin wird auch hervorgehoben, dass Menschen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten staatliche Gewalt ausüben. Die Gewehrkegel wird nicht erwähnt. Stattdessen findet der Leser diese in den bewundernden Blicken der Soldaten in Richtung Lilli im Militärkasino (vgl. H 66) und im Erscheinungsbild des Offiziers, mit dem sie liiert war, wieder: „Im Gesicht ist er jung, aber in seinem Bauch steht schon die kugelrunde Abendsonne“ (H 68). Auf diese Weise fügt das Wort *Kugel* die Themen Tod, Sexualität und Macht zusammen. Schwerer einzuordnen ist die Verbindung der Kugel mit dem mit der Protagonistin befreundeten Schuster, dessen Glatze wie Glaskugeln glänzt:

Wenn ich in die Werkstatt kam, fuhr er sich mit der Hand über den Kopf, als wären dort Haare drauf. Seine Glatze schwitzte in der leisen Volksmusik des Kassettenrecorders und glänzte wie die Glaskugeln in den Blumengärten vor den Häusern. Man konnte meinen, sie zerbricht, wenn er sich anstößt. (H 116)

In diesem Fall verbindet die Kugel den Schuster mit Natur, ein wiederkehrendes Thema im Roman. Im Zitat wird außerdem die Poetik der Entgrenzung im Sinne einer Überschreitung der Grenzen des Körpers deutlich: Dass die Glatze des Schusters zerbrechen könne, ist ursprünglich eine Eigenschaft der Glaskugeln, denen sie ähnelt. Dieses Prinzip der Verdinglichung überschreitet die Grenze zwischen Subjekt und Objekt, eine Tatsache, auf welche es später näher eingegangen werden soll. Die Glaskugeln verweisen zudem auf die Glasaugen in der Apotheke, die

wieder in Verbindung mit dem Großvater der Erzählerin und mit Lilli gesetzt werden. Ersteres weil „Mein Opa hatte braune Augen mit dem Halbglanz, den Glas nicht bringt, weil es nicht gelitten hat“ (H 237), letzteres, weil die Protagonistin ein blaues Glasauge kauft, welches den Augen Lillis ähnelt. Der Bedarf an Glasaugen spiegelt die Präsenz der Gewalt in der Diktatur. Außerdem weisen die Augen auf die allumfassende Überwachung hin: „Das Auge der Macht sah überall hin“ (T 20) schreibt Herta Müller. Diese allumfassende Kontrolle des *diktatorischen Frosches*⁷⁶ kommt im Roman nicht nur durch das Motiv *Auge* zum Vorschein, sondern auch, wie in den oben genannten Beispielen deutlich wurde, durch die Eigenschaft des Auges zu glitzern. Das Glitzern und überhaupt die Helligkeit in Form von verschiedenen Lichtquellen und weißen Gegenständen weisen auf die Macht des Staates hin, alle Angelegenheiten zu durchleuchten. So tauchen diese Motive immer wieder in der Haupthandlung und in den Nebenhandlungen auf. Die Helligkeit funktioniert aber als zweideutig. Einerseits scheint sie bedrohend, andererseits bedeutet sie einen Trost für die schwierige Situation der Erzählerin. In solchen Fällen funktioniert sie als Teil einer Schwarz-Weiß-Metaphorik:

Wenn man weiß, daß man doch nicht schlafen kann, ist es leichter, im dunklen Zimmer an etwas Helles zu denken, als vergebens die Augen zuzudrücken. An Schnee, geweißte Baumstämme, weiße Zimmer, viel Sand – damit hab ich mir öfter, als mir lieb war, bis es hell wurde, die Zeit vertrieben. (H 10f)

Das paradoxe Prinzip der Entgrenzung und Vernetzung der Gegenstände, welches in den obigen Textstellen deutlich wurde, weist durch seine Offenheit ähnliche Züge wie die Simultantechnik des Expressionismus auf, die entsprechend ihrer Definition als eine Aneinanderreihung verschiedener zeitlich und räumlich disparaten Ereignisse zu betrachten ist, welcher Kontinuität auflöst und Vielheit und Mehrschichtigkeit veranschaulicht.⁷⁷ Aufgrund des Prinzips der Entgrenzung und Vernetzung, entspricht die Erzählstrategie Herta Müllers der Definition Umberto Ecos eines offenen Kunstwerkes.⁷⁸ Die Darstellung der Kugel stimmt weiterhin mit

⁷⁶ Siehe hierzu Kap. 3.1.

⁷⁷ Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8.Aufl. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart 2001.

⁷⁸ „Im Grunde ist eine Form ästhetisch gültig gerade insofern, als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefaßt werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein“. Umberto Eco: „Die Poetik des offenen Kunstwerkes“, in: *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp-Taschenbücher Wissenschaft 222, Suhrkamp: Frankfurt/M 1977, 27–59, hier 30.

der Grenzüberschreitung überein, die Herta Müllers *erfundene Wahrnehmung*⁷⁹ charakterisiert. Durch diese Grenzüberschreitung wird das Detail „größer als das Ganze“ (T 26), was eine Gleichstellung von „Wichtigem“ und „Unwichtigem“ innerhalb des Romandiskurses bewirkt.

Der Ort der Haupthandlung ist der Straßenbahnwagen, welcher auch die Funktion einer Rahmenhandlung einnimmt. Die Gedankenreihen der Protagonistin kehren immer wieder zur Bahn zurück, denn die Reise ist sowohl Ausgangspunkt als auch Schlusspunkt eines jeden ihrer Gedanken. Die Räumlichkeit des äußeren, gegenwärtigen Geschehens ist folglich begrenzt. Der Erinnerungsprozess der Ich-Erzählerin folgt aber nicht stets dieser räumlichen Festlegung, wobei er einer Fluchtbewegung im Sinne Philipp Müllers⁸⁰ entspricht. Manchmal hält ihr Gedankenfluss an, macht einen Stopp, obwohl die Bahn weiterfährt:

Gottseidank ist auf der Brücke keine Haltestelle. Den Fluß will ich nicht sehen, mir ist nicht angenehm, was er im Wasser führt. Ob es im Spiegel steht, was er gesehen hat oder in Wellen immer in dieselbe Richtung spült, allen verdreht er die Köpfe, mir sogar den Kehlkopf im Hals. (H 103)

Durch das Betrachten der Brücke, welche als Knotenpunkt funktioniert, wo sich mehrere entscheidende Erlebnisse im Leben der Erzählerin abgespielt haben, entsteht ein Gefühl der Angst in ihr. Was der Wasserlauf wahrscheinlich mit sich führt, ist ein abgeschnittener Finger, den sie unbemerkt während eines Verhörs mitbekommen hat, und nachher selbst in den Fluss wirft. Der Protagonistin verdreht die Brücke den Kehlkopf im Hals auf gleiche Weise, wie damals ihr erster Ehemann als er auf einer Brücke versuchte, sie zu ertränken, weil sie sich von ihm trennen wollte (vgl. H 39).

„Ich bin bestellt“ (H 7). So lautet der erste, leitmotivische Satz des Romans. Durch die weitere Lektüre wird deutlich, dass diese Bestellung eine Vorladung zum Verhör bei der Geheimpolizei bedeutet. Auf diese Weise sind jeder Ort und jedes Geschehen in den Nebenhandlungen von einer spürbaren Angst vor dem drohenden Verhör – also Furcht vor der staatlichen Ordnung – begleitet. Die Angst wird somit allumfassend. So zeigt sich, dass es der Erzählerin unmöglich ist, sich von der

⁷⁹ Siehe hierzu Kap. 3.1.

⁸⁰ P. Müller in: *TEXT+KRITIK*, 51.

Realität der Diktatur zu lösen. Die Bahnfahrt ermöglicht der Erzählerin sich frei zu bewegen, jedoch nur innerhalb eines abgegrenzten Gebiets. Innerhalb des nach außen abgesperrten Landes repräsentieren die Brücke, der Fluss und der Zug als Orte des Übergangs für die Erzählerin die paradoxe Unmöglichkeit sowohl auf der einen Seite zu bleiben als auch jenseits der Grenze anzukommen. Demnach entspricht die Reise dem Gefühl, in einer Falle gefangen zu sein, was die Autorin als Bild für das Leben in der Diktatur benutzt.⁸¹ In diesem Zusammenhang soll hier nur kurz erwähnt werden, dass der Zug ein häufig vorkommendes Motiv der in totalitären Staaten entstandenen Literatur ist. Wie im vorliegenden Roman kommt das Motiv sowohl in der Literatur der DDR wie auch der UdSSR vor.

Die Erzählerin befindet sich, wie gesagt, in einer widersprüchlichen Situation, die durch das Motiv der Bahnfahrt betont wird. Eingeschlossen im Straßenbahnwagen, dessen Bewegung eine eigene Wahrnehmungslogik bewirkt, besitzt die Protagonistin auf der gegenwärtigen Ebene eine die Einheit negierende Perspektive: „Draußen zieht die halbe Stadt vorbei, zwischen Bäumen und Häusern gibt es Abwechslung“ (H 8). Drinnen in der Bahn wiederholt sich die fragmentarische Wahrnehmungsweise, denn aus der Sicht der Ich-Erzählerin gibt es eine ständige Abwechslung zwischen den ein- und aussteigenden Menschen. Außerdem geht ihr Gedankenfluss ständig über diese beide Ebene hinaus. So sagt auch Herta Müller dazu: „Fahren ist wie wenn zweimal übereinander gelebte Zeit vergehen würde, das eine die Bewegung im Raum innen und das andere die Bewegung außen“.⁸²

Das Fragmentarische und die prinzipielle Offenheit in Herta Müllers subjektiver, sich der Logik entziehender Erzählstrategie, entsprechen meines Erachtens Wolfgang Iser's Kriterien eines modernen Textes. Das Kreieren von Unbestimmtheit sei nach Iser elementar für die Beschaffenheit moderner literarischer Prosa.⁸³ Der beim Lesen des Romans oft unvermittelt kommende Zusammenstoß von verschiedenen räumlichen Ebenen bewirkt Leerstellen⁸⁴ im Text im Sinne Iser's, die dem Leser die Möglichkeit geben, „die fehlenden Verknüpfungen [...] zu einem hypothetischen Bild

⁸¹ H. Müller (1996), 5–24.

⁸² Eddy (1999), 334.

⁸³ Iser (1975).

⁸⁴ Ebd.

des Ganzen [zu (re-)konstruieren]“.⁸⁵ Die erzählte Geschichte der Erzählerin fordert eine starke Konzentration des Lesers auf den Text, da die räumliche Darstellung den Sinnzusammenhang verkompliziert. So entsteht im Sinne Umberto Ecos eine Dialektik von Werk und Interpret,⁸⁶ wodurch der Roman eine produktive Eigenschaft bekommt.

Die leserorientierte Theorie lässt sich in diesem Sinne aber nur bis zu einem gewissen Grade auf den Roman übertragen. Die Verbindungen erweisen sich oft als inkohärent, unvorhersehbar und schwer zu begreifen, wenn auch manchmal unmöglich, einzuordnen. Besonders problematisch ist, dass die Erinnerungen der Erzählerin häufig durch scheinbar zufällige Elemente der Haupthandlung ausgelöst werden. Wegen des subjektiven Ansatzes und der hohen Frequenz des Szenenwechsels bekommt der Leser den Eindruck einer durch Zufall strukturierten und räumlich mehr oder weniger aufgelösten Romanwelt. Das Fehlen der Orientierungszentren ist ein wirkungsästhetische Moment, das sich durch die Darstellung der zeitlichen Ebene wiederholt. Am Romanschluss kommt es zu einem räumlichen und zeitlichen Durcheinander. Die Ebenen von Realität und Erfindung überlagern sich bis hin zum Untrennbaren. Elemente, die der Leser aus den Träumen der Erzählerin kennt, beispielsweise das Lamm (vgl. H 20) und die Melone (vgl. H 188f), kehren in der „Realität“ des Romandiskurses wieder (vgl. H 230ff), was zu einer grenzüberschreitende Gleichsetzung und Relativierung der beiden Ebenen führt:

Bevor ich die Kartoffeln kaufte, war ich in der Alimentara bei den Süßigkeiten gewesen. In den übereinander stehenden Glasbehältern sah ich rote Bonbons, an denen tote Wespen klebten, dann rostige Rasierklingen, dann zerbrochene Kekse, dann Streichholzschachteln, dann verklebte grüne Bonbons mit Wespen. [...] Was da stand, war sich nicht sicher, ob es nichts anderes ist. Der Verkäufer, als wäre aus Streichhölzern, Rasierklingen, verklebten Bonbons und Keksen ein Mensch geworden, der gleich wieder zerfällt. (H 237)

Dieses Zitat drückt die schon erwähnte Poetik der Entgrenzung aus, welche eine subversive Kraft innehat. Michael Günther schreibt über Herta Müllers *Niederungen*, dass die Erinnerungsbilder sich scheinbar distanziert „durch die Art ihrer Abfolge in

⁸⁵ Eke in: Eke (1991), 17.

⁸⁶ Siehe hierzu Eco (1977), 27–41.

der Vorstellung des Lesers zu einem Thema, zu einer mal mehr, mal weniger deutlichen Tendenz“⁸⁷ verbinden. Im vorliegenden Roman aber ist es manchmal unmöglich für den Leser das Thema oder die Tendenz der Handlung zu erkennen, denn die subversive Kraft kommt in diesem Fall noch deutlicher zum Ausdruck als in der oben erwähnten Erzählung.

5.3. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Die Poetik der Entgrenzung als Charakteristikum des Raumes wiederholt sich in der Zeit des Romans durch das Prinzip der „Gleichzeitigkeit all der verschiedenen Dinge“ (T 81) und das Prinzip des Risses (T 75–87). Herta Müller schreibt:

Das Querstehen, dieses sich Überlagern und Durchbrechen in seiner Reihenfolge, in seinem Hintereinander, nennen wir Chronologie und Kontinuität. Beim Schreiben, will man dieses Hintereinander und all die Brücke fassen, muß man das, was sich im Fortschreiben des Gedankens zusammenfügt, zerreißen. Man zerrt am Geflecht der Sätze, bis sie durchsichtig werden, bis in der Reihenfolge der Worte im Satz und in der Reihenfolge der Sätze im Text die Risse durchscheinen. (T 80f)

Diese Methode der Autorin ist symptomatisch für die zeitliche Darstellung des Romans. Durch den Riss wird ständig auf die Spanne zwischen der Simultanität vom Geschehen als Eigenschaft der Wahrnehmung und der Linearität als Eigenschaft der Sprache hingewiesen.

Die erzählte Zeit der Haupthandlung ist die Dauer der Bahnfahrt, also zweieinhalb Stunden. Dabei funktioniert die Erzählgegenwart als ein mentales Zentrum, in dem die Erinnerungen der Ich-Erzählerin an ihre eigene Vergangenheit sich anhäufen und aneinander stoßen. Statt eine Linie zu befolgen breitet sich die Logik des Romandiskurses bruchstückhaft und lagenweise – als eine „Überlagerung von Trennungen“⁸⁸ – rund um einen einzigen Punkt, nämlich um die Erzählerin herum. Auf diese Weise erhält die zeitliche Darstellung einen starken, subjektiven oder eigensinnigen Ansatz. Schon am Anfang des Romans wird der Zeitlichkeit eine subjektive Qualität gegeben:

⁸⁷ Günter in: Eke (1991), 44.

⁸⁸ Apel in: Eke (1991), 23.

Ich bin bestellt. Donnerstag Punkt zehn.

Ich werde immer öfter bestellt: Dienstag Punkt zehn, Samstag Punkt zehn, Mittwoch oder Montag. Als wären Jahre eine Woche, mich wundert schon, daß es dabei nach dem späten Sommer bald wieder Winter ist. (H 7)⁸⁹

Der Anfang des obigen Zitats beschreibt das Messen der Zeit als strukturierendes und kontrollierendes Element im Leben der Bevölkerung unter der Diktatur. Diese Tatsache wird aber im letzten Satz durch das Subjekt aufgelöst, denn nach einem späten Sommer wäre ja eben der Winter als nächstes zu erwarten. Infolgedessen entgrenzt die Wahrnehmung der Erzählerin die allgemeine Auffassung von Zeit und steht im Widerspruch zum starren Prinzip der Pünktlichkeit, wozu die Diktatur sich bekennt. Später wird dieser Anspruch auf Pünktlichkeit aufgehoben. Ihm wird eine gesellschaftliche Dimension zugefügt, wobei dem Staat Willkür zugeschrieben wird: „Die Straßenbahn hat keine festen Fahrzeiten“ (ebd.). Die widersprüchliche Auffassung der Protagonistin vom Staat, die in der obigen Textstelle zum Vorschein kommt, betont ihre Position als eine Fremde und Entfremdete in der Gesellschaft. Außerhalb der zeitlichen Ordnung stehend, ist es ihr schwierig, die Wirklichkeit zu ordnen und zu verstehen. Folglich ist die Fremdheit im Sinne einer „Grenzposition“⁹⁰ zu beschreiben, welche räumlich durch die Straßenbahnfahrt und die Tatsache, dass die Erzählerin nie ankommt, dargestellt wird.

Wegen der grundsätzlichen Unabschließbarkeit des Romans entspricht der Zeitablauf einer Zirkelstruktur. Ähnliche Episoden tauchen immer wieder auf, worauf auch die Protagonistin und ihr Ehemann hinweisen:

Unsere Liebe hatte sich einmal um sich selbst gedreht, wir hatten uns auf dem Flohmarkt kennengelernt, und das Motorrad war dabei. Nun ging Paul zum ersten Mal seither auf den Flohmarkt, um die Java loszuwerden. Paul sagte:

Wenn wir das Motorrad behalten, sind wir eingesperrt in die Gemeinheit. (H 147)

Der Freiheitsverlust, mit dem die Bevölkerung in der Diktatur leben muss, wird im Roman im Ablauf des immer Wiederkehrenden und der Wiederkehr des Gleichen deutlich. Nach der erwähnten Textstelle sagt die Ich-Erzählerin, dass sie nicht wisse,

⁸⁹ In den Zitaten aus *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* behalte ich das Druckbild, denn es öffnet für konkrete Leerstellen zwischen den Zeilen und ist insofern im Hinblick auf die hermeneutische Problematik des Romans von Interesse.

⁹⁰ Schau in: Köhnen (1997), 63.

was die eigentliche „Gemeinheit“ (ebd.) sei. Die Einkreisung des Einzelnen sowie die Ausweglosigkeit sind vollkommen. Auf diese Weise wird nicht nur die entmenschlichte Seite des Staates deutlich, sondern auch die Absurdität, die die Ordnung der Gesellschaft kennzeichnet. Die Protagonistin ist in der Falle gefangen, daher ist das Ende des Romans genauso ausweglos wie der Anfang. Insofern lässt sich die Bezeichnung „ein Mobile“⁹¹ für Müllers Erzählung *Reisende auf einem Bein* auf diesen Roman übertragen, denn „Als Ganzes gleicht die Erzählung einem Mobile, an dem Fetzen der Wirklichkeit hängen, die sich ständig bewegen und doch auf der Stelle bleiben“.⁹²

Durch Zerstückelung und den subjektiven und scheinbar willkürlichen Aufbau des Zeitablaufs lässt sich die Zeitlogik der Erzählerin als eine Entgrenzung oder eine Zerlegung der Vorstellung von einem linearen Handlungsverlauf bezeichnen. Im Sinne der Dekonstruktion lässt sich sagen, dass sie durch ihre Grenzstellung subversiv gegen die Totalitarismus und gegen die logozentrische Ordnung steht, denn sie repräsentiert eine „Ästhetik des Marginalen“.⁹³ Ihre Fremdheit stellt sich als dialektische Grenzüberschreitung dar, als ein Resultat von und eine Reaktion auf ihre Fremdheit innerhalb der Ordnung der Macht, welche durch die politische Situation des Landes determiniert ist. Die Erzählerin enthüllt diese Ordnung als Legitimation und Aufrechterhaltung von Machtstrukturen und als Instrument zur Manipulierung der Wahrheit. Folglich funktioniert die entgrenzende Wahrnehmung positiv und produktiv, insofern sie die Ordnung des diktatorischen Staates infrage stellt. Für die Protagonistin hat der grenzüberschreitende Blick aber auch negative Folgen. Die Eigenschaft, die Grenzen der Machtstrukturen aufzulösen, ist mit Angst um die eigene Existenz verbunden. Die Erzählerin lässt sich somit als sich in einer Zwischenposition auf einem „Grat zwischen Ordnung und Entgrenzung“⁹⁴ befindend beschreiben.

In diesem Zusammenhang spielen die Vorausdeutungen eine wichtige Rolle, denn dadurch wird die Angst in Verbindung mit konkreten Drohungen von den Machthabern und besonders die Angst vor der Unsicherheit der Ereignisse deutlich.

⁹¹ Schulte, Karl: „*Reisende auf einem Bein*. Ein Mobile“, in: Ebd., 53–62, hier 53.

⁹² Ebd., 53f.

⁹³ Köhnen in: Ebd., 137.

⁹⁴ Schau in Ebd., 66.

Die Protagonistin denkt am Beginn des Romans an die Liebe zu ihrem Ehemann Paul und an ihre Angst um ihn, da er zu viel trinkt: „[...] Paul ist noch immer nach Haus gekommen, sogar nach dem Unfall“ (H 13). Kurz darauf reflektiert sie darüber, dass er und sie ständig durch die Geheimpolizei überwacht und kontrolliert werden:

Man kann uns immer etwas vorwerfen, auch wenn wir fast bis Mittag schlafen. Sowieso wirft man uns immer etwas vor, an dem nichts mehr zu ändern ist. Man schläft, aber der Tag wartet, auch ein Bett ist kein anderes Land. In Ruhe lassen wird man uns erst dann, wenn wir bei Lilli liegen“. (H 16)

Im obigen Zitat wird die Macht durch das Indefinitpronomen *man* dargestellt. Auf diese Weise wird die Unsicherheit der Erzählerin der staatlichen Herrschaft gegenüber betont. Diese beiden zukunftsweisen Vorausdeutungen⁹⁵ richten die Aufmerksamkeit des Lesers direkt auf zwei wichtige Erlebnisse in ihrem Leben, die später erläutert werden. Lillis grausamer Tod zeigt die reelle Furcht der Ich-Erzählerin vor dem brutalen Staat. Gleichzeitig wird eine Ambivalenz in ihrer Gefühlswelt deutlich, da generell der Tod einen Ausweg beziehungsweise den einzigen Ausweg aus der Diktatur bedeutet. Weiterhin wird die Ungewissheit der Protagonistin, welche sie aufgrund von Pauls Unfall empfindet, auf den Leser projiziert. Zu diesem Zeitpunkt kennt er die Geschichte noch nicht. Die genauen Umstände des Vorfalls können ihm zudem nie vermittelt werden, da die Erzählerin diese selber nicht kennt. Im Roman verliert sie zeitweilig die Kontrolle über die Handlung, denn diese ist der Willkür der Romanwelt ausgesetzt. Insofern ist die obige Textstelle beispielhaft.

Die Angst wegen semantisch-existenzieller Unsicherheit wird durch zukunftsungewisse Vorausdeutungen⁹⁶ noch deutlicher dargestellt. Als latente Drohungen durchdringen sie den Text: „Es ging noch nie der Reihe nach, es sterben auch Junge“ (H 8). So beziehen sich diese Art von Vorausdeutungen oft auf die konkrete Situation der Protagonistin: „Paul hat nicht gespürt, wieviel Angst ich habe, daß Albu mich heute unter sein Büro in die Zelle führen könnte“ (ebd.). Diese zukunftsungewissen Vorausdeutungen relativieren ihre Kontrolle über den Text noch

⁹⁵ Ich beziehe mich hier auf die Darstellung von Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, Westdeutscher Verlag: Opladen 1998, 123f.

⁹⁶ Vogt (1998), 123.

weiter: Sie weiß in diesen Fällen nicht mehr als der Leser. Der Schluss des Romans ist offen, wobei das Gefühl der Unsicherheit besonders deutlich wird. Die abschließende Vorausdeutung „Ha ha, nicht irr werden“ (H 240) lässt aber den Leser vermuten, dass sie dem Druck der Diktatur nachgeben muss. Die offene, fragmentarische und diskontinuierliche Darstellung der Zeit und besonders die Offenheit des Romanschlusses entsprechen Wolfgang Iser's Auffassung von den formalen Bedingungen der Literatur. Er behauptet, dass literarische Gegenstände dadurch zustande kommen,

[...]daß der Text eine Mannigfaltigkeit von Ansichten entrollt, die den Gegenstand schrittweise hervorbringen und ihn gleichzeitig für die Anschauung des Lesers konkret machen. [...] Jede einzelne Ansicht bringt in der Regel nur einen Aspekt zur Geltung. [...] Das aber heißt, daß ein sogenannter literarischer Gegenstand nie an das Ende seiner allseitigen Bestimmtheit gelangt.⁹⁷

Diese Offenheit, die Iser die elementare Beschaffenheit des literarischen Textes nennt, beurteilt er positiv. Der letzte Satz des Zitats liest sich meines Erachtens als eine Parallele zu Müllers Auffassung von den Eigenschaften der Literatur:

Es ist eine falsche Vorstellung, wenn der Leser meint, er sei nur mit dem Fertigen, mit dem Resultat konfrontiert. [...] Wer lesen kann, sieht auch den Vorgang des Schreibens beim Lesen: die Umwege, die Abbrüche. Er spürt auch die Vielzahl der Böden unter den Gedanken. (T 44)

Die Vorstellung von eben diesem komplizierten Vorgang, wenn die *erfundene Wahrnehmung* in Sprache umgesetzt wird, welcher im obigen Zitat angedeutet wird, lässt sich in ein Zentrum–Rand-Denken einordnen. Das Ausgelassene sei im Leseprozess laut der Autorin ebenso wichtig wie der fertige Text: „Der verschwiegene (ausgelassene) Satz muß mit der gleichen Lautstärke sprechen wie der geschriebene Satz“ (T 36). Im Roman kommt diese Auffassung von der Literatur durch wiederholte Aussparungen, Leerstellen, zum Vorschein. Das Element der Unsicherheit auf Seiten des Lesers und des Erzähler-Ichs wird hervorgehoben, da der Spielraum der Interpretation sehr weit ist. Auf der sprachlichen Ebene gibt es mehrere Beispiele für Aussparungen: „Das Trinken quält Paul mehr, als daß ich bestellt werde. An den Tagen trinkt er am meisten, und gerade dann hab ich kein

⁹⁷ Iser (1975), 234.

Recht, es ihm vorzuwerfen, auch wenn mich, daß er besoffen ist, mehr quält als...“ (H 37) und „Um mich drängen zu lassen, wenn Albu mein Gesicht auf Lüge und Wahrheit abschätzt, bin ich nicht dumm genug. Manchmal sind seine Augen kühl, manchmal brennen sie auf mich, daß...“ (H 43). Solche abgebrochene Sätze richten die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Ungesagte oder gar Unsagbare im Roman, wodurch wieder Herta Müllers Überlegungen zum Ausgelassenen im Text deutlich werden.

5.4. Zur Erzählsituation⁹⁸

Die Erzählsituation des Romans weist, wie die Darstellung von Raum und Zeit, eine große Komplexität auf. Das Geschehen wird überwiegend aus der Perspektive⁹⁹ der anonymen Ich-Erzählerin geschildert, die sich meistens in Ich- und manchmal in Wir-Form meldet. Da die Handlung vorwiegend durch die Zentralfigur wahrgenommen wird, welche diese auch erzählt, dominiert folglich die „Ich-Erzählsituation“:¹⁰⁰

Mir scheint sie [die Straßenbahn] rauscht, wenn es nicht die hartblättrigen Pappeln sind. Sie kommt schon angefahren, heute will sie mich gleich mitnehmen. Ich hab mir vorgenommen, den alten Mann mit dem Strohhut beim Einsteigen vorzulassen. Als ich kam, stand er schon an der Haltestelle, wer weiß wie lange. (H 7)

Durch die Ich-Erzählsituation wird die Subjektivität der Wahrnehmung und der Interpretation der Welt durch die Protagonistin sichtbar. Die Handlung ist auf das Blickfeld der Erzählerin und auf ihre Erfahrung begrenzt, was bei ihr durch eine Unsicherheit gegenüber dem Geschehen zum Vorschein kommt. Im obigen Zitat ist es unbekannt, wie lange der Mann gewartet hat, und auch die Ursache des Geräusches, welches die Protagonistin wahrnimmt, bleibt zweifelhaft. Die mangelnde Kontrolle der Erzählerin über die Handlung wird im zweiten Satz zusätzlich durch die Personifizierung der Bahn deutlich: Die Bahn wird zum Subjekt, das Ich zum Objekt. Also herrscht wie in der Darstellung von Raum und Zeit auch

⁹⁸ Da die Erzähltheorie ein weites Feld ist und die narrative Struktur des Romans Komplexität aufweist, würde eine vollständige narratologische Analyse den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. So sollen hier nur einige Hauptpunkte zur Erzählstrategie des Romans erläutert werden.

⁹⁹ Mit Perspektive wird point of view nach Vogt (1998), 44f gemeint.

¹⁰⁰ Ebd., 66–80.

hier die Poetik der Entgrenzung vor, im Sinne einer Überschreitung der Grenzen zwischen dem Menschlichen und dem Nichtmenschlichen.

Die Ich-Erzählsituation besitzt weiterhin Züge der neutralen¹⁰¹ und der auktorialen¹⁰² Erzählsituation:

Das Kind dreht den Kopf, schaut und packt ihn [den Vater] am Ohr und plappert. Er wischt ihm das nasse Kinn nicht ab. Vielleicht hört er zu. Aber mit den Gedanken ganz wo anders sieht er durch den Speichel an der Scheibe hinaus, als hätten Glasscheiben es so an sich, zu tropfen. An seinem Hinterkopf dichtes Kurzhaar, ein Fell. Darin die kahle Stelle einer Narbe. (H 33)

Die ersten zwei Sätze berichten von äußeren Vorgängen: Hier ist die neutrale Erzählsituation vorhanden. Der Satz *Vielleicht hört er zu* kann als eine Vermutung der Figur beziehungsweise der Ich-Erzählerin interpretiert werden. Die folgende Äußerung aber – dass der Erzähler weiß, dass die Gedanken des Vaters woanders sind – deutet auf eine allwissende Perspektive hin. Liest man diesen Abschnitt auf diese Weise, kann der Satz *Vielleicht hört er zu* auch die Aussage eines auktorialen Erzählers sein, die dieser im nächsten Satz korrigiert. Sei die Erzählsituation in solchen Fällen als auktorial zu bezeichnen, ist es im Hinblick auf traditionelles, auktoriales Erzählen auffällig wie wenig Kontrolle und Überblick der Erzähler in den aktuellen Sequenzen aufweist. Denn mit dem Ausgangspunkt in der Ich-Erzählsituation oder in der allwissenden Perspektive relativiert das Adjektiv *vielleicht* die Gewissheit der Aussage und gibt an, dass die Tatsache ohnehin ungewiss ist. In den letzten zwei Sätzen ist die neutrale Erzählsituation wieder vorhanden, wobei die Bemerkung *ein Fell* aber auch als Erzähler-Kommentar interpretiert werden kann.

Wie gezeigt, überlagern sich manchmal die Perspektive des erlebenden Ichs und die des auktorialen Erzählers, außerdem scheint die Erzählerin zeitweilig in der neutralen Erzählsituation zu verschwinden, denn die Ich-Perspektive löst sich auf, und es entwickelt sich eine neue Ebene zwischen ihr und der eines auktorialen beziehungsweise neutralen Erzählers. Wenn die Perspektive auf diese Weise

¹⁰¹ Ebd., 49–57.

¹⁰² Ebd., 57–66.

ineinander verwoben werden, kommt die Poetik der Entgrenzung im Sinne einer Überschreitung der Begriffe Innen–Außen in der Struktur zum Ausdruck. Deswegen ist es für den Leser schwierig oder gar unmöglich die Erzählkonstellationen von einander zu trennen und sie genau zu definieren. Die Erzählsituation zwingt den Leser, Äußerungen als relativ zu betrachten und der Roman erweist sich als antitotalitär in dem Sinne, dass eine absolute, textuelle Wahrheit verneint wird. Der Autor wird daran gehindert, die Kontrolle über den Text auszuüben. Dem Leser ist es nicht möglich, eine eindeutige Interpretation vorzunehmen, und der Text funktioniert somit kritisch gegen seine eigene Autorität.

Besonders deutlich tritt das Prinzip der Grenzüberschreitung im Sinne des Innen–Außen-Dualismus in der direkten und dialogischen Personenrede hervor, wie im Gespräch der Protagonistin mit ihrer Freundin Lilli über alte Männer:

Ich sagte:
Na, komm.
Hast du es eilig, fragte sie, sind wir nicht beim Spazieren. [...]
Und was gefällt dir hier.
Sie schnalzte mit der Zunge:
Weiche Schritte und der Rücken ein wenig gebeugt, das gefällt mir.
Und.
Was und.
Wieviele hast du gesehen, fragte ich. (H 50f)

Die szenische Darstellung nähert sich in solchen Beispielen sehr der einer dramatischen Präsentation, denn die Autorin verzichtet auf Schilderungen von Umständen um den Dialog herum. Das Resultat ist das Gefühl der scheinbaren Unmittelbarkeit des Geschehens und einer subjektiven Qualität der Äußerungen. Der dramatische Abschnitt markiert auf diese Weise außerdem einen Bruch im Text. Auffällig in diesem Beispiel ist die Abweichung von normaler Zeichensetzung. Durch das Fehlen von Fragezeichen und eventuellen Ausrufezeichen lässt die Autorin die Sätze offener wirken. Einerseits lässt das Dramatische den Leser näher an die Figuren heran. Auf der anderen Seite wird diese Vertrautheit gleichzeitig als eine nur scheinbare Vertrautheit entlarvt, da durch fehlende orthographische Zeichen Leerstellen bei den Figuren und beim Geschehen entstehen. Fehlende orthografische Zeichen lassen sich auch als ein Ausdruck von Sprachskepsis lesen.

Es ließe sich behaupten, dass die Darstellung des Dialoges der neutralen Erzählsituation nicht entspricht. Der Dialog im historischen Präsens¹⁰³ erscheint innerhalb der Erinnerung der Erzählerin an die Vergangenheit, die sonst meistens im Präteritum dargestellt ist. Die alternative Zeichensetzung kann als eine persönliche, eigensinnige Interpretation des Geschehens durch die Erzählerin gelesen werden. In dem Fall stellt der Textabschnitt sich als ihr subjektives Referat dar. Dafür spricht auch, wie erwähnt, dass die Dialoge im Roman in ihren Gedanken erscheinen. Die Überlagerung von Erzählperspektiven führt weiterhin dazu, dass sich das äußere (vergangene) Geschehen von den inneren Erlebnissen der Protagonistin nicht immer trennen lässt. Dies gilt auch für die Sequenzen, in denen die Ich-Erzählsituation durch andere Figuren in einen Erzählbericht hinübergleitet. Zu erwähnen sind beispielsweise der längere Bericht vom ihrem Großvater über die Deportation und den Tod der Großmutter im Lager und Pauls Beschreibungen seiner kommunistischen Kindheit.

Wie oben deutlich wurde, ist die Poetik der Entgrenzung und Vernetzung im Sinne einer Grenzüberschreitung der inneren und der äußeren Handlung charakteristisch für die Darstellung der Räumlichkeit, der Zeit und der Erzählsituation. Wegen der ständigen Grenzüberschreitung und der Subjektivität der Erzählstrategie, erscheint der Romandiskurs dem Leser fragmentarisch und offen, und damit mehrdeutig und willkürlich. Auf diese Weise zeigt sich Herta Müllers Roman als antitotalitär, denn dadurch wird die Situation eines in einer Diktatur lebenden Menschen verdeutlicht und auf dem Leser übertragen. Im folgenden Abschnitt soll die Darstellung des diktatorischen Diskurses im Roman näher untersucht werden. Dabei ist aber kurz zu bemerken, dass der Roman – wie es sich in diesem Kapitel herausstellte – einer eindeutigen Trennung von Form und Inhalt entzieht.

¹⁰³ Vogt (1998), 31.

6. Macht und Ohnmacht

6.1. Der totalitäre Diskurs

Die Darstellung der Romanwelt durch die Wahrnehmung der Ich-Erzählerin steht in engem Zusammenhang mit ihren Erfahrungen mit einer totalitären, auf Überwachung basierten „Diktatur“ (H 58), deren repressive Züge Herta Müller den „Frosch des Diktators“ (T 29) nennt. Wie schon erwähnt, wurde ihre Bezeichnung *der deutsche Frosch* für die unterdrückende Norm des Dorfes zum Symbol der allübergreifenden Kontrolle eines auf Totalitarismus basierten Staates. Gleichzeitig repräsentiert der Frosch für die Autorin die Fremdheit sich selbst gegenüber als eine Folge der Unterdrückung, was auch im Roman zum Ausdruck gebracht wird:

Das Licht im Bad warf ein Gesicht in den Spiegel. Das ging so schnell, wie eine Hand voll Mehl an eine Scheibe fliegt. Dann wurde es ein Bild mit Froschfalten, da wo die Augen stehen, und glich mir. (H 22)

Diese Doppeldeutigkeit des Begriffes weist darauf hin, wie eng in einander verwoben die Mechanismen des Staates und das darin lebende Subjekt sind: Sie sind nicht trennbar. Infolgedessen kann in meiner Arbeit auch keine eindeutige Trennung vorgenommen werden. Stattdessen ist das Ziel gerade dieses verflochtete Verhältnis zu untersuchen.

Im Roman gibt es deutliche Hinweise darauf, dass der *Frosch des Diktators* das historische Rumänien während des Regimes Ceaușescus ist. Durch die Darstellung des Ortes liegt der Schluss nahe, dass die Stadt Temeswar den Hintergrund für die Handlung bildet. Weiterhin beschreibt Herta Müller geographische Örtlichkeiten inner- und außerhalb Rumäniens und verknüpft historische Geschehnisse eng mit dem Textgeschehen. Doch obwohl die Orientierung an Historischem stark ist, trägt die stilistische Darstellung¹⁰⁴ der Gesellschaft dazu bei, die Handlung vom Historischen – also vom konkreten Kontext – zu entfernen. Folglich ist es plausibel, den Roman als eine beispielhafte Verallgemeinerung einer diktatorischen

¹⁰⁴ In ihrer Magisterarbeit *Bilder einer totalitären Gesellschaft im Werk von Herta Müller*, Universität Hamburg 1995, untersucht Anna-Kathrin Warner die stilistische Darstellung des Totalitarismus in drei Prosawerken.

Gesellschaftsordnung zu lesen. Deswegen ist, wie oben in der Zielsetzung betont, die Perspektive meiner Arbeit nicht historisch orientiert. Dabei beziehe ich mich auf Wolfgang Iser, der schreibt, dass literarische Texte ein historisches Substrat besitzen, doch „allein die Art, in der sie dieses konstituieren und mittelbar machen, scheint nicht mehr ausschließlich historisch determiniert zu sein“.¹⁰⁵ Die Auffassung Herta Müllers, Grenzüberschreitung liege im Wesen der *erfundene Wahrnehmung* und deswegen sei keine realistische Widerspiegelung der Wirklichkeit durch den Autor möglich (T u.a. 15ff), entspricht meines Erachtens dieser Anschauung Isers.

Im Folgenden geht es darum zu untersuchen, auf welche Weise die Gesellschaft im Roman dargestellt wird. Um den Romandiskurs zu untersuchen, muss auf das Verhältnis zwischen Individuum und diktatorischer Macht im Text näher eingegangen werden. Dabei wird Macht als Herrschaft im Sinne Michel Foucaults¹⁰⁶ verstanden, also als ein Zustand, der vor allem durch die Unbeweglichkeit von Machtstrukturen gekennzeichnet ist.

Die Romanwelt ist vor allem durch ausgeprägte Armseligkeit und den deutlichen Mangel an Solidarität in der Bevölkerung gekennzeichnet. Alkoholismus ist einer der Faktoren, durch welche die Gesellschaft von Gewalt geprägt wird: „Es trinken so viele in der Stadt [...] Die ersten Schlägereien gibt es, weil sie keinen Schnaps finden, die nächsten, weil sie vollgesoffen sind“ (H 12). Der Grund für den großen Alkoholkonsum liegt, wie unten deutlich wird, in den schwierigen Lebensbedingungen im Land:

¹⁰⁵ Iser (1975), 230.

¹⁰⁶ Die Begriffe Macht und Herrschaft werden selten eindeutig definiert und oft überschneiden sich die Grenzen zwischen Macht und Herrschaft mit ähnlichen Begriffen wie z.B. Autorität, Zwang und Gewalt. Vgl. hierzu Definitionen in sozialwissenschaftlichen Lexika: Koschnik (1993), 789ff und Reinhold (2000), 413. Der Kontext der Romanwelt ist eine auf Gewalt basierte Diktatur, folglich beziehe ich mich auf Michel Foucaults Auffassung von Herrschaft. Nach Foucault steht man vor einem Herrschaftszustand wenn es „einem Individuum oder einer gesellschaftlichen Gruppe gelingt, ein Feld von Machtbeziehungen zu blockieren, sie unbeweglich und starr zu machen und – mit Mitteln, die sowohl ökonomisch als auch politisch oder militärisch sein können – jede Umkehrbarkeit der Bewegung zu verhindern“. Michel Foucault zit. nach Michael Maset: „Michel Foucaults Analyse von Macht“, in: *Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung* Campus Verlag: Frankfurt/M 2002, 80–93, hier 87f. Foucaults Auffassung von Herrschaft ist nicht gleichzusetzen mit seiner Auffassung von Macht, die er als beweglich und produktiv beurteilt.

Trinker sagen:

Der Grashalm bleibt in der Flasche wie die Seele im Körper, darum behütet er die Seele.

Zu dem brennenden Geschmack im Mund und dem flackernden Suff im Kopf gehört dieser Glaube. Die Trinker öffnen die Flasche, das Einschenken gluckst im Glas, der erste Schluck läuft in den Hals. Die Seele, die immer zittert, nie umfällt und den Körper nie verläßt, fängt an, behütet zu werden. Auch Paul behütet seine Seele und muß sich keinen Tag sagen, daß sein Leben nicht zu packen ist [...] Der Schnaps nimmt den Tag weg und die Nacht den Suff. (H 14)

Das obige Zitat fängt mit einem Spruch an, welcher später als unwahr enthüllt wird: Der Grashalm hat offenbar keine positive Wirkung für die Menschen. Weiterhin wird eine Vorstellung vom Individuum als einheitlich im Zitat deutlich, eine Vorstellung, die durch den zersplitterten Charakter der Protagonistin für ungültig erklärt wird. Solche „falschen Sprüche“ stellt die Erzählerin häufig vor, wobei sie zur ständigen Relativierung der Wahrheit des Romandiskurses beiträgt, da sie ein Element der Unsicherheit kreiert. Diese Macht der Täuschung dem Leser gegenüber, welche die Erzählerin besitzt, ist zentral für die Erzählstrategie. Darauf soll später näher eingegangen werden. Die Haltung der Erzählerin erweist sich weiterhin als individualistisch und anti-kollektivistisch, denn im Laufe des Textes entwickelt sie ihre eigenen Sprüche, die nicht mit den allgemein akzeptierten Redewendungen übereinstimmen. In diesem Zusammenhang erscheint sie dementsprechend als eine Außenseiterin.

Für den Großteil der Bevölkerung der Diktatur scheint das Wichtigste zu sein, sich selbst das Leben erträglicher zu machen. So denunziert ein Arbeitskollege die Ich-Erzählerin, weil sie ihn durch ihre Ablehnung verletzt hat; ein Mann, der dafür bezahlt wurde, Lilli und ihrem Freund bei der Flucht aus dem Land zu helfen, verrät sie bei der Polizei, um das Geld doppelt einzukassieren, und Lillis Tod ist für den Grenzposten, der sie erschießt „ein Geschenk des Himmels, Aussicht auf zehn Tage Urlaub“ (H 69f). Auf diese Weise kommt die Unvereinbarkeit des kollektiven kommunistischen Grundgedankens mit einer diktatorischen Staatsform zum Vorschein. Der Egoismus scheint in einem Land, wo es schwierig ist, basale Bedürfnisse zu decken, eine Überlebensstrategie zu sein. Das Warenangebot in dem gegen Einflüsse von Außen abgeschotteten Land ist sehr begrenzt, so beobachtet die Protagonistin von ihrer Wohnung im Turmblock:

Kurz nach vier sind auf der Ladenstraße unten die Lieferwagen angekommen. Sie zerreißen die Stille, brummen viel und liefern wenig, einige Kisten mit Brot, Milch und Gemüse und viele mit Schnaps. (H 12)

Weiterhin ist die Besorgung von den wenigen Lebensmitteln durch den Staat reguliert: Die Erzählerin meint, dass Menschen sich Kinder leihen, um „mehrere Portionen Fleisch, Milch und Brot“ (H 35) zu bekommen, und unter der Bevölkerung ist das Stehlen „keine schlechte Tat“ (H 97). In der Textilfabrik, in der sie eine Weile arbeitet, dürfen die Arbeiter die Kleider mit Fabrikationsfehler kaufen. Die makellosen Kleider werden in den Westen exportiert. Für den Großteil der Bevölkerung scheint der Westen jedoch nicht erreichbar zu sein. Die Grenzen sind gesperrt und das Regime hat die vollständige Kontrolle über die Medien. So werden Pauls selbstgebaute Antennen zum Empfang ausländischer Kanäle konfisziert, obwohl die Antennen für Nachrichten aus den sozialistischen Nachbarländern konstruiert sind.

In der Diktatur sind die Klassenunterschiede erheblich, die Erzählerin bemerkt in der Straßenbahn: „Man ist unter sich, die Arbeiterklasse. Bessere Leute fahren mit dem Auto zur Arbeit“ (H 15). Trotzdem gibt es kein Mitgefühl unter den zur Arbeiterklasse gehörenden Menschen, denn „[...] untereinander vergleicht man: Der hat es besser, der schlechter. Genau wie man selbst hat es keiner, das gibt es nicht“ (ebd.). Innerhalb eines totalitären Staates dominieren die politisch Starken vollständig die anderen Gesellschaftsgruppen.¹⁰⁷ So existiert die oben erwähnte Individualität für die sozialistische Partei im Roman nicht:

Auf der Parteisitzung, da war der Unterschied gelöscht, sagte Paul. Da saßen sie alle wie ein Bretterzaun in der zweitletzten Reihe. [...] Um nicht den Eindruck einer Wortmeldung zu erwecken, rührten sie die Hände nicht vom Schoß. Dreckig, hart und reglos lagen sie da, rutschten unter die Knie. Im Sitzungssaal vorn waren die Vorhänge zugezogen, das Präsidium und die ersten Stuhlreihen hatten Schatten, aber diese Stühle blieben leer. (H 99)

Der große Unterschied zwischen dem Präsidium der Partei und den Arbeitern wird

¹⁰⁷ „Der Staat ist in der Praxis durch eine politisch starke, herrschende Klasse oder Elite vertreten, die alle anderen Interessengruppen dominieren“. (Meine Übersetzung) „The state is in practice represented by a politically powerful ruling class or elite that dominates all other interest groups“. Koschnick (1993), 1814f.

im Zitat durch die Depersonifizierung der Arbeiter und durch den physischen Abstand zur Macht deutlich. Der Abstand lässt sich auch als stiller Protest lesen. Im Hinblick auf die Angst der Arbeiter, sich zu melden, lässt sich mit Anton Sterbling sagen, dass es deutlich wird, dass es das Wesen der Diktatur ist, Individualität zu zerstören und kollektiv denkende, uniforme Menschen zu produzieren.¹⁰⁸ Die Starrheit der Machtrelationen innerhalb der Gesellschaft wird an dieser Stelle deutlich und vermittelt somit den Eindruck, dass die Strukturen der Macht sich ununterbrochen wiederholen können, denn eine Änderung der Verhältnisse scheint unmöglich. Auf diese Weise kommt die Unbeweglichkeit der Herrschaft zum Vorschein. Auffällig im Zitat ist die Ambivalenz, die durch die sowohl erstarrten als auch beweglichen Hände der Arbeiter deutlich wird. Die Hände, die in diesem Fall die Arbeiter bezeichnen und insofern eine *pars pro toto*-Funktion erfüllen, sind keine feste Größe, denn in einer Spannung zwischen Starre und Bewegung ändern ihre Eigenschaften sich und werden paradox. Angesichts der fraglich gewordenen Umgebung ist der Ich-Erzählerin die Fähigkeit, die Welt ganzheitlich wahrzunehmen, verloren gegangen. Sie kann Gegenstände und Tatsachen nicht mehr festhalten, denn alles ist wie oben gezeigt dabei, sich aufzulösen. So gesehen ist die obige Textstelle bezeichnend für den Romandiskurs: Das Verrutschen und der Umsturz stellen zentrale Motive der Deformation dar. Wie im Traum gleiten im Sinne der Entstellung Elemente in einander über oder ändern plötzlich Form zu ihrem Gegenteil. Auf diese Weise stellt Herta Müller die auf der erwähnten Unbeweglichkeit der Verhältnisse basierende Macht der Diktatur infrage.

Die Feststellung Anton Sterblings, dass eine Diktatur ein „Zustand in den Köpfen“¹⁰⁹ der Menschen sei, lässt sich auf diesen Roman übertragen, denn Denkweisen und Verhaltensweisen, die nicht mit der Ideologie des Staates übereinstimmen, werden vom *Frosch des Diktators* im Text brutal unterdrückt. Opposition und Kritik sind nicht erlaubt und Tendenzen zum Infragestellen der diktatorischen Autorität werden mit Gewalt sanktioniert. Beispielsweise wird einer von Lillis Geliebten „aufs Land“ (H 224) geschickt, weil er sich weigert, zwei fragwürdige Revisoren alleine mit ihr zu lassen, und Lilli selber wird während eines Fluchtversuches an der ungarischen Grenze erschossen. Infolgedessen kann man von einem Diskurs im Sinne Michel

¹⁰⁸ Vgl. Sterbling (2004), 183.

¹⁰⁹ Ebd., 176

Foucaults¹¹⁰ sprechen, und zwar von einem auf Gewalt und Überwachung basierten Diskurs.

Alle in der diktatorischen Gesellschaft müssen mit Terror in Form einer inkonsequenten Anwendung physischer Gewalt als permanente Drohung leben. Nicht nur die physische Drohung, sondern gerade die Unberechenbarkeit und die Willkür der Maßnahmen sind eine enorme Belästigung und zugleich eine Belastung für die Bevölkerung, welche häufig zu psychischen Krankheiten und nicht selten zum Tod führt:

Die erste und beste [Möglichkeit]: Nie bestellt und nie irr werden, wie die meisten. Nie bestellt, aber irr werden, wie die Frau des Schusters und Frau Micu neben dem Eingang unten, ist die zweite. Die dritte: Bestellt und irr werden, wie die zwei um den Verstand gebrachten Frauen in der Anstalt. Bestillt und nie irr werden, wie Paul und Ich, das ist die vierte. [...] die fünfte Möglichkeit: Sehr jung sein, schön bis zum Gehnichtsmeer, nicht irr in Kopf, aber tot. (H 137)

Im oben genannten Zitat wird die Rigidität der Macht durch die Resignation der Protagonistin deutlich. Ohnmächtig registriert sie, dass nur Flucht oder Tod die Auswege aus der allumfassenden Kontrolle *des Frosches des Diktators* sein können. Das Verrücktwerden wird als eine Alternative sich seiner selbst zu entledigen vorgeschlagen, ohne sich jedoch zu töten. Dies liest sich als eine Flucht ohne Ortsbestimmung. Die psychisch kranke Frau des Schusters wird im Roman als eine Figur beschrieben, die sich vollständig frei gegenüber Normen und den allgemeinen Vorstellungen der Welt verhalten kann:

Die Vera wurde nur noch eine Stunde am Vormittag spazieren geschickt. Sie kam oft mit einer anderen Handtasche zurück. [...] Und im nächsten Frühling ging sie noch dreimal im Kleid auf die Straße und kam außer Atem in Rock und Bluse zurück. [...] Es gab gar keine Kleiderladen weit und breit, sagte der alte Schuster, mit Stehlen hat das alles nichts zu tun, und eines ist sicher, gestohlen hätte die Vera nie. (H 132)

Auffällig ist, dass sie durch ihren fast zu unauffälligen Eindruck (vgl. ebd.) eine Parallele zur Figur der Protagonistin ist, die manchmal als unsichtbar dargestellt wird. Durch die unlogischen Ereignisse, die Vera verursacht – durch ihre Macht der

¹¹⁰ Ich beziehe mich in meiner Analyse auf Michel Foucaults Auffassung vom Diskurs als eine sozial regulierte Sprachpraxis, welche Verständnis und Wahrheit schafft. Siehe hierzu: Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, 9.Aufl. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt/M 2003, 10f.

Täuschung – entzieht sie sich der Strategie des Staates. Folglich wird die Frau ins Irrenhaus eingeliefert.

Sowohl der Eindruck einer möglichen Flucht der Erzählerin in den Irrsinn als auch die Möglichkeit, auf diese Weise die Welt des Zufalls zu erkennen, werden aber für falsch erklärt. Die irrsinnige Nachbarin Frau Micu ist immer noch an die konkrete Realität gebunden, wobei ihre Reaktion auf die Enttäuschungen des Lebens schwere Depressionen sind. Hoffnungsvoll spielt sie jede Woche Lotto, wobei sie sich immer wieder „ein Mal mehr betrogen“ (H 219) fühlt und sie bricht zusammen. Da die Frau den Eindruck erweckt, sie werde von der Gesellschaft irreführt, funktioniert sie als Gegenfigur zur Frau des Schusters, die ihrerseits, wie bereits oben erwähnt, das System und seine Mechanismen täuscht.

6.1.2. Das Auge der Macht und der fremde Blick

In der Romanwelt tritt der Diktator selber nie auf. Ohne seine Präsenz wird jedoch eine staatliche Macht dargestellt, die kontrollierend und überwachend ihre Einwohner im Griff hält. Die tragende Kraft bei der Überwachung ist der Geheimdienst, der sowohl das öffentliche als auch das private Leben kontrolliert. So werden die Bewohner der Stadt überwacht, verfolgt und bedroht in der eigenen Wohnung, bei der Arbeit und in der Freizeit. Das „Auge der Macht“ (T 20), welches Herta Müller als eine Parallele zum *Frosch des Diktators* benutzt, sieht in der Romanwelt alles. Folglich ist es der Protagonistin nötig, sich daran zu gewöhnen, dass sowohl staatlich Angestellte als auch bekannte und unbekannte Bewohner der Stadt im Auftrag des Staates ihre Handlungen und Aussagen überwachen und ihr drohen; ständig fühlt sie sich verfolgt. Sogar ihr Nachbar hat ihr verraten, dass er sie im Auftrag der Geheimpolizei überwacht:

Ich hab dich hier abgepaßt, weil man nie weiß, wann du kommst. Ich muß es aufschreiben.

Eines seiner Augen spiegelte den letzten Briefkasten hinter mir an der Wand, oder wurde die Pupille in seinem Augapfel von sich aus weiß und viereckig. In sein anderes Auge hab ich nicht mehr hineingeschaut, weil er flüsterte:

Zwei Rechenhefte sind schon voll, ich muß sie selber kaufen. (H 218f)

Im Zitat wird deutlich, dass das Auge als Metapher für die Überwachung dient. Wie

die Autorin schreibt: „Die Mächtigen müssen wegen ihrer Macht immer durch die Augäpfel der andern gehn“ (T 55). Diese aufgelöste Grenze zwischen Subjekt und Staat trägt im Roman zur Poetik der Entgrenzung bei: Die Grenze zwischen Herr Micu und seiner Umgebung wird gelöscht, wobei der Briefkasten sogar in seinem Körper integriert wird. Auffällig dabei ist, dass in seinem Auge das Spiegelbild der Erzählerin nicht reflektiert wird. Diese Textstelle liest sich als eine Parallele zur essayistischen Aussage Herta Müllers: „Wer sich selber nie begegnet, wer den Spiegel liegen läßt, hat Angst davor, wie er in der Wahrnehmung der anderen gesehen und erfunden wird“ (ebd.). Infolgedessen erscheint der Titel des Romans – *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* – als eine falsche Vermutung der Erzählerin.

Der Gedankenfluss der Erzählerin ergibt sich aus ihren Erfahrungen mit dem oben dargestellten *Auge der Macht*. Ihr Blick auf die Welt lässt sich mit den Worten der Autorin *den fremden Blick*¹¹¹ nennen, welcher aus den vertrauten Dingen, deren Selbstverständlichkeit einem genommen wird, komme. Herta Müller schreibt:

Niemand will Selbstverständlichkeit hergeben, jeder ist auf Dinge angewiesen, die einem gefügig bleiben und ihre Natur nicht verlassen. Dinge mit denen man hantieren kann, ohne sich darin zu spiegeln. Wo die Spiegelung beginnt, finden nur noch abstürzende Vorgänge statt, man blickt aus jeder kleinen Geste in die Tiefe [...] Ich glaube, Selbstverständlichkeit ist das Unangestregteste, das wir haben. Sie hält uns in gebührendem Abstand zu uns selbst.¹¹²

Die Erfahrungen der Erzählerin mit der Verhörssituation und die ständige Konfrontation mit mittelbaren und versteckten Todesdrohungen und die daraus folgende Unsicherheit aller Vorgänge äußern sich im Roman als ein Paradoxon. Einerseits ist die Folge, dass der mentale Abstand der Ich-Erzählerin zu sich selbst, so wie Herta Müller diesen im obigen Zitat beschreibt, aufgelöst wird: Unmittelbar setzt sie sich mit ihrem aller Innersten auseinander. Auf der anderen Seite zwingt die Rekonstruktionsfunktion des Verhörs – ihr Vernehmer verlangt von ihr eine möglichst objektive Wiedergabe aller Vorgänge – die Protagonistin zu einer ständigen, äußerlichen Selbstbeobachtung. Es liegt also ein Spannungszustand innerhalb einer Selbstbeobachtung vor, die ständig zwischen engster Nähe und äußerlichsten Distanz zur Erzählfigur pendelt. Dieser Ausgangspunkt beschreibt die

¹¹¹ Siehe hierzu Kap. 3.2.

¹¹² H. Müller (2003), 147.

Autorin wie folgt: „Die Duplizität der nichtigen Gegenstände mit wichtigen Schatten sitzt im Fremden Blick, der Gegensatz von Sich-Nacktmachen und Verpuppen in einem“.¹¹³

Das Resultat ist eine strukturelle Dynamik des Gedankenflusses, die die innerliche Bewegung mit der Starrheit der auswegslosen, äußerlichen Situation der Erzählerin kontrastiert. Inhaltlich erscheint sie stets als ambivalent; sie befindet sich auf der Grenze zwischen eben Bewegung und Starre: „Torkelnd blieb ich stehen, mit weichen Beinen, schweren Händen. Ich brannte und froh und war gar nicht weit gelaufen, kaum ein Stück Weg, nur nach innen um die halbe Erde“ (H 39). Weiterhin führt der schwankende Blickwinkel der Protagonistin, wie oben erwähnt, zu einer Überlagerung der Erzählperspektiven,¹¹⁴ in dem Sinne, dass die Grenze zwischen der Ich-Erzählsituation und einer neutralen oder auktorialen Erzählsituation fließend erscheint. Die Erzählerin überschreitet also die Grenze zwischen Innenleben und äußerer Handlung und bekommt schizophrene Züge. Sogar innerhalb eines Satzes, wie wir unten sehen, findet diese Verschiebung statt. Nachdem die Protagonistin einen abgeschnittenen Finger vom Verhör mitbekommen hat, reagiert sie mit Distanzierung zu sich selber:

An der Hinterseite des Kiosks schlüpfen Lichtstrahlen durch die Bretterritzen, ich hielt mir den Mohnkuchen vor den Mund, als würde ich eine Kranke füttern. Der Kiosk rutschte auf mich zu, an den Lichtstrahlen nach vorn gezogen. [...] Ich war ja gesund, und den Kuchen aß eine Hinfällige, sie glaubte, essen zu müssen und aß um ihr Leben. Und ich redete ihr ein, daß es ihr schmeckt [...]. (H 160)

Selbstentfremdung und Weltentfremdung ist das Resultat der Selbstbeobachtung der Erzählerin. Das obige Zitat ist insofern beispielhaft. Die Bedrohung der Existenz kommt durch die Parallele zwischen ihrem mit Mohn gebackenen Kuchen und dem Tod Lillis „so rot wie ein ganzes Beet Klatschmohn“ (H 70) und durch das schon erwähnte Motiv des Verrutschens zum Vorschein.

Der enorme Druck des Terrors auf den mentalen Zustand der Erzählerin kommt auch durch das Motiv des Verrutschens zum Vorschein. Die Erzählerin sagt: „Daß ich

¹¹³ Ebd., 143.

¹¹⁴ Siehe hierzu Kap. 5.4.

glaub, mir rutscht das Hirn vornüber ins Gesicht, das ist das Gift“ (H 10). Es zeigt sich, dass das Bestellsein Leitmotiv, nicht nur des Romandiskurses, sondern des ganzen Lebens der Ich-Erzählerin ist. Bestellt zu sein bestimmt alles was ihr Leben ausmacht: „An gar nichts möchte ich denken, weil ich nichts bin, außer bestellt“ (H 54). Die Gefahr bei der angeklagten Erzählerin, das psychische Gleichgewicht zu verlieren, ist beim Verhör am deutlichsten zu spüren:

Die erste Woche nach den Zetteln, als ich drei Tage hintereinander bestellt wurde, ging mir nachts kein Auge zu. [...] Ich fing an, mich von etwas Leichterem als mir getragen zu fühlen und Gefallen daran zu finden, je mehr ich innerlich taub war. Andererseits hatte ich Angst, daß die Gespensterei noch schöner wird, und daß ich keinen Finger rühren werde gegen sie und für die Umkehr. Am dritten Tag trieb mich der Heimweg von Albu in den Park. Ich legte mich mit dem Gesicht nach unten ins Gras und spürte keines. Ich wär so gleichgültig gerne tot darunter gewesen und lebte so verteufelt gern. Ich wollte mich ausweinen und kriegte meinen Lachanfall statt Tränen. (H 144)

Die Kontrastierung vom Leben und Tod im obigen Zitat liest sich als ein Ausdruck des inneren Spannungszustandes der Erzählerin. Die Natur stellt in diesem Fall den Gegensatz zum Verhör dar. Zeitweilig wird der Protagonistin ein scheinbarer Zufluchtsort geboten – „Gut, daß die Erde dumpf klingt, ich lachte mich müde“ (ebd.) – bevor sie „aus dem Park hinaus, aus einem grünen Zimmer auf den Gesteig“ (H 145) geht. Die positive Eigenschaft der Natur wird aber als eine Täuschung enthüllt. Es gibt keinen Zufluchtsort, denn „Gleich nachher knisterte es in meinem linken Ohr, ein Käfer war mir hineingekrochen. Der Lärm war klar und laut, im ganzen Kopf klapperten Stelzen durch einen leeren Saal“ (ebd.). Bedrohlich nimmt das Überwachungssystem, vor dem sie gerade geflüchtet ist, im Kopf der Erzählerin wieder Platz. Dabei entspricht die umstürzende Darstellung der Natur der ambivalenten Spannung der Naturbilder im Sinne Hoffmanns und Schulzes: „Auch dort, wo sie scheinbar noch utopischen Gehalt besitzen, sind sie letztlich doch Ausdruck der Unmöglichkeit, dem totalitären Regime zu entkommen“.¹¹⁵

Die Weltentfremdung des *fremden Blickes* der Erzählerin ist weiterhin davon gekennzeichnet, dass sie nicht nur ihre Umgebung sondern auch Menschen als wandelbar und ambivalent auffasst. Die Beziehungen der Erzählerin zu anderen Menschen sind meistens abgebrochen. Außer Paul sind alle, denen sie sich je nahe

¹¹⁵ Hoffmann und Schulz in: Köhnen (1997), 81.

gefühlt hat, gestorben. Ihre Erinnerung kreist jedoch um die Verstorbene, so begleitet der Tod als Leitmotiv immer die Gedanken der resignierten Erzählerin. Dadurch wird einerseits der permanente Terror-Druck in der Gesellschaft deutlich, weiterhin ist der Tod als Motiv absoluter Fremdheit zu betrachten.

Der gemeinsame Nenner der nicht mehr vorhandenen Beziehungen der Protagonistin ist ein Betrug oder eine Täuschung in irgendeiner Form. Als ursprüngliches Beispiel dieses Verhaltens der Erzählerin gegenüber liest sich die Aussage ihrer Mutter: „Wenn dein Bruder gelebt hätte, wärst du nicht gekommen“ (H 83). Durch das Gefühl, stellvertretend für ihren Bruder auf der Welt zu sein und, dass sie deswegen quasi austauschbar ist, wird die Grundlage einer einheitlichen Auffassung des Subjekts und der Welt verhindert. Aus den Betrügen ergibt sich, dass Lüge, Geheimnishaften und Verschweigen die zwischenmenschlichen Beziehungen des Romandiskurses kennzeichnen. Nachdem die Erzählerin entdeckt, dass ihr Vater ihre Mutter betrügt, lügt sie die Mutter an. Die Mutter aber:

[...] schmückte meine Lüge aus mit dem Erschrecken eines läufigen Hundes. Sie log, damit ich in meiner Not nicht doch noch sagen kann, daß mein Tata läufig ist, daß ich ihn hätte erschrecken können, wenn ich gewollt hätte. (H 87)

So bleibt diese Tatsache, wie viele andere Betrüge und Täuschungen im Roman, ein Geheimnis und die dargestellte Realität wird nochmals infrage gestellt. Die Erzählerin spielt selber auch mit: „Wie oft hab ich lügen müssen oder das Maul halten müssen, damit die Allerliebsten, gerade wenn ich sie nicht leiden kann, ihrem Unglück nicht begegnen“ (ebd.). Wie wir sehen, untergräbt die Erzählerin die Gültigkeit ihrer eigenen Erzählstimme, denn Realität und Lüge fließen in einander über. Die Darstellung des Romandiskurses durch die Protagonistin wird Unsicherheit zugeschrieben, wodurch ihre Darstellung sich als ein möglicher Betrug dem Leser gegenüber liest.

Paul ist die einzige Person, der die Protagonistin immer noch vertraut. Jedoch bleibt ein potenzieller Betrug nie bestätigt: Am Ende des Romans entdeckt sie ihn zusammen mit einem ihr unbekanntem, alten Mann, mit dem er sich scheinbar seit einiger Zeit getroffen hat:

Paul und der Alte lachen, ich such die Marmoradern an den dünnen Beinen und sehe die Antenne auf dem Dach. Sie ist von Paul. Er nimmt einen Schraubenschlüssel, er hat nicht gesucht, nur ins Regal gegriffen. Wenn er abends in der Stadt auf Saufftour war, hab ich ihm geglaubt. Wie nicht, sein Suff war echt, was sollte daran täuschen. (H 234)

Inwiefern Paul deswegen in Verbindung mit dem Geheimdienst steht, bleibt dem Leser und der Erzählerin ungeklärt und nur eine Eventualität. Diese Unwissenheit, womit der Roman auch endet, relativiert die gesamte Darstellung von ihm als bloße Mutmaßungen. Weiterhin kann der bleiche, steinartige Mann, dem Paul begegnet als eine Todesallegorie, die im Sinne eines Todesboten auf den möglichen Ausgang der Erzählerin hinweist, gelesen werden. Insofern ist er als eine Parallelfigur zum unbekanntem „alten Mann mit dem Strohhut“ (H 7), der, wie früher erwähnt, beim Einsteigen der Erzählerin in der Bahn am Anfang des Romans auftaucht.

Der große Umfang an Unsicherheit, der ein Prinzip des Romandiskurses ist, lässt die Figuren dem Leser unfassbar erscheinen. Die Poetik der Entgrenzung kommt wieder zum Vorschein, denn viele Figuren sind einander paradoxerweise ähnlich und sogar mit einander austauschbar. Die Erzählerin erlebt, dass sie keine feste Gestalt haben, sie meint: „Für kurze Zeit hätten wir manchmal tauschen sollen, sie [Lilli] und Ich. Stattdessen tauschten sie und ihre Mutter“ (H 64). Beim Verhör gleitet jedoch Lilli in die Figur der Ich-Erzählerin über: „Manchmal steckt Lilli in mir und schaut zu lang hinein in Albus Augen“ (H 43). Die Eigenschaften der Figuren sind, wie oben deutlich wurde, beweglich: Wie der Umgebung der Erzählerin gleiten sie ständig in eine andere Form beziehungsweise in eine andere Rolle über. Trotzdem wird aber diese Möglichkeit eines Figurenaustausches verneint, denn die Erzählerin sagt:

Die alte Frau hat es mit den Nerven, ihr Kopf zittert nach recht und links, als würde sie immer nein sagen. [...] Wär ich so alt wie sie, aber man kann ja nicht tauschen, nicht einmal mit Lilli oder mit Paul. (H 90)

Wegen dieser Inkonsequenz und Überlagerung funktioniert die Darstellung des Romans dekonstruierend. Entsprechend dem Begriff *différance*¹¹⁶ des

¹¹⁶ Der *différance*-Begriff ist ein zentraler Term in der Philosophie Derridas. Der Begriff markiert den Unterschied als ein bedeutungsproduzierender Mechanismus der Sprache und betont, dass Bedeutungen in einem dem Zentrum unterordneten System von Differenzen immer schon etabliert sind. Jede Bedeutung, auch die Bedeutung des Begriffes *différance*, seien durch den Unterschied anderer Bedeutungen bestimmt, was dazu führe, dass die Sinndeutung eines Textes ins Unendliche

Dekonstruktivisten Jacques Derrida wird der „Sinn“ des Romandiskurses durch ständige Verschiebungen der Bedeutung des Textes dem Leser veränderlich und nicht mehr greifbar. Das Prinzip des Risses, das vorher als antilogozentrische Dekonstruktion der Struktur beschrieben wurde,¹¹⁷ kommt auch inhaltlich Vorschein, wie wir unten sehen. Die Trennung charakterisiert die äußere Umgebung der Erzählerin:

Am Zaun des Geländes lag ein gesprungenes Betonrohr. An einem Ende saß ein Mann, goß seinen Rotwein aus dem Blechkanister in eine alte Lampenkugel aus Milchglas und trank sie leer. Am anderen Ende hielt sich einer bei der Liebe auf, ein Kind saß auf seinem Schoß, er küßte es aufs Haar. Zwischen den beiden stand rostiger Draht aus dem Riß des Rohrs. (H 152f)

Weiterhin ist die Gestalt der Erzählerin gespalten: „Ich riß mich zusammen [...]“ (H 120), denn „[...] ich war innen aufgetrennt“ (H 160), und auch die Beziehung zwischen Menschen sind, wie in der folgenden Textstelle deutlich wird, durch den Riss gekennzeichnet:

[Ich] sehe das Hochzeitsbild an der Wand so lange an, bis sich der Blick verschiebt. Dann schwimmen unsere Gesichter, die Stellung unserer Wangen ändert sich, zwischen ihnen steht ein bißchen Luft. Meist schwimmt Pauls Wange von meiner Wange weg. (H 13)

Der antitotalitäre Blick des Risses, der auf diese Weise die Ganzheit infrage stellt, stellt aber dadurch auch seine eigene Grundlage und damit sich selbst infrage.¹¹⁸ Diese paradoxe Tatsache führt dazu, dass die Erzählerin, wie unten deutlich wird, sich ständig ihrer Umwelt vergewissern muss:

Paul sieht durchs Küchenfenster in den Himmel, oder in die Tasse. Er tupft in die Kaffeetropfen auf dem Tisch, als müßte er sich überzeugen, daß sie naß sind und größer werden, wenn man sie verschmiert. [...] [I]ch tupf auch in den einen und anderen Kaffeetropfen auf dem Tisch. (H 17)

Interessant ist, dass sie bei der Vergewisserung die kontrollierende Methode der

erweitert werde. Vgl. Jacques Derrida: „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: Kimmich, Dorothee [u.a.] (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, Philipp Reclam jun.: Stuttgart 2004, 301–313

¹¹⁷ Siehe hierzu Kap. 5.3.

¹¹⁸ Vgl. hierzu Apel in: Eke (1991), 26.

Machthaber übernimmt. Wie Herr Micu fängt die Protagonistin mit der Registratur an, denn sie sagt: „[...] so hält man die Welt in Ordnung“ (H 191), und weiter:

Seither schreibe ich in das Rechenheft, was Albu mir beim Handkuß sagt, oder wieviele Pflastersteine, Zaunlatten, Telegraphenmaste, Fenster von da bis dort sind. [...] Oft ändern sich die gleichen Sachen am selben Ort von heute auf morgen ihre Zahl. (H 222)

Eine weitere Vergewisserungsmethode der Grenze zwischen Mensch und Umwelt im Roman ist das Nachzeichnen der Gegenstände und der Menschen mit dem Finger:

Lilli hab ich einmal nachgezeichnet. Sie stand einen Treppenabsatz höher auf dem Gang in der Fabrik, drehte sich ins Profil, und ich zeigte ihr, wie gerade ihre Stirn läuft, die Nase unbeteiligt, Kinn und Hals aus warmen Milchglas. Meine Finger spürte über alle Treppen hinweg den Unterschied von Lillis Haut zu Gegenständen. (H 223)

Die Verknüpfung von Lilli mit dem Glas im obigen Zitat enthüllt aber den Versuch, der Erzählerin, Mensch und Umwelt eindeutig zu trennen, als eine Täuschung. Folglich bleibt auch diese Bemühung erfolglos: Das Nachzeichnen hilft ihr nicht, Lilli zu behalten.

Wie oben gezeigt wurde, ist es eine Methode der Diktatur, durch das *Auge der Macht* die Grenze zwischen Subjekt und Staat aufzulösen, um das Einzelindividuum zu verunsichern. Die totalitäre Herrschaft verfügt über einen Machtapparat, bestehend aus verschiedenen Institutionen, welche der Ausübung dieser Macht dienen. Im Roman funktionieren Polizei, Militär und Geheimdienst als Überwachungs-, Terror- und Täuschungssysteme, durch welche eine allumfassende Kontrolle der Diktatur über die Bevölkerung deutlich wird. Wie wir gesehen haben, übernimmt der *fremde Blick* unter dem staatlichen Druck die Verfahrensweise der Diktatur. Im Folgenden soll die Begegnung der Erzählerin mit den erwähnten Machtinstitutionen untersucht werden.

6.2. Die Funktion der Polizei

Untereinander betrachtet, sind die verschiedenen Machtinstanzen von drei Faktoren gekennzeichnet. Erstens ist es auffällig, wie tief die Macht in die private Sphäre der

Einzelindividuen eindringt. Außerdem ist die enge Verknüpfung der Machtapparate miteinander nicht zu übersehen, und drittens versuchen die Machtinstanzen durch ihre willkürlichen und ambivalenten Methoden, Unsicherheit und Misstrauen zu erzeugen.

Die Erzählerin begegnet dem Polizisten auf dem Flohmarkt, wo sie gleichzeitig Paul zum ersten Mal kennen lernt. Der Polizist ist dort Aufpasser auf den Toiletten, was als deutliches Symbol für die Kontrolle des *diktatorischen Frosches* in den intimsten Bereichen der Bevölkerung steht. Die moderne „Ästhetik des nicht mehr Schönen“¹¹⁹ lässt sich insofern auf diesen Roman übertragen. Manchmal gehen die Beschreibungen ins Grotteske beziehungsweise ins Vulgäre über, wie in der Darstellung des Flohmarkts. Zwei Toiletten gibt es auf dem Gelände: „Das erste Klo war nicht besetzt, es hatte keine Tür, aber Warteschlangen gab es zwei. Und aus dem zweiten kam ein Mann mit der Tür in den Händen heraus“ (H 164). Im Zustand des geordneten Chaos stehen vor den zwei Toiletten Menschen in zwei Schlangen, wobei die Blechtür willkürlich vom einen zum anderen weitergegeben wird, „das Abgesprochene [war] hinfällig. Bei vielen pressierte es, und es gab Geschrei“ (H 165). Auffällig ist, dass es wenig oder gar keine Solidarität oder Zusammenhörigkeit gibt unter den im gleichen Boot sitzenden Menschen in der Toiletten-Schlange:

Warum läßt ihr ihn nicht vor, fragte eine Frau mit Sonnenbrille, er ist doch noch klein.
Ein Junge in kurzen Hosen und Sandalen hob ihr das Kleid hoch und weinte, und sie schlug ihn auf die Hände:
Laß mein Kleid in Ruh, hör auf.
Laß ihn doch weinen, sagte einer, dann muß er nicht so oft pissen.
Er zog eine Streichholzschachtel aus der Hosentasche und rasselte vor dem Gesicht des Jungen:
Die schenk ich dir.
Das Kind schüttelte den Kopf.
Wie heißt du.
Zuckerfloh, sagte das Kind.
Du heißt nicht Zuckerfloh, sagte der Mann und rasselte mit der Streichholzschachtel.
Und zu der Mutter sagte er:
Keine Angst, es sind nur Sonnenblumenkerne drin. (H 164)

Die Sonnenbrille im obigen Zitat liest sich als Schutz der Frau vor ihrer Umgebung. Ihre Sicherheit wird aber als scheinbar enthüllt, da der Junge sie in der Öffentlichkeit blamiert. Durch die Figur des Kindes in diesem kurzen Dialog wird eine Parallele zur

¹¹⁹ Köhnen in: *TEXT+KRITIK* (2002), 23.

Kindheit der Erzählerin gezeichnet. Weiterhin wird die erinnerte Episode auf dem Flohmarkt in der gegenwärtigen Bahnreise integriert: „Unsre Mami trägt keine Sonnenbrille, sonst sieht sie nicht, wie blau deine Augen sind“ (H 41) sagt der Vater in der Bahn zu seinem kleinen Sohn. Mit einer Sonnenbrille wird also die Frau am Flohmarkt daran gehindert, die Wirklichkeit des Romandiskurses authentisch wahrzunehmen. Diese Wirklichkeit erweist sich aber in der obigen Darstellung der Erzählerin als aufgelöst und unlogisch. Wegen der Disharmonie unter den Menschen und der als unzusammenhängend erscheinenden Handlung lässt sich das Zitat als eine absurde Darstellung bezeichnen. Insofern ist sie beispielhaft stellvertretend für viele Passagen im Roman, in welchen Herta Müller die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz in der Diktatur speziell und die Existenz in einer dissoziierten Wirklichkeit generell mit Hilfe des Absurden thematisiert.

Stilistisch läuft die Abfolge der kurzen Sätze im obigen Zitat Stakkato ab. Indem die Handlungskontinuität aufgelöst wird, wirkt der Text – ähnlich der ästhetischen Funktion des absurden Dramas – antiautoritär. Der Dialog ist durch seine elliptische Zerstückelung ein illustrierendes Beispiel des vorher erwähnten expressionistischen Reihungsstils. Die segmentierte Sprache ist auch in der Darstellung des Polizisten auffällig. Er schenkt anfangs der chaotischen Situation auf dem Flohmarkt wenig Beachtung, während die Wartenden sich jeder für sich nach vorne kämpfen müssen:

Der Polizist lehnte am Zaun, aß Keks und putzte mit den Zähnen eines roten Plastikkamms vom Daumen zum kleinen Finger der Reihe nach seinen Nägel, es war auch höchste Zeit.

Schreit nicht so, rief er, ohne hinzusehen.

Helfen Sie doch den Schwächeren, sagte eine Frau mit Pferdeschwanz, ich bin schwanger, ich kann nicht mehr stehen, mir brechen die Füße ab.

Wo bist du schwanger, fragte eine alte Frau und sah den Polizisten an, trägst du das Kind im Arsch aus, du hast doch gar keinen Bauch.

Ich bin kein Schiedsrichter, sagte der Polizist. (H 165f)

Im letzten Satz der oben zitierten Textstelle unterminiert der Polizeibeamte seine eigene Autorität, ohne dass er dabei seine Überlegenheit verliert, denn sich widersprechend darf er anschließend eingreifen, wobei er die Tür an die angeblich Schwangere gibt. Diese Art Untergrabung wird als Kennzeichen der diktatorischen Macht überhaupt verstanden, darauf soll später näher eingegangen werden. Durch die Unberechenbarkeit seines Einmischens trägt der Polizist weiter zum Chaos bei.

Dabei wird deutlich, dass die Willkür, mit der die Sanktionen der Macht den Einwohnern treffen, offensichtlich auch für die staatlichen Hilfeleistungen gilt.

Als ein Beispiel der Verwobenheit von Willkür und Plan mag der Keks des Polizisten im obigen Zitat verstanden werden. Der Keks kommt vermutlich aus der Keksfabrik, in der Anastasija, die Kusine des Schwiegervaters der Protagonistin, arbeitet. Die Kusine trägt den gleichen Namen wie die Großmutter der Erzählerin. Dadurch, dass der Polizeibeamte in Zusammenhang mit dem Parfümkommunisten und dessen Verbrechen gebracht wird, sind auch die Verbindungen zwischen den Gewaltinstanzen und dem privaten Leben in der Diktatur deutlich. Eine Parallele zur Gewalt und Unterwürfigkeit in der Familie und in der Gesellschaft allgemein wird gezeichnet. Nachdem ein Kollege des Parfümkommunisten sich an Anastasija während der Silvesterfeier angeblich vergriffen hat, trifft die Erzählerin sie gegen Ende des Romans wieder. Sie ist offenbar jetzt mit dem Täter liiert: „Und ihr Gesicht ist so schief wie damals, als Martin sie gequält hatte im Bad“ (H 233). Darüber hinaus verbindet der Plastikkamm des Polizisten ihn mit Albu, wobei die Farbe rot eine noch umfassendere Assoziationskette schafft. Im Laufe des Romans tauchen immer mehr rote Gegenstände auf. Dabei weist die Farbe bedrohend auf zwei mögliche Ausgänge für die Erzählerin hin: Zum einen auf den Tod wie Lilli, rot wie Klatschmohn, zum anderen auf den Wahnsinn wie Frau Micu die Rubine, richtiger gesagt rote Glasscherben sammelt (vgl. H 220).

6.3. Die militärische Macht

Die enge Verbindung zwischen der Macht und der Privatsphäre beziehungsweise der Sexualität¹²⁰ der einzelnen Einwohner, wirkt deutlich im Zusammenhang mit dem Militär. Lillis älterer Geliebter, ein ehemaliger Offizier, nimmt seine Freundin und die Ich-Erzählerin mit in den Sommergarten des Militärkasinos. „Es war lange schon kein Krieg mehr“ (H 64), so sei die Armee, der Stolz der Diktatur, jetzt auf „die Eroberung schöner Frauen“ (H 65) reduziert worden und daher praktisch funktionslos. Die Gestalt des Militärs zeigt sich folglich als absurd und paradox,

¹²⁰ In dieser Arbeit wird nicht ausführlich auf das Verhältnis von Macht und Sexualität eingegangen, doch eine Analyse dieser thematischen Verbindung ausgehend von der feministischen Literaturtheorie wäre ein interessantes Thema für eine eigene Untersuchung.

denn die Soldaten an der Grenze sind äußerst brutal und aggressiv. Die Verknüpfung des Militärs mit dem Tod gilt aber auch für die müßiggängerischen Armeeingehörigen im Sommergarten. Der Verfall des Staates kommt durch ihre vulgäre Kategorisierung der Frauen zum Ausdruck: „Der Grad der Schönheit war abzulesen im Gesicht, an der Welle des Hinterns, der Waden zueinander, der Brüste. Die Brüste hießen Apfel, Birne und Fallobst, je nach dem Stand der Brustwarzen“ (H 65). Die rohe militärische Macht wird durch die Depersonifizierung und der Zerstückelung der Frauen in Einzelteile deutlich:

Sie [Die Soldaten] drängten ihn [den Offizier], abzusteigen von Lillis schönem Fleisch. An den Fingern, die mit Streichholzköpfen warfen, glitzerten die Eheringe in der Sonne, und in den Augen, die den Fingern hinterher sahen, glitzerte Blicke wie nasse Kugeln. (H 66)

In diesem Zitat wird das doppelte Gesicht des Militärs durch die ambivalente Beziehung zwischen den untätigen Soldaten im Kasino, der gewaltsamen Tätigkeit der Macht an der Grenze und die Gegenüberstellung von den Soldaten und dem ehemaligen Offizier deutlich. Im obigen Zitat ist die Parallele zwischen den wollüstigen Blicken der animalischen Soldaten in Richtung Lilli und dem Grenzposten, der ihr erschoss deutlich. Außerdem gibt es einen Hinweis auf Albus Siegelring. Eine Untersuchung dieses zentralen Gegenstands wird später vorgenommen. Auf diese Weise bewirkt die Darstellung eine Todesandrohung der Erzählerin. Diese Drohung wird intensiviert durch die Verknüpfung der Soldaten mit Nässe. Im Roman ist Wasser ein wiederkehrendes Symbol des Todes. Auf einer Bergwanderung bekommt das Wasser die gleichen Eigenschaften wie die Armee im obigen Zitat:

An jedem Ufer standen die Holzkreuze mit dem Todestag der Ertrunkenen zwischen den Steinbrocken. Friedhöfe unterm Wasser und Kreuze rundherum als Warnungen vor gefährlichen Tagen. Als wären die runden Seen hungrig, bräuchten jedes Jahr an den Tagen, die auf den Kreuzen stehen, Fleisch. (H 24f)

Das Wasser weist weiterhin, wie im obigen Zitat deutlich wird, auf die Eigenschaft des Staates, Angelegenheiten zuzudecken, hin. Auffällig ist, dass die Erzählerin auf die gleiche Weise wie der Staat das Wasser benutzt, um Unangenehmes loszuwerden. So wirft sie den abgeschnittenen Finger in den Fluss: „Ich wollte nicht

und ging hin, hielt das Päckchen übers Wasser und ließ es fallen“ (H 161). Das Wasser steht außerdem für die Grenze zum Ausland und verweist insofern auf das Eingesperrtsein und die Machtlosigkeit der Erzählerin. An das Schwarze Meer zieht es sie „wie alle anderen vom Kopf zu den Zehen irgendwohin. Man muß es nicht schlecht haben, dennoch denkt man: Das hier kann nicht immer mein Leben sein“ (H 105).

Wie die Blicke der Soldaten verweisen auch die Blicke von Lilli und dem Offizier auf Tod hin: „Wie Lilli ihn ansah und nichts zurücknahm, das kannte ich nicht. Ihre Blicke und seine, wie Schlehen in stilles Wasser fallen, so war das“ (H 66). Der Offizier gehört zum System der Macht; er zeigt Ähnlichkeit mit Albu und mit dem Parfümkommunisten auf. Seine Figur ist aber durchaus zwiespältig, denn die Liebe gilt als ein individueller Akt, der mit der diktatorischen Ordnung nicht übereinstimmen kann. Trotzdem stört die Liebe zwischen Lilli und dem Offizier die Protagonistin, weil dieser Mann zu alt sei: „Im Gesicht ist er jung, aber in seinem Bauch steht schon die kugelrunde Abendsonne“ (H 68). Diese Feststellung der Erzählerin erweist sich jedoch als falsch: Die Todesmetapher weist auf Lilli hin, nicht auf den Offizier. Er trägt nach Meinung der Erzählerin die Schuld an Lillis Tod:

Heute glaube ich, daß der alte Offizier Lilli suchen mußte, weil seine Abmachung mit ihrem Tod getroffen war, bevor er sie kannte. Daß er, als er Lilli zum ersten Mal sah, wie eine Stoppuhr innehielt: Jetzt habe ich die Richtige [...] Einer wie er wußte genug über Soldaten, Hunde und Kugeln an der Grenze. Seine Angst, daß der Tod Lilli genauso begehrt wie er, verstieg sich zum Glauben, daß Lilli den Tod einschüchtert, auch für ihn. (H 69)

So wird angedeutet, dass das Ziel der Flucht über die streng bewachte Grenze nicht unbedingt das Entkommen war, sondern es war eine Mordtat. Denn obwohl die Uniform des ehemaligen Offiziers abgelegt ist, ist sie ihm „in die Haut gewachsen“ (H 69). Die Strukturen der staatlichen Macht sind aber der Protagonistin unzugänglich, so kann sie sich nicht sicher sein. Beim Fluchtversuch wird Lilli erschossen und ihr Freund gefesselt. Auffällig dabei ist die Parallele zwischen Letzterem und dem Grenzposten: „Der Rotzkerl, der Lilli erschöß, glich dem Alten“ (H 69). Nicht zu übersehen ist die Übereinstimmung der Fesselungsszene an der Grenze mit der Erfahrung der Erzählerin mit dem Polizisten auf dem

Flohmarktgelände: Der Offizier wird in einer Blechhütte ohne Vorderwand gefesselt. Die Dialektik von Willür und Plan wird also, wie wir sehen, wieder deutlich. Die Situation weist auf einen möglichen Ausgang des Verhörs für das Ich hin, denn die Diktatur hat die Macht über Leben und Tod. Lilli wird aber nicht nur hingerichtet, sondern „Die Hunde räumten Lillis Körper aus. Unter ihren Schnauzen lag Lilli so rot wie ein ganzes Beet Klatschmohn“ (H 70). Durch Lillis zu einem Kadaver reduzierten Körper drückt sich das entmenschlichte und zerstückelnde Menschenbild des Staates aus.

6.4. Der Parfümkommunist

Bei der Figur des Parfümkommunisten, der Parteiaktivist, kommt das oben erwähnte doppelte Gesicht des Staates wieder zum Vorschein. Im Gespräch zwischen Paul und der Erzählerin über ihre Schwiegerväter treten diese beiden als konträre Erscheinungen auf:

Dein Vater ist ganz anders als der auf dem Schimmel, sagte ich, und doch sind beide Kommunisten. Der eine am Hochofen in der Stadt, der anderen mit glänzenden Reiterstiefeln durch Dorfstraßen. Einer schuftet und hält den glühenden Stahl höher als seinen Verstand, der andere reitet, treibt Leute in die Enge und riecht nach Parfüm. (H 192f)

Wie dieses Zitat zeigt, kommt Herta Müllers Gesellschaftskritik besonders dadurch zum Vorschein, dass der Parteiaktivist und der Arbeiter Träger der gleichen, haltlosen Eigenschaften sind. Pauls Vater ist ein politischer Wendehals: „[...] nicht links und nicht rechts schauen, immer gradeaus, aber elastisch bleiben“ (H 202). Auf diese Weise zeigt sich eine Verwandtschaft mit dem Parfümkommunisten, der nachdem er während der stalinistischen Ära ein höheres Amt innehatte und auch nachher, während des poststalinistischen Sozialismus, ein gutes Leben führen durfte, denn „[...] er gehört noch immer nicht zum Fußvolk, mußte noch keinen Tag seither arbeiten“ (H 208).

Auch die bloße Erscheinung des Parfümkommunisten ist durch Ambivalenz und Inkonsequenz gekennzeichnet. Während der Silvesterfeier bei ihrem ehemaligen Schwiegervater bemerkt die Protagonistin folgendes dazu: „Schon mein

Schwiegervater allein war mindestens zwei Personen. Er machte sich ein Nest in jeder Brust, und konnte dann gut von innen in die Rippen treten“ (H 122). Diese Duplizität der Person bemerkt sie mehrmals im Roman:

Ich überlegte, ob es von ihm zwei Exemplare gibt. Ein ruhiges von nah, und von weitem eines, in dem die Toten lallen. Um sie zu verscheuchen, muß er die Fracht schütteln. Heimlich, wenn es geht. (H 209)

Das Verdecken und Verschweigen der Vergangenheit erweisen sich im obigen Zitat als die Haupteigenschaften des Parfümkommunisten. Weiterhin scheint es, als ob er bewusst ein Spiel mit dem Schein und Sein in Gang setzt, um die Erzählerin zu verunsichern:

Er hielt seinen Kuchenteller hin:
Nur eine dünne Scheibe bitte.
Aber er zeigte mit dem Daumen und Zeigefinger eine dicke. Als hätte ich das Gift genommen, ich hörte schlecht und hatte keine Luft, das Herz verpelzte. (H 194)

Die Fähigkeit, ein solches Spiel der Verunsicherung in Gang zu setzen, ist eine Beschaffenheit der diktatorischen Macht an sich, worauf später näher eingegangen werden soll. Die Darstellung des Parfümkommunisten lässt sich als eine gestische Figurenmontage beschreiben, welche bewirkt, dass seine Figur ihre Festigkeit verliert und zu etwas Unbestimmbares wird. Durch die Ambivalenz des Parfümkommunisten entzieht er sich, wie im folgenden Zitat deutlich wird, einer eindeutigen Definition, und ist der Protagonistin nicht greifbar, sondern fremd:

Sieben, acht Mal im Jahr, wenn die Verwandtschaft kam, drehte mein Schwiegervater das Bild im Wohnzimmer mit dem Rücken nach vorne. [...] An allen anderen Tagen hing ein weißes Pferd im Zimmer, auf dem ein junger Mann mit kurzer Peitsche, in glänzenden Reiterstiefeln saß. Es war mein Schwiegervater und war es nicht [...]. (H 123f)

Auch Pauls Vater, der Arbeiter, spielt ein Spiel mit dem Schein und Sein. Auf die gleiche Weise wie der Schwiegervater der Erzählerin benutzt er das Fotografie, um ein gewisses Bild seiner selbst zu kreieren. Pauls Foto von seiner Familie zeigt „die Arbeiterfamilie im Glück der Industrie, ein Bild für die Zeitung“ (H 192). Das Bild wird aber als ein Konstrukt enthüllt und ist also dementsprechend eine Illusion der

Realität. Denn:

[...] es war eingerahmt, unterm Glas lag eine gepreßte Küchenschabe. Als mein Vater starb, hab ich das Foto eingerahmt und im Zimmer aufgehängt. Zwei Tage hing es, dann war die Küchenschabe da, sie ist in die Familie eingetreten. (H 191)

Insekten sind im Roman ein wiederholtes und ambivalentes Symbol, welches eine Parallele zum Begriff der *deutsche Frosch* darstellt. Einerseits repräsentieren die Insekten die sich auf der untersten Stufe der gesellschaftlichen Hierarchie befindende Bevölkerung, auf der anderen Seite stehen sie für die Eigenschaft des Staates, unter der Oberfläche zu operieren und das Privatleben zu infiltrieren. In Anbetracht dessen, dass es eine Verunsicherungsstrategie des rumänischen Geheimdienstes war, ihre Opfer wissen zu lassen, dass sie überwacht wurden, lässt sich annehmen, dass die geheime Polizei nicht nur in übertragener Bedeutung die Küchenschabe in die Familie eingeführt hat. Das Ziel des Geheimdienstes im Roman scheint die Verwirrung der Bevölkerung durch eine Aufhebung der Grenze zwischen Schein und Sein zu sein. So meint Paul, die Küchenschabe sei selber in die Familie eingetreten. Der Roman stellt eine Erzählerin dar, die mit dieser Auflösung der Welt konfrontiert ist. Durch die Darstellung der Romanwelt als *Wahrheit* in Form der *Lüge* erscheint sie als Wirklichkeitsillusion. Diese Ästhetik des nur Scheinbaren platziert die Autorin darüber hinaus in der literarischen Tradition Franz Kafkas, wo die Entfremdung eines unterdrückten Menschen zentral in der Begegnung mit den inkongruenten, undurchschaubaren Instanzen der Macht steht.

Die Geschichte der Küchenschabe, von der Paul der Erzählerin berichtet, liest sich außerdem im Sinne der Intertextualitätstheorie als eine motivische Anspielung auf Kafkas Novelle *Die Verwandlung*.¹²¹ Dabei beziehe ich mich auf Intertextualität im Sinne Gérard Genettes, also als einen dem Oberbegriff Transtextualität zugeordneten Begriff.¹²² Die beiden Texten lassen sich als eine Auseinandersetzung mit totalitärer Macht und Subjektivität beschreiben. Wie die Familie Gregor Samsas ihm eines Tages plötzlich in Gestalt eines Käfers begegnet, lebt Pauls Familie auch mit einem

¹²¹ Franz Kafka: „Die Verwandlung“, in: Roger Hermes (Hg.): *Franz Kafka. Die Erzählungen*, 8. Aufl. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt/M 2003, 96–161.

¹²² Gérard Genette: „Fünf Typen von Transtextualität, darunter die Hypertextualität“, in: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, edition Suhrkamp 1683, Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M 1993, 9–17.

Ungeziefer zusammen. Weiterhin thematisieren die Novelle und der Roman die Einengung eines Menschen im Sinne einer Dialektik von Freiheit und Begrenztheit. Die Spuren Kafkas Novelle in Herta Müllers Text lassen behaupten, dass sie Assoziationen zum Autor auslösen möchte. Hermeneutisch schreibt sie sich somit in ein großes Konnotationsfeld ein, was eine Erweiterung des Themas Macht und Ohnmacht im Roman bedeutet.¹²³ Im weiteren Sinne des Begriffes Intertextualität liest sich der vorliegende Roman strukturell als dialogisch und vielstimmig im Sinne Michael Bachtins.¹²⁴ Ausgehend von Bachtins Theorien der *Dialogizität* und der *Polyphonie* präsentierte Julia Kristeva Ende den 60er Jahre den Begriff der Intertextualität. Da sich der literarische Text nach Bachtin erst aus der Beziehung zu einem anderen herstelle, und also als „eine Überlagerung von Text-Ebenen, ein Dialog verschiedener Schreibweisen“¹²⁵ aufzufassen sei, löst die Intertextualität eine Bedeutungserweiterung aus, die eine beträchtliche Offenheit des literarischen Textes bewirkt. Bachtins Theorien lassen sich folglich auf Herta Müllers Roman übertragen, der insofern als dynamisch, spielerisch und schließlich antiautoritär erscheint.

Erst bei ihrer Hochzeit erfährt die Erzählerin die Vorgeschichte ihres Schwiegervaters, die ihr ihren Großvater erzählt. Auffällig dabei ist, dass die Demütigung der Diktatur der Bevölkerung gegenüber dadurch zum Ausdruck gebracht wird, dass die Menschen wie Tiere geschildert werden. So werden die Großeltern, wie im folgenden Zitat deutlich wird, zum Deportationslager, wo der Großvater „einen Schritt vom Krepieren“ (H 196) war, nicht nur gezwungen aber auch getrieben:

Der parfümierte sich und wir wurden zum Bahnhof getrieben, und fuhren zwei Wochen, dann standen wir, an die vierhundertfünfzig Familien, vor einem Pflock in der Welt. [...] Mehrere Tage gruben deine Oma und ich uns an der Stelle, wo der Pflock stand, ein Loch in die Erde und bedeckten es mit Disteln. (H 195)

Die Geringschätzung der Menschen bedeutet, wie im vorigen Kapitel angedeutet, die Verdinglichung des Menschlichen, in diesem Fall bis hin zum Verschwinden im

¹²³ Eine Analyse der Intertextualität in Herta Müllers Roman, welche die Rahmen meiner Arbeit überschreiten würde, wäre Thema für eine eigene Untersuchung.

¹²⁴ Julia Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Kimmich [u.a.] (2004), 334–348.

¹²⁵ Vgl. Ebd., 335.

Sinne einer Dialektik der Vermenschlichung und Verdinglichung: „Uns löschte der Ostwind aus“ (ebd), sagt der Großvater. Wegen dieser Thematik – der Auflösung des Subjekts – mit der die Erzählerin kämpft, knüpft sich Herta Müllers Roman an die literarische Moderne. Das Bewusstsein einer drohenden Krise wird dadurch deutlich, dass sie ein Subjekt darstellt, das die Kontrolle über seine Welt verloren hat, eine Welt, die ihrerseits Eigendynamik gewinnt. Theodor W. Adorno beschreibt diese Krise in der modernen, anti-realistischen Literatur, als eine Konsequenz der Entfremdung des modernen Erzähler-Subjekts auf folgender Weise:

Die neue [Reflexion] ist Parteinahme gegen die Lüge der Darstellung, eigentlich gegen den Erzähler selbst, der als überwachender Kommentator der Vorgänge seinen unvermeidlichen Ansatz zu berichten trachtet.¹²⁶

Seine Aussage lässt sich insofern auf den Roman beziehen, wo es, wie oben gezeigt, deutlich wird, dass die Entfremdung als ästhetisches Mittel gilt. Adorno schreibt weiter dazu: „Das dichterische Subjekt, das von den Konventionen gegenständlicher Darstellung sich lossagt, bekennt zugleich die eigene Ohnmacht, die Übermacht der Dingwelt ein [...]“.¹²⁷ Dementsprechend repräsentiert die Dialektik der Vermenschlichung und Verdinglichung im Roman einerseits einen optimistischen Bruch mit dem totalitären Diskurs. Gleichzeitig funktioniert die Dialektik aber als Bedrohung auf der Ebene des Individuums. Denn im Roman klingt die Melancholie einer Todesthematik permanent mit. Die Gestaltung der Figuren und deren Umgebung wurzeln im oben erwähnten dialektischen Prinzip. Dadurch erfahren die Erzählerin und der Leser die Romanwelt als absurd, grausam und schließlich sinnlos. Dieses Darstellungsprinzip gilt als Merkmal der Moderne, besonders des Expressionismus: Den Expressionisten war die Darstellung des Menschen die Spiegelung eines Krisen- und Verfallsbewusstseins als Ausdruck der „Melancholie der Moderne“.¹²⁸

Die oben erwähnten stilistischen Wirkungsmittel – die Dialektik der Vermenschlichung und die Verdinglichung – lassen sich an der Großmutter der

¹²⁶ Theodor W. Adorno: „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“, in: *Noten zur Literatur I* Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M, 1958, 61–72, hier 68.

¹²⁷ Ebd., 70f.

¹²⁸ Ludger Heidbrink: „Vorwort“, in: *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweigung*. Wilhelm Fink Verlag: München 1994, 11-12, hier 11.

Erzählerin intensiv erkennen. Die Disteln im Lager überschreiten ihre Grenzen und bekommen menschliche Eigenschaften: Sie sind „verrückt“.¹²⁹ Diesen Zustand übernimmt die Großmutter:

Sie fing das Herumirren an, fand auch an den längsten Tagen zwischen den Erdlöchern nicht mehr zurück. [...] Wenn ich dann vor ihr stand, aß sie Lehm, als würde sie Wasser schlürfen. Oft lachte sie noch mit den braunen, abgebrochenen Zähnen, das Zahnfleisch war eine zeitlang zerschlitzt, dann geschrumpft, dann weg. Es blutete nichts mehr. Eulenaugen und dieses Knirschen im Mund, ein Gespenst hockte im Lehm. (H 195f)

Das Gesicht der Großmutter ändert sich, wie oben deutlich ist. Im Zitat wird sie als ein lebendiger, lehmessender Totenschädel dargestellt, in welchem sich der Totenvogel aufhält: Sie wird zum melancholischen Todesmotiv.

Unfreiwillig kahlgeschoren spürt die irrgewordene Großmutter weiterhin, dass „die verrückten Disteln“ (H 195) behaart sind. Die Haare liest sich als ambivalentes Motiv, denn der Wunsch der Frau nach Haaren kehrt sich ins Gegenteil um: „Aus Angst vor den Distelhaaren hatte sie sich die Augenbrauen und Wimpern ausgerissen“ (H 196). Der Grund dafür ist ihre Feststellung, dass der Schimmel des Parfümkommunisten in den herumfliegenden weißen Haaren steckt; „Siehst du“, sagt die Großmutter, „das weiße Pferd ist da, es läuft uns nach, wir kriegen ein Fell. Sie schlug um sich und zog den Kopf rein und schrie: Weg da.“ (H 195). Auf diese Weise wird deutlich, dass die Diktatur in die Wahrnehmung der Großmutter eindringt und ihre Welt formt beziehungsweise deformiert. Demgemäß lässt sich die Großmutter als eine Parallelfigur zur Protagonistin verstehen.

Das Motiv des Pferdes liest sich als mehrdeutig und trägt zur Depersonifizierung und dem Sichverlieren bei. Durch das Pferd erhebt sich der Parfümkommunist über seine Untertanen. Als Gegensatz zu den strapazierfähigen, braunen Pferden seines armen Vaters, ist das weiße Pferd für den Parfümkommunisten „ein Abschied von den Arbeitstieren, er stieg auf seinen Rücken und war aus dem Dreck“ (H 201). So steht das Pferd nicht nur für Vitalität und Stärke, sondern ist auch wie das Parfüm – „Das Parfüm war seine zweite Haut“ (ebd.) – ein Symbol der Eitelkeit und der Falschheit.

¹²⁹ „Pflöcke in schnurgeraden Reihen, oben Himmel, unten Lehm, dazwischen wir und die verrückten Disteln“. (H 195)

Die gesellschaftliche Lage des Landes und die Situation dessen Bevölkerung werden im Roman vorwiegend durch Darstellung von Ratten und von wilden Hunden und Katzen deutlich. Folglich kontrastiert das weiße Pferd mit den depersonifizierten Einwohnern der Diktatur. Das Symbol des Pferdes liest sich wie die erwähnten Insekten: als ambivalentes Bild des Machthabers und des Unterdrückten – des Lebens und des Todes – zugleich. Einerseits steht das Pferd für den kontrollierenden Druck der Diktatur. Andererseits übernimmt der Großvater selbst, um zu überleben, das Symbol des Herrschenden, wie im folgenden Zitat zum Vorschein kommt:

An die Außenwand malte man sich ein Zeichen [...] Um den Tod zu bezwingen, malte ich ein Pferd. Ich wußte zuletzt, daß niemand von uns ein Pferd wird. Nur die Gegend wurde jeden Winter eines, weil der Schnee immer so lief. (H 197f)

Folglich benutzt der Großvater die gleiche Methode wie der Machthaber – er ahmt sie nach – und versucht dessen Kraft subversiv gegen ihn zu wenden. Die Ich-Erzählerin hat die Absicht, das Gleiche zu unternehmen. Sie sagt: „Wenn Albu meint, daß ich verschwinden sollte, werd ich ihm die Wahrheit sagen: Mein Opa hat das Pferd ans Haus gemalt, ich warte vor der Tür“ (H 239). Auf diese Weise zeigt sich die Ästhetik des Widerstands also als ambivalent.

Durch paradoxe Metaphern, absurde Depersonifizierung und Anthropomorphisierung thematisiert Müller, wie wir gesehen haben, das hermeneutische Problem der Bedeutung. Das Subjekt und die Tatsachen im Roman sind nicht einheitlich und konstant, sondern mehrdeutig und wandelbar. Durch eine ständige Verschiebung der Bedeutung wird der Spielcharakter des Textes deutlich, wodurch gleichzeitig die Erfahrung einer absoluten Wahrheit innerhalb des Romandiskurses verneint wird. Damit gewinnt der Text einerseits eine gesellschaftliche Dimension, denn im Sinne Bertolt Brecht soll die Kunst dazu beitragen, „daß die Menschen die Welt nicht länger 'so anschauen, wie die Herrschenden sie angeschaut haben wollten' im Sinne der Maxime 'Alles ist so, weil es so sein muß'“. ¹³⁰ Infolgedessen schreibt Müller formal gegen die sozialrealistische Tradition. Ihre kritische Haltung dem System und dem Regime gegenüber kommt im Roman durch einen Appell an die persönliche Moral und Verantwortung zum Vorschein:

¹³⁰ Bertolt Brecht zit. nach Hermann Helmers (Hg.): „Einleitung“, in: *Verfremdung in der Literatur* Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 1984, 1–31, hier 12.

Kann er [der Sohn des Parfümkommunisten] was dafür, fragte ich.
Er [der Großvater] hob die Augen.
Du fragst verkehrt.
Kann ich was dafür, fragte ich.
Kann er was dagegen, sagte mein Opa, nein, kann er nicht. (H 198)

Andererseits problematisiert ihr offener und inkonsequenter Text das Wesen der Literatur. Sie problematisiert das Verhältnis zwischen Mensch, Welt, Bedeutung und Sprache, und stellt dabei eine sprachliche Darstellung der Realität infrage, denn bei Herta Müller ist die Bedeutung der Sprache labil. Es gäbe „keine Wahrheit“ (H 17) behauptet die Erzählerin des Romans der Autorin entsprechend. Sie kann oder will nicht Anspruch auf eine absolute Wahrheit nehmen, „wenn sich mit dem Wort nicht viel sagen läßt, wenn das beste Wort schlecht ist“ (H 10). Im Hinblick auf die vielen abgebrochenen Textabschnitte¹³¹ im Roman scheint weder der Autorin noch der Erzählerin die Sprache angemessen, um ihre Erfahrung der Welt zu beschreiben. So lässt sich behaupten, dass die Autorin sich kritisch gegenüber der Vorstellung verhält, dass die Sprache die Realität repräsentieren kann. Die Verschiebung der Bedeutung liest sich, wie schon erwähnt, als Charakteristikum der Dekonstruktion. Mit Jacques Derrida lässt sich sagen, dass der immanent paradoxe Roman eine spielerische, willkürliche Struktur aufweist, die antihierarchisch gegen ein regierendes Zentrum¹³² funktioniert. Diese Struktur kann ein autonomes Subjekt nicht zulassen. Im Folgenden geht es darum, diese Willkür näher zu untersuchen.

6.5. Albu

Wie oben ausgeführt wurde, ist die Geheimpolizei die zentrale Instanz, durch welche der Staat Macht ausübt. Major Albu, der bezeichnenderweise mit seinem Titel angeredet wird, ist derjenige, der die Verhöre mit der Erzählerin anstellt. Das Verbrechen, weswegen sie angeklagt wird, ist Zettel mit Heiratsangeboten an italienische Männer geschmuggelt zu haben. Während der Verhöre nutzt Albu verschiedene Methoden, um die Protagonistin unter Kontrolle zu bekommen. Sowohl sexuelle Beleidigungen als auch gewalttätige Drohungen sind üblich:

¹³¹ Siehe hierzu Kap. 5.3.

¹³² Derrida in: Kimmich [u.a.] (2003), 301–313, hier 301f.

Major Albu hebt meine Hand an den Fingerspitzen und drückt mir die Nägel zusammen, daß ich schreien könnte. Mit der Unterlippe küßt er meine Finger, die obere hält er frei, damit er reden kann. Er gibt mir den Handkuß immer auf die gleiche Art, aber beim Reden sagt er immer etwas anderes:

Na na, deine Augen sind heute entzündet.

Mir scheint, dir wächst ein Schnurrbart, in deinem Alter ein bißchen früh.

Ach, das Händchen ist heute eiskalt, hoffentlich nicht vom Kreislauf.

Oje, dein Zahnfleisch schrumpft, als wärest du deine Oma. (H 9)

Der verkehrte Handkuss ist die übliche Grußform Albus beim Verhör und ein Beispiel seiner zwiespältigen Untersuchungsmethoden. Erstens wird die Ambivalenz in Albus Ausführung des Handkusses deutlich: Einerseits dringt der Vernehmer dadurch in die intime Privatsphäre der Protagonistin ein, andererseits demonstriert er durch physische Gewalt seine Übermacht ihr gegenüber. Weiterhin kommt im oben zitierten Satz „Er gibt mir den Handkuß immer auf die gleiche Art, aber beim Reden sagt er immer etwas anderes“ eine dynamische Spannung zwischen der regelmäßigen Wiederholung der Geste und der Singularität von Albus Äußerungen zum Vorschein. Durch diese Doppelung entzieht sich seine Verfahrensweise einer eindeutigen Definition. Sie erzeugt Unbestimmtheit und Unsicherheit sowohl bei der Erzählerin als auch beim Leser. Drittens wird der Eindruck, dass der *Frosch des Diktators* alles weiß, durch die enge Verbindung zwischen Albus Aussagen und der Vergangenheit der Erzählerin erzeugt. Die Bemerkung Albus der Protagonistin gegenüber, sie hätte sich eine Augenentzündung zugezogen, zeichnet eine Parallele zu Pauls Vater (vgl. H 204), der möglicherweise seinen Sohn wegen Schwarzarbeit denunziert hat und weiterhin als Parallelfigur des Parfümkommunisten funktioniert. Der Schnurrbart liest sich als Kennzeichen Nelus, der verräterische Arbeitskollege der Protagonistin, der als Verantwortlicher für die Vorladung zum Verhör zu betrachten ist. Interessant in Bezug auf die Dialektik von Willkür und Plan ist, dass die psychisch kranke Frau Micu im Turmblock auch einen Bart hat. Die Situation der Großmutter, welche Albu erwähnt, kennt der Leser zu diesem Zeitpunkt nicht. Beim Weiterlesen des Romans wird aber sich zeigen, dass ihr Zahnfleisch auf Grund der furchtbaren Lebensbedingungen im Lager zurückging, wohin sie und ihr Mann während des Stalinismus vom Parfümkommunisten deportiert wurden. Folglich weist Albu durch seine Aussagen auf den bevorstehenden Tod der Erzählerin hin. An dieser Textstelle wird einerseits deutlich, dass der Staat auf der Handlungsebene die Macht der Täuschung und des Geheimnisses besitzt und diese gegen die Erzählerin benutzt. Auffällig ist aber, dass die Erzählerin auf der Erzählebene eine ähnliche Macht dem

Leser gegenüber innehat. Erst im Nachhinein ist es ihm möglich, den Zusammenhang von Vorgängen herzustellen, welche die Erzählerin immer transparent waren. Infolgedessen lässt sich sagen, dass die Erzählerin die Machtstrategien des Staates wiederholt, ähnlich dem Verhalten ihres Großvaters im obigen Absatz. Sie inszeniert die Kontrolle der Machthaber, wobei das Leben in der Diktatur dem Leser durch die Duplizität der Verunsicherungsstrategie und der Erzählstrategie dargestellt wird. Durch diese doppelte Verunsicherung funktioniert die Erzählstrategie kritisch-oppositionell im Sinne der kritischen Theorie und appellativ im Sinne der Rezeptionsästhetik.

Eine noch offenere Bedrohung der Existenz der Erzählerin und der Höhepunkt der Gewaltakte ist, wenn Albu unbemerkt einen abgeschnittenen Finger in ihre Tasche steckt. Diese Episode wird nie von Albu bestätigt, so funktioniert sie als noch ein Beispiel seiner Verunsicherungsstrategie, welche also der Strategie der Erzählerin entspricht.

6.5.1. Die Macht der Gegenstände

Die konkrete Information über Albu ist im Roman durchaus begrenzt. Stattdessen tragen zuerst symbolische Gegenstände dazu bei, das Bild von ihm zu gestalten, zum anderen ordnen die von diesen Gegenständen ausgehenden Parallelen zu anderen Figuren Albu in ein System der Macht ein, welches der Erzählerin und dem Leser einer Dialektik von Willkür und Plan untergeordnet zu sein scheint. Um seine Position deutlich zu machen und die Erzählerin zu verunsichern, bedient sich Albu der Kraft seines Siegelringes, der als sein charakteristisches Merkmal gilt:

Wenn ich mich an den kleinen Tisch gesetzt habe, sieht Albu, daß ich die Finger an meinem Rock reibe, nicht nur um sie wieder zu spüren, sondern auch, um die Spucke abzuwischen. Er dreht an seinem Siegelring und schmunzelt. (H 9f)

Sein Drehen am Ring wird mehrmals erwähnt, wodurch sich die Macht Albus als eine wiederholte Geste erweist. Sein gekünsteltes Auftreten schafft eine Distanz des Lesers zum Geschehen und bewirkt insofern Verfremdung. Durch das Tragen des Ringes projiziert der Vernehmer seine Macht in den Siegelring hinein, gleichzeitig

verleiht ihm der Ring Macht. Der ungarische Autor István Örkény schreibt in seinem Roman *Familien Tót* (auf Deutsch: *Die Familie Tót*) über das Verhältnis zwischen Macht und Siegel: „Autorität ist nämlich wie ein Stempel; er hat mit dem Dokument selbst nichts zu tun, aber das Dokument gewinnt trotzdem seine Glaubwürdigkeit durch den Stempel“.¹³³

Dadurch, dass Herta Müller auf diesen Ring aufmerksam macht, weist sie auf die Macht der herrschenden Klasse im sozialistischen Rumänien hin. Da ein Ring als traditionelles Symbol der Ewigkeit und der Wiederholung gilt, wird weiterhin die Unbeweglichkeit dieser Herrschaftsgewalt deutlich. Außerdem wird Albus Individualität mit der Macht im Zusammenhang gebracht, da ein Siegelbild meistens ein einzigartiges Zeichen ist. So steht Albus starke Persönlichkeit in Kontrast zur Unsicherheit der zersplitterten Erzählerin.

Der Siegelring liest sich als besonderes Insigne der Macht, denn die Signaturkraft bedeutet totalitäre Kontrolle: Ohne präsent sein zu müssen, spricht die Autorität des Staates durch dieses Signum. In Anbetracht dessen, gibt es im Roman eine Allianz zwischen der Macht und dem geschriebenen Wort. Der Ring besitzt die Kraft, Dokumente zu beglaubigen. Somit werden Behauptungen und Ansprüche gerechtfertigt und die Wahrheit wird im Geschriebenen beziehungsweise Versiegelten etabliert. Albu ist jemand, der staatlichen Angelegenheiten Authentizität verleihen kann. Damit hat er die Kontrolle über den „Prozeß“ (H 91) der Protagonistin, was die Macht des *diktatorischen Frosches*, Wahrheit definieren zu können, betont. Diese schriftliche Wahrheit ist dafür ausschlaggebend, dass die Geheimpolizei ihre Macht zur Unterdrückung erhielt. Der Geheimdienst hält auf entsprechende Weise die Schrift für unantastbar. Dementsprechend erhebt Herr Micu die Schrift über das Gesprochene: „Ich hab geschworen, was heißt geschworen, alles schriftlich, schwarz auf weiß“ (H 219). Infolgedessen liest sich der Siegelring als ein zwiespältiges Zeichen, denn in der Diktatur entspricht das Aufgeschriebene selten der Realität:

¹³³„Autoritet er nemlig som et stempel; det har ingenting med selve dokumentet å gjøre, men dokumentet henter likevel sin troverdighet fra stempelet“. (Meine Übersetzung) István Örkény: *Familien Tót*. Gyldendal: Oslo 1978, 28.

Zur Klärung des Sachverhalts solle ich alle Italiener aufschreiben, die ich kenne. Der Sachverhalt hing mir zum Hals heraus, die Zeit fiel in den Abend, ich kannte keinen Italiener und sagte es umsonst. Er [Albu] tobte:

Du lügst.

Wo er doch vorgab, alles zu wissen. Bestimmt wußte einer wie er, daß ich nicht lüge. Umso länger zwang er mich, hier in seinem Sachverhalt zu bleiben, bis sein Dienst zur Ende ging. [...] Und als ich wieder vor dem Blatt saß, schrieb ich:

Marcello. (H 157)

Unter Zwang konstruiert die Ich-Erzählerin ihre Vergangenheit, denn Albu dreht entgrenzend sowohl die Bedeutung der Vokabel *Wahrheit* und *Lüge* wie auch das Verhältnis zwischen den Begriffen um. Im Zitat wird deutlich, dass Umschreibung der Wahrheit eine Hauptbeschäftigung des Machtapparates ist. Der Geheimdienst hat nicht nur die Macht, vergangenes Geschehen neu darzustellen, sondern nimmt auch aktiv daran Teil, Vorgänge zu konstruieren: „Als ich das letzte Mal bestellt war, hat Albu beim Handkuß geschmunzelt: Ihr fahrt doch oft an den Fluß, du und dein Mann, es gibt auch Verkehrsunfälle“ (H 141). Folglich geht die Protagonistin davon aus, dass die Geheimpolizei an Pauls Motorradunfall Schuld ist. Wie in den meisten Fällen gleicher Art im Roman kann sie es aber nicht beweisen, denn die Bevölkerung der Diktatur hat keinen Zugang zu den Dokumenten, die beim Staat verschlossen beziehungsweise versiegelt bleiben. Dementsprechend bekommt der Siegelabdruck seine Autorität durch die Eigenschaft, unzugänglich zu sein, und das Versiegeln weist dabei auf die fehlende Transparenz des gesellschaftlichen Systems hin. Der Siegelring ist Bestandteil eines Versteckspiels, welches die Macht der Geheimhaltung und der Täuschung besitzt: „Albu erwähnt den Finger nie. Ich auch nicht. Diese durchsichtige, lauernde Vergeßlichkeit am nächsten Tag um Punkt zehn. Bei jedem Handkuß blinzelt sie, bis heute“ (H 161).

Interessant ist, wie schon erwähnt, dass die Erzählerin das Verfahren des Staates imitiert. Die Bluse, die die Protagonistin zum Verhör anzieht „hat einen großen Perlmutterknopf“ (H 27). Die Erzählerin sagt: „Die Bluse ist ein Erbstück von Lilli, aber ihr Name von mir: Die Bluse, die noch wächst“ (H 22f). Eine Bluse als wachsend zu beschreiben bedeutet eine Überschreitung der Grenze zwischen Objekt und Subjekt beziehungsweise zwischen dem Kleidungsstück und dessen Träger, so liest sich die Bluse als Symbol der entgrenzenden Wahrnehmung der Protagonistin an sich. Der Knopf an der Bluse funktioniert, wie unten deutlich wird, als Widerstand gegen den Staat:

Beim Verhör sitze ich an dem kleinen Tisch, dreh an dem Knopf und antworte ruhig, wenn auch alle Nerven in mir summen. Albu geht auf und ab, daß er richtig fragen muß, frißt seine Ruhe genauso, wie es meine frißt, daß ich richtig antworten muß. [...]

Albu schreit:

Siehst du, die Dinge verbinden sich.

Und ich drehe an dem großen Knopf meiner Bluse und sag: Bei Ihnen, bei mir nicht.

(H 27f)

Zusammen mit Paul hat die Erzählerin mit einem selbst gebastelten Ring aus einem Mantelknopf die Verhöre nachgespielt und geübt, mit dem Ziel, Albus Reden beim Handkuss zu verhindern. Dabei erweist sich, dass die Protagonistin mit Hilfe von Albus eigenem Siegelring einigermaßen Kontrolle über die Situation bekommen könnte. Durch das Spiel der Gegenstände zerlegt die Erzählerin die Kraft des Siegelringes dadurch, dass sie ihn mit einem einfachen Knopf ersetzt. Indem sie dieses Imitationsspiel spielt, entlarvt sie die Strategie der staatlichen Macht eben auch als Spiel, welches sich seinerseits als subversiver Versuch, die Verunsicherungsmethode des Staates zu überlisten, liest. Dadurch erlangt die Erzählerin zeitweilig eine Art Überlegenheit. Das Spiel des Verhörs gipfelt nämlich in einem Rollentausch zwischen ihr und dem Vernehmer, wie im folgenden Zitat deutlich wird:

Leg die Klarinetten auf den Tisch, hatte Albu gesagt, weil ich am großen Knopf meiner Bluse gedreht hab. Ich tat die Hände auf den Tisch und vergaß es, er hat es wiederholt. An diesem Tag fand Albu ein Haar auf meiner Schulter. Er fuhr mir mit den Fingern an der Wange hoch, als er es nahm. [...] [I]ch drehte wieder an meinen großen Knopf und sagte:

Legen Sie das Haar zurück, das gehört mir.

Wie mir vor meiner eigenen Stimme die Stirn erschrak, wie ich mit Bestrafung rechnete, als es gesagt war. [...] Drüben lag der zerknabberte Bleistift und Albus Finger auf meiner Schulter. Er legte das Haar wirklich zurück. [...] Mit den Rücken zu mir stand er am Fenster [...]. [Er] konnte das Lachen nicht aufhören. Ein Lachanfall, so wie meine (H 227f)

Der Lachanfall der Erzählerin ist ein Ausdruck der Verzweiflung über dieses Spiel: „Ich wollte mich ausweinen und kriegte meinen Lachanfall statt Tränen“ (H 144), erinnert sie sich. Infolgedessen liest sich die obige Textstelle als einziges Mal, wenn die Erzählerin die Kontrolle über die Verhörsituation bekommt. Ihr Verhalten funktioniert aber wie eine Provokation, die wegen der Verunsicherung des Lesers durch die Erzählsituation, die es ihm unmöglich macht, zwischen Wahrheit und Lüge zu unterscheiden, sich als wahrscheinlich katastrophal liest. Andere Versuche der Erzählerin, Widerstand auszuüben sind nämlich erfolglos geblieben. Beispielsweise

ist ihre Revolte des Zettelschreibens fehlgeschlagen, die Erzählerin fasst zusammen: „Er [Nelu] war zu mehr imstande, als ich dachte. [...] Statt einen Italiener bekam ich den Major. Meine Dummheit schrie mich von innen an, Selbstvorwürfe wie Ohrfeigen“ (H 58f). Weiterhin erweist sich ihr Versuch, die Verunsicherungsstrategie ihrer Verfolger nachzuspielen, auch als erfolglos: „Ich ging nahe an das rote Auto, die beiden sollten sehen, daß die Welt Fehler hat und ich herunterkomme, statt sie hinauf. [...] [I]ch hatte mich verspekuliert. Alles kam anders“ (H 112). Auf der Handlungsebene sind also die Ausweglosigkeit und Machtlosigkeit total: „Das Mißlingen des Glücks läuft fehlerfrei und hat uns gebeugt“ (H 146) fasst die Erzählerin zusammen. Ihre resignierte Haltung als eine Folge dieser Einsicht zieht sich durch den ganzen Roman hindurch:

Mit dem Glück habe ich mich abgefunden, auch wenn Paul sagt, daß es keines ist. Alle paar Tage sage ich:
Es geht mir gut. [...]
Dir gehts gut, weil du vergessen hast, was das heißt bei anderen Leuten.
Andere Leute meinen vielleicht das Leben, wenn sie sagen: Es geht mir gut. Ich meine nur das Glück. (H 21f)

Im Sinne der Intertextualität, liest sich die obige Textstelle als Anspielung auf Christoph Heins Erzählung *Der fremde Freund/Drachenblut*, welches als eines der meistgelesenen und meist diskutierten Bücher in und aus der DDR gilt.¹³⁴ Die abschließende Feststellung der Ich-Erzählerin des Textes Heins, welche sich als eine Selbsttäuschung liest, lautet: „Es geht mir gut. [...] Alles, was ich erreichen konnte, habe ich erreicht. Ich wüßte nichts, was mir fehlt. Mir geht es gut. Ende“.¹³⁵ In Anbetracht dessen, dass die 1982 erschienene Erzählung sich mit der Resignation eines Subjekts zur Zeit des abnehmenden Optimismus gegenüber dem sozialistischen Programm der DDR auf eine dem Roman Herta Müllers entsprechende Weise auseinandersetzt, könnte sich eine vergleichende Analyse dieser Erzählung mit dem Roman der Autorin als ergiebig erweisen. Sie würde aber den Rahmen meiner Arbeit überschreiten.

¹³⁴ Wolfgang Emmerich (Hg.): „Die neue Herrlichkeit: DDR-Alltag als Sujet (Prosa 1)“, in: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweiterte Neuauflage, Aufbau Taschenbuch Verlag: Berlin 2000, 293–316, hier 306f.

¹³⁵ Christoph Hein: *Der fremde Freund/Drachenblut*. Suhrkamp taschenbuch 3476. Suhrkamp Taschenbuch Verlag: Frankfurt/M. 2002, 175.

Wie Albus Siegelring gilt auch der „streichholzkurze, zerknabberte Bleistift“ (H 44) als dessen Kennzeichen. Der Bleistift gibt Albu Autorität, da dieser ebenfalls auf die Macht der Schrift über die Erzählerin hindeutet. Sie vermutet, dass „der Stumpf mir zeigen [soll], wieviel über solche wie mich geschrieben wird“ (H 45). Dementsprechend scheint der Prozess der Protagonistin zu Ende zu gehen. Die beiden Gegenstände des Ringes und des Bleistifts markieren den oben erwähnten Wahrheitsanspruch der Diktatur durch schriftliche Dokumentation.

Der Bleistift Albus kann darüber hinaus als eine Parallele zu Nelu gesehen werden. Nelu spitzt bei der Arbeit ständig seinen Bleistift, dabei scheint es, als ob er in ähnlicher Weise wie der Vernehmer dieses Gerät als ein Symbol der schriftlichen Macht benutzt. Sein ungeschicktes Benehmen aber, untergräbt seine Autorität und lässt ihn der Erzählerin fälschlich als harmlos erscheinen: „Alle paar Tage stieß er sich die Schläfe an der Schranktür. Wenn sein frischgespitzer Bleistift auf den Boden fiel, bückte er sich, und vergaß, daß über seinem Kopf eine Schublade offen ist“ (H, 108).

Dass Albu und Nelu beide einem absurden, der Erzählerin und dem Leser undurchschaubaren System der totalitären Macht angehören, wird durch die Figur einer der vermutlichen Verfolger der Ich-Erzählerin deutlich: „Er legte die Hand aufs Steuer und lachte, als sei ihr ein großer Schlag geglückt. Auf seinem Siegelring glänzten zwei Buchstaben, ein A und ein N [...]“ (H 112). Im Zitat wird das Glänzen, das, wie früher erwähnt, als Symbol der Überwachung funktioniert, direkt mit der Geheimpolizei gekoppelt. Eine weitere Parallele zwischen Albu und dem Parfümkommunisten ist die Benutzung des gleichen, penetranten, französischen Parfüms. Das Parfüm liest sich, da es als besonders teuer ist – „es kostet auf dem Schwarzmarkt mehr als ein Anzug im Laden“ (H 9) – als eine Belohnung der diktatorischen Herrschaft und verdeutlicht den großen Unterschied zwischen Arm und Reich im Land. „Sein ganzer Kopf riecht nach Avril“ (ebd.), sagt die Erzählerin. „Vielleicht heißt es auch September, den bitteren rauchigen Geruch von brennendem Laub verwechsle ich aber nicht“ (ebd.). Diese Äußerungsform ist symptomatisch für den Erzählstil des Romans. Erst etabliert die Erzählerin ihre Empfindung als wahr. Danach hebt sie sofort diese Wahrheit auf. In den obigen Zitaten wird daher wieder deutlich, dass die Protagonistin auf der Erzählebene die gleiche Verfahrensweise

benutzt wie der Geheimdienst: Sie macht dem Leser Vorgänge unsicher.

Weiterhin wird noch ein Hinweis auf den Parfümkommunisten deutlich. Aufgrund des Namens Albu, der *weiß* auf Rumänisch bedeutet¹³⁶, wird eine Parallele zu seinem Schimmel angedeutet. Durch seine Figur wird auf diese Weise eine Verbindungslinie zum Verbrechen der stalinistischen Machthaber in Rumänien gezogen. Wegen der angedeuteten Verbindung wird der Machtposition Albus eine gesellschaftliche Dimension zugeschrieben. Dafür spricht auch, dass die Ich-Erzählerin ihn als ein unsterbliches Wesen betrachtet:

Bei Albus Haut ist es [das Alter] da, als würde es nicht vom Fleisch herrühren. Es ist ein Dienstgrad, der ihm verliehen wurde für gute Arbeit. Nach diesem Alter kommt bei ihm nichts mehr, es bleibt bei dieser Überlegenheit, da fehlt der Tod [...] Albus Schönheit ist geschneidert für Verhöre, er ist ein Makelloser, dessen Äußeres nicht in Verruf geraten will, wenn auf meiner Hand sein Speichel klebt. (H 45)

Im obigen Zitat kommt die Figur Albus als eine allegorische Personifikation der Diktatur zum Vorschein: Er *ist* das Verhör entsprechend der Definition der Allegorie als sinnlich in die Körperwelt versetzt. Dafür spricht auch, dass er als identitätslos auftritt. So erscheint Albu eher als ein Typus als ein Einzelindividuum.

6.5.2. Das (Schau)Spiel der Täuschung

Die Erzählerin imitiert, wie oben dargestellt, die staatliche Macht. Dabei durchschaut sie Albus Umgang mit den Gegenständen als ein Spiel: „Nur der Siegelring, scheint mir, paßt nicht zu seiner Arbeit [...]“ (H 44) sagt sie, und weiter: „Der zerknabberte Bleistift auf seinem Tisch paßt nicht zu ihm [...]“ (H 45). Im Hinblick auf diese Widersprüchlichkeit der Haltung Albus und darauf, dass mehrere Vertreter des diktatorischen Staates, wie oben erwähnt, mit einem doppelten Gesicht auftreten, scheint es, als ob die Macht im Roman sich als ein Schauspiel ergibt.

Die Ordnung des Staates beruht auf dem Prinzip der Pünktlichkeit und einer daraus folgenden Vorstellung von Linearität und Teleologie.¹³⁷ Infolgedessen passt es, dass Nelu wiederholt über seinen zielgerichteten „Plan“ (H 61) berichtet und, dass Albu,

¹³⁶ Hariton Tiktin: *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*. Bd.1, 3.Aufl. Harrassowitz: Wiesbaden 2001.

¹³⁷ Siehe hierzu Kap. 5.3.

da er keine Antwort von der Erzählerin bekommt, betont: „So kommen wir nie ans Ende“ (H 157). Es ist nämlich der Staat, der diesen Weg auf ein angebliches Ende hin steuert:

Alles kann Zufall sein, nicht Gewohnheit. Albu ist geschult in diesen Sachen. In kurz oder lang gestreuten Abständen, damit es mich verwirrt, fragt er mindestens dreimal dasselbe, bevor er mit der Antwort zufrieden ist. Erst dann sagt er:
Siehst du, jetzt verbinden die Dinge sich. (H 35)

Im Zitat kommt der Wille des Staates, die Welt in angebliche Ordnung zu bringen, zum Vorschein. Sein sich durch den Text ständig wiederholendes Beharren auf Pünktlichkeit erweist sich aber als eine Täuschung. Eigentlich ist die Regelhaftigkeit kein Charakteristikum der Macht, die ein Spiel vor dem Hintergrund einer vorgetäuschten Realität spielt. Die obige Textstelle zeigt, dass Albu sich der Zufälligkeit der Welt bewusst ist. Zu wissen, was Zufall ist und wenn Zufall fruchtbar ist im Sinne der Verunsicherung, ist seine Aufgabe.

Albus vorgetäuschte Verbindung der Dinge soll nämlich den Eindruck einer lückenlosen Ganzheit geben, wodurch die allumfassende Kontrolle bestätigt werden soll. Dass die Beherrschung als absolut empfunden wird, wird an der Erzählerin deutlich; sie meint, ihr Tod sei „bei Albu im Kalender“ (H 160) eingekreist. Die physische und psychische Repression durch den Staat ist es, die ihm beziehungsweise an dessen Stelle dem Geheimdienst ermöglicht, Kohärenz zu konstruieren. Der Satz „Siehst du, die Dinge verbinden sich“ (H 28) wird sogar von Albu wiederholt. Durch seinen Versuch, Vorgänge zueinander in Beziehung zu setzen und dadurch die Kontiguität zu strukturieren, entspricht Albus Methode der von Byung-Chul Han beschriebenen Verbindung von „Macht mit *Sinn*“.¹³⁸ Die Verfahrensweise seines Frage-Antwort-Spiels beim Verhör lässt sich als eine bewusste Strategie beschreiben, denn mit den Worten Hans wird die Macht sich „einem Sinnhorizont einschreiben oder gar einen Sinnhorizont bilden müssen, um den Verstehens- und Handlungsprozeß effektiv steuern zu können“.¹³⁹

¹³⁸ Byung-Chul Han: „Semantik der Macht“, in: *Was ist Macht?* Philipp Reclam jun.: Stuttgart 2005, 37–64, hier 37.

¹³⁹ Han (2005), 38.

Da die Macht Sinn konstruieren will, ist sie, wie erwähnt, eng mit der *Wahrheit* verbunden, welche in der Diktatur des Romans dem Begriff *Lüge* gegenübersteht:

Kurze Fragen sind nicht die einfachsten.

Ich muß nachdenken.

Eine Lüge ausbrüten, sagt er, für eine schnelle muß man so klug sein, wie du leider nicht bist.

Na gut, dann bin ich dumm, aber nicht so, daß ich etwas sage, was für mich schlecht wär. Um mich drängen zu lassen, wenn Albu mein Gesicht auf Lüge und Wahrheit abschätzt, bin ich nicht dumm genug. (H 43)

Das diktatorische System und dessen Denkweise scheint im obigen Zitat auf Dichotomien im Sinne von Edward W. Said gegründet zu sein. Ausgehend von einer postkolonialen Annäherung, liest sich das Gegensatzpaar im obigen Zitat als eine Parallele zu den Begriffen *Ordnung* und *Chaos*. *Wahrheit* und *Ordnung* wird wie oben gezeigt vom Staat als angeblich positiv geschätzt, *Lüge* und *Chaos* dagegen negativ. Mit dem Ziel, eine eindeutige, kontrollierbare Schwarz-Weiß-Welt zu konstruieren, baut die Herrschaft im Roman mit Ausgangspunkt in den Gegensätzen *Staat/Ordnung/Wahrheit* und *Individuum/Chaos/Lüge* ein Netz von Gegensätzen auf. Im Hinblick auf diese binären Oppositionen scheint die Diktatur eine Denkart mit der Eigenschaft des Trennens und des Teilens zu verlangen. Denn dadurch kann die totalitäre Macht unerwünschte Elemente ausschließen. Infolgedessen gilt die zentralisierte Macht der totalitären Diktatur als das Positive gegenüber der Erzählerin, welche als das Andere, das was sich dem Kollektiv nicht unterordnet, zu betrachten ist. Das diktatorische System funktioniert somit als ein kollektiver Kontrollmechanismus. Auf Kosten der Einzelheiten werden lückenlose Eindeutigkeit und Ordnung verlangt: Fehler, Irrtum oder Verschiedenheit darf es nicht geben. So wird, wie vorher erwähnt, Vera, die Frau des Schusters, in die psychiatrische Klinik eingeliefert. Entsprechend wird auch ein behinderter Freund der Erzählerin entfernt: „Man hatte das steife Bein operiert und den Jungen zu tief eingeschläfert“ (H 53).

Das Verhalten der Machthaber ist aber, wie erwähnt, ein Spiel. Der schon erwähnte Fokus auf Pünktlichkeit und Teleologie stimmt nicht mit der Realität überein. Der eigentliche Stillstand des totalitären Staates und damit auch die Ausweglosigkeit der Erzählerin, kommen besonders in der Darstellung der Dienstreise, die die Protagonistin mit dem Kollegen Nelu unternimmt, zum Vorschein:

Unter der Knopfzentrale, wie die Kleinstadt in der Fabrik hieß, stellte ich mir nichts Verlockendes vor, aber noch weniger diese Ödnis aus zehn Reihen dreckiger Häuser, umgeben von grasüberwucherten Betonfertigteilen und Baugruben, wo nichts gebaut und nichts weggeräumt wurde. (H 173)

Zum anderen ist deutlich, dass Regelwidrigkeit im Land existiert. Die Erzählerin beobachtet während der Straßenbahnreise:

Die Straßenbahn hält ohne Haltestelle, der Schaffner steigt aus. Wer weiß, wie lange wir hier stehen werden. Es ist erst früher Vormittag, und er stiehlt sich mitten in der Route eine Pause. Hier tut doch jeder, was er will. (H 28)

Die Rolle des Schaffners erweist sich, wie wir sehen, als regelwidrig, im Sinne der Dialektik von Willkür und Ordnung. Im Hinblick auf die Eigenschaften seiner Figur, liest sich der Straßenbahnwagen als eine diktatorische Welt im Kleinen.

Weiterhin sind die zwischenmenschlichen Beziehungen im Roman nicht von Eindeutigkeit, sondern vom Double-Bind charakterisiert, die Erzählerin meint: „[Es kommt] zwischen dem Trinker und der Flasche wie bei den Paaren auf den Hochzeitsbildern, sie machen einander zunichte und lassen einander nicht los“ (H 13). Die Bestandteile des Romandiskurses sind überhaupt nicht lückenlos miteinander verbunden wie Albu behauptet. Ein wiederkehrendes Lied drückt diese Tatsache auf folgende Weise aus:

Ja der Baum hat ein Laub
und ein Wasser der Tee
das Geld ein Papier
und das Herz ein falschrum gefallenen Schnee (H 40)

Im Gegensatz zur oben erwähnten Behauptung Albus hebt dieses Lied die Kohärenz auf und enthüllt durch Infragestellung der Selbstverständlichkeit die Welt als eine mögliche Scheinwelt.

Das Verhalten Albus liest sich als ein Spiel der Täuschung und Vertäuschung. Seine Verhöre sind von ihm konstruierte Inszenierungen, wobei er auch selbst in die Rolle eines Schauspielers eintritt. In einem Frage-und-Antwort-Spiel wird das Verhältnis zwischen Albu und der Erzählerin als ein ungleiches Machtverhältnis zwischen dem

„Wissen“ des Fragenden und dem „Unwissen“ des Verhörten enthüllt.

Auch privat spielt der Major ein Spiel: „Albu spuckt bestimmt nicht auf den Gehsteig, in der Stadt, wo man ihn nicht kennt, spielt er den feinen Herrn“ (H 10). Es ist auffällig, wie viele Romanfiguren auf diese Weise simulieren. Dabei haben einige, wie der Vater der Erzählerin, einen offensichtlichen Grund dafür: Während ihrer indirekten Konfrontation mit ihm wegen seines Seitensprungs „spielte [er] taub, setzte sich am Tisch ins helle Licht und wartete aufs Essen“ (H 84). Andere Figuren scheinen, als ob sie ein Spiel des Spieles wegen in Gang setzen: Der Schaffner wischt „den Flaschenmund mit der Hand ab, als hätte das letzte Mal ein anderer getrunken, nicht er“ (H 181). Den Nachbar, Herr Micu, trifft die Erzählerin während er Trauben isst: „Seinen kleinen Finger streckte er Weg, er affektierte, was einen Mann wie ihn, dem das Gebiß beim Essen quietscht, noch häßlicher macht“ (H 218). Außerdem verwendet die Autorin Bezeichnungen, die das Spielerische betonen. Paul nennt die Verfolger „die Jongleure“ (H 143). Am Flohmarkt spielt Paul selber die Rolle eines Unterhalters, um der Ehering der Erzählerin zu verkaufen: „Es war zum Lachen, aber er nahm es ernst: ein Gaukler und die Leute blieben stehen“ (H 154). Später beschreibt die Ich-Erzählerin Paul und sich selbst als „zwei aufgezoogene Sprechpuppen“ (H 186). Es scheint also, als ob ihre Wahrnehmung auf einer Vortäuschung basiert.

Ein Wechselspiel von Folgerichtigkeit und Inkonsequenz, von Starrheit und Bewegung formt beziehungsweise deformiert das Bild der Romanwelt durch die Erzählerin. In einer widersprüchlichen Spannung wird Unsicherheit und Misstrauen durch Willkür und Zufall erzeugt. Die totale Willkür und Zufälligkeit finden natürlich nicht statt, sondern ein kontrolliertes, dialektisches Wechselspiel zwischen *Ordnung* und *Chaos* scheint konstitutiv für die Strategie der Diktatur zu sein. Wie in den Texten Franz Kafkas erhält dieses Wechselspiel seine Macht durch eine der Erzählerin und dem Leser als ambivalent erscheinende Spannung zwischen den beiden einander entgegengesetzten Polen.

Diese Dialektik wird auf die Erzählebene übertragen. Denn der Romandiskurs liest sich als der Gedankenfluss der Protagonistin, welchen der Leser nicht kontrollieren kann. Wie vorher schon dargestellt, gleiten die Erzählerstimmen manchmal

ineinander über und die Darstellung der Romanwelt ist durch das Prinzip der Entgrenzung und der Vernetzung gekennzeichnet. Dementsprechend scheint es, als ob die Erzählerin die Kontrolle über die Handlung verloren hat. Trotzdem ist aber die Perspektive des Romans auf ihre Erfahrungen und Gedanken begrenzt: Sie beherrscht schließlich den Romandiskurs. Darauf weist die Freundin Lilli hin:

Lilli hat einmal gesagt, daß Geheimnisse nicht weg sind, wenn man sie erzählt, was man erzählen kann, sind Schalen, nicht der Kern. Bei ihr vielleicht, wenn ich nichts verschweige, bin ich doch am Kern.

Das nennst du Schalen, sagte ich, wenn etwas so weit wie auf der Brücke geht.

Aber du erzählst so, wie es dir paßt, sagte Lilli.

Wie soll es mir passen, es paßt mir überhaupt nicht.

Sicher ist es gegen dich und gegen ihn [den ersten Ehemann] ist es auch, sagte Lilli, aber es paßt dir doch, weil du darüber reden kannst, wie du willst.

Wie es war, nicht wie ich will. (H 41f)

Im Zitat wird die komplexe Frage der Beziehung der literarischen Darstellung zu einer „Realität“ problematisiert und die Textstelle ist meines Erachtens insofern beispielhaft für das gesamte Werk Herta Müllers, als darin die reflexive Auseinandersetzung mit der Beziehung der Literatur zur konkreten Welt zentral ist.

Die Perspektive der Erzählerin ist, wie im obigen Zitat deutlich wird, von Individualismus in Form von Eigensinn gesteuert: Angeblich benutzt sie die Wörter wie sie will, nicht wie andere es wollen. Sie besitzt die Macht, Geschehen darzustellen, und damit die Macht, mit dem Schein und Sein zu spielen, denn sie erzählt *wie es ihr paßt*. Dieser Aspekt des *fremden Blickes* zeigt sich als Widerstand gegen die kollektive, staatliche Realität. Paradoxiertweise erhebt die Erzählerin im Zitat Anspruch auf Wahrheit und auf Objektivität. Sie übernimmt daher die Strategie der staatlichen Macht als Erzählstrategie: Wie das Sprachvertrauen des Staates widerspricht sie ihre vorher erwähnte Sprachskepsis und behauptet, dass sie mit ihrem subjektiven Blick imstande sei, das Geschehen *wie es eigentlich gewesen ist* darzustellen. Sich selbst widersprechend relativiert die Erzählerin also ihre eigene Darstellung der Romanwelt. Das obige Zitat ist insofern beispielhaft für ihre Erzählstrategie, denn dadurch erhält sie die schon erwähnte Macht der Täuschung über den Leser.

7. Ergebnis und Ausblick

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Machtstrategie des Staates und die Strategie des Erzählersubjekts im Roman zu untersuchen. Wie die Untersuchung gezeigt hat, basiert die Verunsicherungsstrategie der Staatsmacht auf einer kontrollierten, spielerischen Dialektik von Ordnung und Willkür beziehungsweise von Grenzziehung und Entgrenzung, welche dazu führt, dass die Erzählerin ihre Umgebung als unsicher und zweifelhaft erlebt. Paradoxe Weise imitiert aber die Erzählerin nichtsdestoweniger diese Verfahrensweise. Sie überträgt sie auf die Erzählebene und benutzt sie strategisch gegen den Leser. Um die Beziehung zwischen den Machtstrategien im Roman darzustellen, war es also sinnvoll, zwischen der Handlungsebene und der Erzählebene zu unterscheiden. Denn es handelt sich einerseits um die Machtbeziehungen zwischen Subjekt und Staat innerhalb des Romandiskurses und andererseits um die Machtbeziehung zwischen Erzähler und Leser.

Die Darstellung der Romanwelt ist, so wurde festgestellt, durch den *fremden Blick* der Erzählerin gekennzeichnet, eine Doppelperspektive, die sich sowohl als eine Folge des totalitären Vorgehens des Staates als auch als eine Reaktion der Erzählerin gegen dieses Vorgehen liest. Wie die Analyse gezeigt hat, versucht die Ich-Erzählerin auf der Handlungsebene die ständige Konfrontation mit dem staatlichen *Auge der Macht* auszuhalten. Dabei inszeniert sie die spielerische Machtstrategie des Staates, und wie schon unter anderem am Beispiel des Siegelringes und des Knopfes skizziert, ahmt sie die spielerische Verfahrensweise ihres Vernehmers nach. Die Überlebensstrategie der Erzählerin besteht weiterhin daher paradoxe Weise darin, dass sie dessen Machtspiel, wogegen sie kämpft, imitiert, und dass ihr das dazu dient, Kontrolle über ihr eigenes Leben zu bekommen. Diese Widersprüchlichkeit ist die Basis der Machtbeziehung zwischen der Protagonistin und ihrem Vernehmer beziehungsweise zwischen ihr und dem diktatorischen Staat im Roman überhaupt. Durch das Imitationsspiel stellt die Erzählerin die staatliche Kontrolle der Romanwelt infrage. Allerdings ist es ihr aber unmöglich, das totalitäre System zu durchschauen. Folglich bleiben, wie wir gesehen haben, ihre Versuche, Widerstand zu äußern, erfolglos und auf der Handlungsebene herrscht daher Ausweglosigkeit

und Resignation vor.

Erzählstrategisch ist im Hinblick auf den Roman Herta Müllers bei der Analyse weiterhin aufgefallen, dass die paradoxe Beziehung zwischen Macht und Ohnmacht, welche auf der Handlungsebene dargestellt wird, auf der Erzählebene auf den Leser übertragen wird. Auf der Erzählebene ist es die Protagonistin, die dem Leser gegenüber die Macht der Täuschung und des Geheimnisses innehat, denn sie beherrscht die Romanwelt durch ihren *fremden Blick*. Wie anhand der Darstellung der Räumlichkeit, der Zeit und der Erzählsituation des Romans gezeigt wurde, ist das Prinzip der Entgrenzung und Vernetzung kennzeichnend für diese Perspektive der Protagonistin. Das Prinzip gilt als Parallele zur staatlichen Dialektik von Ordnung und Chaos. Wie die diktatorischen Machthaber, hat sie die Macht, die Handlung und damit die Wahrheit innerhalb der Romanwelt zu konstruieren: Sie überschreitet dabei die Grenze zwischen „Wahrheit“ und „Lüge“ innerhalb der Romanwelt und, ähnlich der staatlichen Verfahrensweise, setzt sie ein Spiel mit dem Schein und dem Sein in Gang. Das Textgeschehen wird daher durch Unsicherheit und Offenheit charakterisiert, und es erscheint dem Leser als schwer greifbar. Die Untersuchung hat also ergeben, dass Herta Müllers Roman die Beziehung zwischen Realität und Sprache beziehungsweise Literatur problematisiert, in dem Sinne als sich die Ich-Erzählerin mit der Frage auseinandersetzt, inwiefern ihre Realitätserfahrung mit der Sprache ausgedrückt werden kann.

Eine Folge der Erzählstrategie der Autorin ist es also, dass der Leser eine doppelte Verunsicherung erlebt. Beim Lesen überlagern sich nämlich die Verunsicherungsstrategie des Staates der Erzählerin gegenüber und die Strategie der Erzählerin dem Leser gegenüber. Dadurch wird die Suche des Lesers nach einer endgültigen „Wahrheit“ und einen festen „Sinn“ innerhalb des Textgeschehens unmöglich gemacht. Wie die Analyse gezeigt hat, funktioniert der Roman gerade in dieser Hinsicht dezentralisierend und antiautoritär. Die Herausforderung an den Leser besteht demnach vor allem darin, dass sowohl die Methode des Staates als auch die der Erzählerin sich auf Paradoxien basieren. Wegen der ständigen Inkonsequenz und Überlagerung des Geschehens im Sinne des Prinzips des Risses funktionieren die Strategien dekonstruierend und sind folglich dem Leser schwer greifbar. Entsprechend dem Begriff *différance* des Dekonstruktivisten Jacques

Derrida werden also sowohl die Machtstrategien wie auch die „Wahrheit“ des Romans durch ständige Verschiebungen der textuellen Bedeutung labil und ungreifbar für den Leser.

Durch die Duplizität der Machtstrategien als ästhetische Strategie wird die Situation eines in einer Diktatur lebenden Menschen dargestellt. Denn dadurch kommt die umfassende Verwebung von Staat und Subjekt unter einem totalitären Regime zum Vorschein und gerade auf diese Weise erweist sich Herta Müllers Darstellung des totalitären Staates als ein subversives Projekt. Der Roman lässt sich somit, wie gezeigt wurde, als gesellschaftskritisch im Sinne der kritischen Theorie lesen. Weiterhin ist er im Sinne der iserschen Rezeptionstheorie appellativ aufzufassen, denn durch die Offenheit der Duplizität lädt der Text den Leser zur Interpretation und somit zur Produktion ein.

Vor dem Hintergrund dieser Untersuchung der Machtstrategien in *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* könnte, wie oben angedeutet, eine Untersuchung der Intertextualität als Ausblick meiner Arbeit dienen. Beispielsweise könnte sich ein Vergleich mit der Darstellung von den Machtstrategien des Staates und des Individuums im Werk Franz Kafkas wie auch in der Literatur aus der DDR als interessante Ausweitungen meines Untersuchungsgegenstandes zeigen. Weiterhin wäre eine Untersuchung der Machtstrategien im vorliegenden Roman vor dem Hintergrund der feministischen Literaturtheorie ein weiteres und bestimmt ergiebiges Arbeitsfeld. Dabei könnten sich die Unterschiede der Rollen von Mann und Frau in einer repressiven Gesellschaft und die doppelte Unterdrückung der Frau sowohl durch die Norm der Machthaber als auch durch die männliche Norm, als interessante Gegenstände einer Analyse zeigen.

Da die spielerische Struktur des Romans ein Gegenstandsbereich ist, in den meine Arbeit einen ungefähren Einblick bietet, wäre es vielleicht interessant auch diesen Aspekt der vorliegenden Arbeit weiter zu untersuchen. Insofern wäre Michael Bachtins Theorie der karnevalistischen Literatur ein möglicher Ansatzpunkt. Denn Bachtin stellt in diesem Sinne folgendes fest: „das Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort

(ein anderer Text) lesen läßt“.¹⁴⁰ Diese antihierarchische, dynamische Dialogizität der Sprache entlarvt die Linearität als Abstraktion, und bewegt sich daher am Rande des bestehenden Diskurses. Dialogizität als Widerstand sei nach Bachtin im Diskurs des Karnevals gegründet, und wie bei Herta Müller geht es bei ihm dabei um Subversivität und Unterminierung der Machtstrukturen: Die Dialogizität „greift die alle Ordnung und Autorität unterminierende Kraft des karnevalesken Lachens auf“¹⁴¹ und scheint als Vorgehensweise insofern dem abschließenden Satz des Romans Herta Müllers „Ha, ha, nicht irr werden“ (H 240) zu entsprechen.

¹⁴⁰ Kristeva in: Kimmich [u.a.] (2004), 337.

¹⁴¹ Nünning, Ansgard (Hg.): *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, Metzler: Stuttgart/Weimar 1998. <http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/lexikon%20der%20linguistik/b/BACHTIN%20MICHAEL%20MICHAILOVICH%20%20%20Bajt%20C3%ADn%20Mijail.htm> (06.05.2007).

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Hein, Christoph: *Der fremde Freund/Drachenblut*, Suhrkamp Taschenbuch 3476. Suhrkamp Taschenbuch Verlag: Frankfurt/M 2002 [¹1982]
- Kafka, Franz: „Die Verwandlung“, in: Hermes, Roger (Hg.): *Franz Kafka. Die Erzählungen*, 8.Aufl. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt/M 2003, 96–161 [¹1996]
- Müller, Herta: *Niederungen*, 2.Aufl. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Hamburg 2002 [¹1984]
- Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, Rotbuch Verlag: Berlin 1991
- Müller, Herta: *Hunger und Seide*, Rowohlt Taschenbuch Verlag: Hamburg 1997 [¹1995]
- Müller, Herta: „In der Falle“, in: *In der Falle*, Wallstein Verlag: Göttingen 1996, 5–24
- Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, 2.Aufl. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Hamburg 2005 [¹1997]
- Müller, Herta: *Der König verneigt sich und tötet*, Carl Hanser Verlag: München 2003
- Müller, Herta: „Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne“, in: *Der König verneigt sich und tötet*, Carl Hanser Verlag: München 2003, 130–150
- Örkény, István: *Familien Tót*, Gyldendal: Oslo 1978

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“, in: *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M 1958, 61–72
- Adorno, Theodor W.: „Ist die Kunst heiter?“, in: *Noten zur Literatur IV*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M 1979, 147–157
- Apel, Friedmar: „Schreiben, Trennen. Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller“, in: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Die Erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Igel Verlag Wissenschaft: Paderborn 1991, 22–31
- Apel, Friedmar: „Wahrheit und Eigensinn. Herta Müllers Poetik der einen Welt“, in: *TEXT+KRITIK*, Heft 155, München 2002, 39–48

- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *TEXT+KRITIK*, Heft 155, München 2002
- Auffermann, Verena: „'Gerechtigkeit ist ein Unwort'. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Herta Müller über die Staatssicherheit, die Sprache und die Macht.“ *Süddeutsche Zeitung*, Nr.187, 14./15./16.August 1992, 15
- Barner, Axel: „Gibt es eine rumäniendeutsche Literatur nach 1990? Bedingungen und Tendenzen der neuesten deutschsprachigen Literatur in Rumänien“, *Laufschrift* Nr.6 1998, 22–27
- Becker, Claudia: „'Serapiontisches Prinzip' in politischer Manier. Wirklichkeits- und Sprachbilder in *Niederungen*“, in: Norbert Otto Eke (Hg.): *Die Erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Igel Verlag Wissenschaft: Paderborn 1991, 32–41
- Bormann, Axel: „Die rumäniendeutsche Lyrik,“ in: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, 2.Aufl. Beck: München 2006, 843–846
- Bozzi, Paola: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2005
- Brecht, Bertolt: „Die Straßenszene“, in: *Schriften zum Theater*. Suhrkamp: Frankfurt/M 1977, 90–105
- Dawidowski, Christian: „Bild-Auflösung: Einheit als Verlust von Ganzheit. Zu Herta Müllers *Niederungen*“, in: Köhnen, Ralph (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Peter Lang: Frankfurt/M 1997, 13–26
- Delius, Friedrich Christian: „Jeden Monat einen neuen Besen“, *Der Spiegel*, Nr.31 30.Juli 1984, 119–123
- Derrida, Jacques: „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: Kimmich, Dorothee [u.a.] (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, Philipp Reclam jun.: Stuttgart 2004, 301–313
- Detering, Heinrich: „Himmel essen Seele auf“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.232, 7.Oktober 2003, L6
- Düppe, Stephan: „Geschicke der Schrift als Strategien subjektiver Ohnmacht. Zu Herta Müllers poetologischen Vorlesungen *Der Teufel sitzt in Spiegel*“, in: Köhnen, Ralph (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Peter Lang: Frankfurt/M 1997, 155–170
- Eco, Umberto: „Vorwort zur zweiten Auflage“, in *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp-Taschenbücher Wissenschaft 222, Suhrkamp: Frankfurt/M 1977, 7–24

- Eco, Umberto: „Die Poetik des offenen Kunstwerks,“ in: *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp-Taschenbücher Wissenschaft 222, Suhrkamp: Frankfurt/M 1977, 27–59
- Eddy, Beverly Driver. „’Die Schule der Angst’. Gespräch mit Herta Müller, den 14. April 1998“, *The German Quarterly*, Nr.4, Herbst 1999, 329–339
- Eke, Norbert Otto (Hg.): *Die Erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Igel Verlag Wissenschaft: Paderborn 1991
- Eke, Norbert Otto (Hg.): „Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern“, in: *Die Erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Igel Verlag Wissenschaft: Paderborn 1991, 7–21
- Eke, Norbert Otto (Hg.): „Herta Müllers Werke im Spiegel der Kritik (1982-1990)“, in: *Die Erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Igel Verlag Wissenschaft: Paderborn 1991, 107–131
- Emmerich, Wolfgang (Hg.): „Die neue Herrlichkeit: DDR-Alltag als Sujet (Prosa 1)“, in: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweiterte Neuausgabe, Aufbau Taschenbuch Verlag: Berlin 2000, 293–316
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, 9.Aufl. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt/M 2003
- Genette, Gérard: „Fünf Typen von Transtextualität, darunter die Hypertextualität“, in: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, edition Suhrkamp 1683, Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M 1993, 9–17
- Gross, Stefan: „Dem Schmied ist Glut ins Aug gespritzt. Von realen und erfundenen Teufeln. Zur Erzählung *Die große schwarze Achse*“, in: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Die Erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Igel Verlag Wissenschaft: Paderborn 1991, 60–73
- Günther, Michael: „Froschperspektiven. Über Eigenart und Wirkung erzählter Erinnerung in Herta Müllers *Niederungen*“, in: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Die Erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Igel Verlag Wissenschaft: Paderborn 1991, 42–59
- Haines, Bridgid und Littler, Margaret: „Gespräch mit Herta Müller“, in: Haines (Hg.): *Herta Müller* University of Wales Press: Cardiff 1998, 14–24
- Han, Byung-Chul: „Semantik der Macht“, in: *Was ist Macht?* Philipp Reclam jun.: Stuttgart 2005, 37–64
- Haupt-Cucuiu, Herta: *Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers Diskurs des Alleinseins und seine Wurzeln*, Igel Verlag Wissenschaft: Paderborn 1996
- Heidbrink, Ludger: „Vorwort“, in: *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der*

historischen Verzweigung, Wilhelm Fink Verlag: München 1994, 11–12

Helmers, Hermann (Hg.): „Einleitung“, in: *Verfremdung in der Literatur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 1984, 1–31

Hoffmann, Martina und Schulz, Kerstin: „Im Hauch der Angst. Naturmotivik in Herta Müllers *Der Fuchs war damals schon der Jäger*“, in: Köhnen, Ralph (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Peter Lang: Frankfurt/M 1997, 79–94

Iser, Wolfgang: „Die Appellstruktur der Texte“, in: Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis*, Wilhelm Fink Verlag: München 1975, 228–252

Kegelmann, René: „Ausgereist. Ein Essay zur sogenannten rumäniendeutschen Literatur“, in: *Wortreiche Landschaft. Deutsche Literatur aus Rumänien - Siebenbürgen, Banat, Bukowina. Ein Überblick vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Sonderheft Rumänien, Leipzig 1998, 186–189

Killy, Walther (Hg.): *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd.8, Bertelsmann Lexikonverlag: Gütersloh/München 1990

Klimt, Andreas (Hg.): *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 2006/2007*, Bd.1, K.G. Saur Verlag: München 2007

Koschnick, Wolfgang J.: *Standardwörterbuch für die Sozialwissenschaften/Standard Dictionary of the Social Sciences*, Bd.2, K.G. Saur Verlag: München [u.a.] 1993

Köhnen, Ralph (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Peter Lang: Frankfurt/M 1997

Köhnen, Ralph (Hg.): „Vorwort“, in: *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Peter Lang: Frankfurt/M 1997, 7–12

Köhnen, Ralph: „Terror und Spiel. Der autofiktionale Impuls in frühen Texten Herta Müllers“, in: *TEXT+KRITIK*, Heft 155, München: 2002, 18–29

Kraft, Thomas: „Straßenbahn zum Schafott“, *Stuttgarter Zeitung* Nr.287 12.Dezember 1997 * ¹⁴²

Kraft, Thomas (Hg.): *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, Bd.2, Nymphenburger: München 2003

Krauss, Hannes: „Innenansichten“, *Freitag*, 10.Oktober 1997, 42 *

¹⁴² Quelle der mit * markierten Zeitungsartikel ist das IZA - Innsbrucker Zeitungsarchiv, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Universität Innsbruck. Seitenzahl und/oder Nummer der Ausgabe dieser Artikel sind beim IZA nicht verfügbar.

- Kristeva, Julia: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Kimmich, Dorothee [u.a.] (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, Philipp Reclam jun.: Stuttgart 2004, 334–348
- Maset, Michael: „Michel Foucaults Analyse von Macht“ in: *Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung*, Campus Verlag: Frankfurt/M 2002, 80–93
- Mecklenburg, Norbert: „Ein Generalist des Besonderen. Zu Alexander Ritters Studien über Literatur deutschsprachiger Minderheiten“, in: Ritter, Alexander: *Deutsche Minderheitenliteraturen*, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk: München 2001, 15–23
- Motzan, Peter: „Vom polemisch-präskriptiven Engagement zur engagierten Subjektivität“, in: *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944. Problemaufriss und historischer Überblick*, Dacia Verlag: Cluj-Napoca: 1980, 138–157
- Motzan, Peter: „Die vielen Wege in den Abschied. Die deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien (1919-1989)“, in: *Wortreiche Landschaft. Deutsche Literatur aus Rumänien - Siebenbürgen, Banat, Bukowina. Ein Überblick vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Sonderheft Rumänien, Leipzig 1998, 108–116
- Müller, Philipp: „Fluchtlinien der erfundenen Wahrnehmung. Strategien der Überwachung und minoritäre Schreibformen in Herta Müllers Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*“, in: *TEXT+KRITIK*, Heft 155, München: 2002, 49–58
- Müller, Philipp: „*Herztier*. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern“, in: Köhnen, Ralph (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Peter Lang: Frankfurt/M 1997, 109–122
- Osterkamp, Ernst: „Das verkehrte Glück“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.238, 14.Oktober 1997, L3
- Predoiu, Graziella: *Faszination und Provokation bei Herta Müller. Eine thematische und motivische Auseinandersetzung*, Peter Lang: Frankfurt/M [u.a.] 2001
- Raddatz, Fritz J.: „Pinzetten-Prosa“, *Die Zeit* Nr.36, 28.August 1992, 57
- Reichrath, Emmerich (Hg.): „Vorwort“, in: *Reflexe II. Aufsätze, Rezensionen und Interviews zur deutschen Literatur in Rumänien*, Dacia Verlag: Cluj-Napoca 1984, 9–18
- Reinhold, Gerd (Hg.): *Soziologie-Lexikon*. 4.Aufl. R. Oldenbourg Verlag: München [u.a.] 2000
- Ritter, Alexander: „Deutschsprachige Literatur der Gegenwart im Ausland“, in:

- Durzak, Manfred (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Philipp Reclam jun.: Stuttgart 1981, 632-661
- Ritter, Alexander: „Deutschsprachige Literatur des Auslands: Perspektiven germanistischer Analyse, Beurteilung und Aufgabenstellung“, in: *Deutsche Minderheitenliteraturen*. Verlag Südostdeutsches Kulturwerk: München 2001, 27–45
- Roth, Harald (Hg.): „Deutsche“, in: *Studienhandbuch Östliches Europa*, Bd.1, Böhlau Verlag: Köln [u.a.] 1999, 456–465
- Said, Edward W.: „Introduction“, in: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Penguin: London 1995, 1–28
- Schafroth, Heinz: „Mislungenes Glück“, *Weltwoche*, 20.November 1997 *
- Schau, Astrid: „*Das Land am Nebentisch*. Ansätze zu einer Poetik der Entgrenzung“, in: Köhnen, Ralph (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Peter Lang: Frankfurt/M 1997, 63–78
- Schneider, H: „Eine Apotheose des Häßlichen und Abstoßenden. Anmerkungen zu Herta Müllers Niederungen“, *Banater Post*, Nr.23/24 1984, 19–21
- Schuller, Annemarie: „Vom Gebrauchswert zur Besinnlichkeit. Ein Versuch über die Entwicklung der neueren rumäniendeutschen Lyrik“, in: Reichrat, Emmerich (Hg.): *Reflexe II. Aufsätze, Rezensionen und Interviews zur deutschen Literatur in Rumänien*, Dacia Verlag: Cluj-Napoca 1984, 30–35
- Schulte, Karl: „*Reisende auf einem Bein*. Ein Mobile“, in: Köhnen, Ralph (Hg.): „Vorwort“, in: *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Peter Lang: Frankfurt/M 1997, 53-62
- Sterbling, Anton: „Das Wesen und die Schwächen der Diktatur. Nachgelesen in den Romanen von Herta Müller“, in: Kron, Thomas und Schimank, Uwe (Hg.): *Die Gesellschaft der Literatur*, Verlag Barbara Budrich: Opladen 2004, 165–195
- Tiktin, Hariton: *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*, Bd.1, 3.Aufl. Harrassowitz: Wiesbaden 2001, 61
- Totok, William: „Die Dauerkrise des rumänischen Ethnozentrismus“, in: *Die Zwänge der Erinnerung. Aufzeichnungen aus Rumänien*, Junius: Hamburg 1988, 33–60
- Utz, Peter: Kartengrüsse aus Nirgendwo“, *Tages-Anzeiger*, 3.Juli 1993 *
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 8.Aufl. Westdeutscher Verlag: Opladen 1998

Warner, Anna-Kathrin: *Bilder einer totalitären Gesellschaft im Werk von Herta Müller*, Magisterarbeit, Universität Hamburg, 1995

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. Aufl. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart 2001

Aus dem Internet

Ackermann, Ulrike: ‚Ich glaube, Sprache gibt es nicht‘. Die Dichterin Herta Müller über Heimat, Diktatur, Dazugehören und den fremden Blick“, *Die Welt* 23. Juni 2004, <http://www.welt.de/data/2004/06/23/295141.html> (20.01.2006)

Brodbeck, Nina: *Schreckenbilder. Zum Angstbegriff im Werk Herta Müllers*, Dissertation, Philipps-Universität Marburg 2000, http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=962373923&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=962373923.pdf (01.09.2006)

Guțu, George: „Insulare Differenz und grenzgängerische Identität. Deutsche Literaturen in Rumänien in Überblick“, *Web-Seite der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens*, <http://www.ggr.ro/RdIVol11.htm> (20.01.2006)

Müller, Wolfgang: ‚Poesie ist ja nichts Angenehmes‘. Gespräch mit Herta Müller“. Carlisle, Dickinson College, Carlisle, <http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft1/hertainterview.html> (20.01.2006)

Nünning, Ansgard (Hg.): *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, Metzler: Stuttgart/Weimar 1998. <http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/lexikon%20der%20linguistik/b/BACHTIN%20MICHAEL%20MICHAILOVICH%20%20%20Bajt%20C3%ADn%20Mijail.htm> (06.05. 2007)