



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Der überwachte Mensch. Strategien der Machtaus-
übung und des Machtentzugs in Herta Müllers Werken“**

verfasst von

Fitore Brahim

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Per nenen the babin time

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Verortung der Autorin vor dem Hintergrund kulturhistorischer Entwicklungen und Diskurse der frühen Jahre in Rumänien.....	11
2.1 Herta Müller und die „Aktionsgruppe Banat“. Die Studienjahre 1972–1976 als „Initiationsprozess“	11
2.2 Einordnung des Phänomens Aktionsgruppe Banat.....	19
2.3 Die Kultur- und Literaturpolitik der späten 1960er- und 1970er-Jahre in Rumänien	21
2.4 Das Jahr 1968 als Höhepunkt der liberalen Kulturpolitik: Verhandlung der Demokratisierung.....	22
2.5 Höhepunkt der Demokratie. Vollversammlung des Schriftstellerverbandes	25
2.6 Das Zurückdrängen der Jugend.....	27
2.7 Rahmenbedingungen für die deutschsprachige Literatur und die Minderheitenpolitik von Nicolae Ceaușescu	29
2.8 1987: Ankunft Berlin. Die Auswanderung der deutschen Minderheiten.....	30
2.9 Die Bundesrepublik Deutschland und der Freikauf der deutschen Minderheiten aus Rumänien.....	32
3. Über das Schreiben Herta Müllers	34
3.1 Schreiben über die Diktatur. Themenwahl, Bezugnahme auf Geschichte und Erlebtes	34
3.2 Einordnungen der Autorin in der Literaturkritik und Literaturwissenschaft	36
3.3 Das Ineinandergreifen von Literatur und Leben. Selbsteinordnung.....	42
3.3.1 Autobiografisch versus autofiktional	43
3.4. Der Schreibprozess und die Rolle des schreibenden Subjekts	44
3.5 Politisierung von Literatur. Der literaturgeformte Blick als Angriff auf das Narrativ der sozialistischen Ideologie.....	46
3.6 Der Glaube an die Wirkungsmächtigkeit von Literatur – ein Erbe des marxistischen Literaturbegriffs?.....	48

4. Textstrategien. Ermächtigungsstrategien. Über poetologische Reflexionen und Widerstand	50
4.1 Der Diskurs des Alleinseins im Alleinsein.....	52
4.2 Die erfundene Wahrnehmung	54
4.2.1 Zweck der erfundenen Wahrnehmung – Emanzipierung der selbstgesetzten Sehweisen	56
5. Schweigen: Schreibanlass – Politikum – Textstrategie.....	60
5.1 Schweigen als Schreibanlass	60
5.2 „Schweigen“ und der „Geheimdienst“ – Textanalytische Leitlinien.....	61
5. 3 Schweigen als Politikum	66
5.3.1 Konzept des Schweigens als bauerliche Existenz. Charakterisierung der Bevölkerung	69
5.3.2 Das Schweigen der politisch gezeichneten Figuren – Das Konzept des Schweigens als „Denken ohne Worte“ und als Strategie des (inneren) Widerstandes.....	72
5.4 Schweigen als Textstrategie	80
5.4.1 Geheimhalten und Verschweigen als Textstrategie.....	81
5.4.2 Codierte Erzählen.....	82
5.4.3 Das Schweigen der Menschen, das „Sprechen“ der Gegenstände und Natur	85
5.4.4 Schweigen als Signum für gestörte Kommunikation. Der Diskurs des Alleinseins als Darstellungsform im Text.....	87
6. Siglen	90
7. Literaturverzeichnis.....	91
7.1 Primärliteratur.....	91
7.2 Herta Müller in Interviews und Medienbeiträgen	92
7.3 Sekundärliteratur	94
8. Anhang.....	99
8.1 Abstract.....	99
8.2 Danksagung.....	100
8.3 Lebenslauf.....	101

1. Einleitung

*Ich habe mich so tief und so lange ins Schweigen gepackt,
ich kann mich in Worten nie auspacken.
Ich packe mich nur anders ein, wenn ich rede.¹*

*Der deutsche Frosch [...] ist der Versuch, eine Formulierung zu finden, für ein Gefühl – das Gefühl, überwacht zu werden. Auf dem Land war der deutsche Frosch der Aufpasser, der Ethnozentrismus, die öffentliche Meinung. [...] Der deutsche Frosch verwandte alles in Eitelkeit und Verbote. Er wusste, dass einzelne, wenn sie einzigartig sind, keine Gruppen bilden. Er hat seine ungeschriebenen Gesetze zur Hand. [...] Der deutsche Frosch war der erste Diktator, den ich kannte. Er schielte schon im Kindergarten und in der Schule aus dem Dorf hinaus.
(TS 21)²*

„Die Angst ist eine gute Ästhetikkennerin“³, schreibt Herta Müller. Nicht die „kurze Angst“ ist gemeint, sondern die „lange Angst“.

Die Angst müsse man

in zwei ganz verschiedene Arten einteilen: In die KURZE, unerwartete Angst, die spurlos weggeht, wenn ihre Ursache verschwunden ist. Und in die LANGE, einem durch und durch bekannte Angst, bei der einen nur die täglich neuen, unerwarteten Mittel überraschen, mit denen sie verursacht werden. Im Falle von politischer Angst ist es die lange Angst, sie gehört zu einem selbst, fertig eingeschlichen in alle Augenblicke, lasziv gestreckt begleitet sie alles, was man denken kann.⁴

¹ Herta Müller: Atemschaukel, München 2009, S. 9

² Herta Müller: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet, Berlin 1991, S. 21
Der Text wird im Folgenden mit der Sigle TS plus Seitenzahl zitiert. Eine Übersicht über die Abkürzungen findet sich im Siglenverzeichnis auf Seite 90 dieser Arbeit.

³ Ruthard Stäblein: "Die Angst ist eine gute Ästhetikkennerin". Interview mit Herta Müller.
Verfügbar unter: <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F12%2F09%2Fa0096&cHash=3f4b4adad4>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

⁴ Herta Müller: Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes. In: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet, Berlin 1991, S. 186–199. Hier S. 187

Was zwischen diesen zwei Formen der Angst liegt ist nichts weniger als der Diktator. Der Mensch, der unangepasst durch dessen Macht geht, kennt die „lange Angst“. Sie baut auf der die Herrschaft des Diktators auf, und wirkt ein Leben lang – auch wenn der Diktator längst nicht mehr da ist - nach. Und der Unangepasste erfährt auch die semantische Spannbreite der Sprache – Angst ist nicht gleich Angst.

Die Erfahrung der Diktatur, der allumfassender Überwachung, der politischen Repression und Todesangst durchdringt und verändert nicht nur den Menschen, sondern ebenso die Sprache. Im Zusammenhang mit der Autorin Herta Müller ist darüber hinaus festzuhalten: Die Erfahrung der Diktatur und der „langen“ Angst modelliert die literarische Ästhetik ihrer Schriften. Denn - unabhängig der Tatsache, dass die Autorin seit 1987 in Deutschland, d.h. in theoretischer Freiheit lebt, - im Schreiben verbleibt sie in der Diktatur: „Ich muß mich im Schreiben dort aufhalten, wo ich innerlich am meisten verletzt bin, sonst müßte ich doch gar nicht schreiben.“⁵

Vor dem Hintergrund dieser Aussage begeben mich im ersten Teil dieser Arbeit auf Spurensuche im kommunistischen totalitär verfassten Rumänien der 1970er- und 1980er-Jahre, das von der Angst-Herrschaft Nicolae Ceaușescu geprägt ist. Dabei folgt mein Interesse vor allem (literatur)politisch relevanten Ereignissen dieser Jahre, die auf die Biographie der Autorin einwirken und ihre Spuren hinterlassen. Für die spätere Autorin Herta Müller wird vor allem die Aufnahme des Studiums, der damit verbundene Umzug von Nitzkydorf in die Stadt Temesvar zu einem wichtigen Moment: Sie lernt die Mitglieder der „Aktionsgruppe Banat“, die zu ihren engsten Vertrauten werden, kennen. In ihrem Einflussbereich wird sie literarisiert und politisiert, so meine These:

Ich hatte eine Handvoll enger Freunde, wir lasen Bücher und redeten darüber. Es war unsere Hauptbeschäftigung, Gelesenes auf unser Leben zuzuschneiden. Wir konnten unsere Misere in Sachbüchern sachlich formuliert, genau analysiert, nüchtern kommentiert nachlesen. Wir konnten diese Misere in Gedichten und Romanen wiederfinden in der Dringlichkeit des poetischen Bildes. Beide Lesarten gaben Halt, indem

⁵ Herta Müller: Bei uns in Deutschland. In: Der König verneigt sich und tötet, München 2003, S. 176–185. Hier S. 185

sie einem den eigenen Zustand bestätigten. Sie halfen einem, nicht stumm vor sich selber zu sein.⁶ (Unterstreichungen F.B.)

Der erste Teil der Arbeit zeichnet nach, wer die „Aktionsgruppe Banat“ war, wie Herta Müller darin integriert war, welche Aktionen die Gruppe veranstaltete, wie sie mit dem Geheimdienst Securitate in Berührung kam, was sie lasen, schrieben und vor allem welches politische und literarische Verständnis sie hatten. Eine zweite These besteht darin, dass Herta Müller in diesem Freundeskreis und vor dem Hintergrund der kommunistischen Lebenswelt ihren Begriff von Literatur entwickelte. Dieser geht stark von einem marxistischen Literaturbegriff aus: übernommen wird das Theorem der Wirkungsmächtigkeit von Literatur für das Individuum bei gleichzeitiger Revolutionierung der ästhetischen Konzepte. Die Autorin lehnt Vorgaben des sozialen Realismus ab und inspiriert sich stattdessen an den ästhetisch revolutionären Positionen von Bert Brecht bis zur Wiener Gruppe.

In diesem Kapitel frage ich auch nach der Situation der deutschen Minderheiten in Rumänien, sowie nach den Bedingungen literarischen Schaffens und den Möglichkeiten für das deutschsprachige Buch.

Im weiteren Verlauf meiner Arbeit gilt mein Interesse der Frage, wie das Schreiben Herta Müllers verfasst ist. Unter welchen Voraussetzungen kann man bei Müllers Literatur von „engagierter“ Literatur sprechen und inwiefern greift bei ihren Romanen das Konzept des „Autofiktionalen“, das den Begriff des „Autobiografischen“ in Frage stellt? Nach diesen Untersuchungen, die ich als notwendige Verortung und Voraussetzung für die Beschäftigung mit Herta Müllers Werk unternehme, folgt im Kernstück der vorliegenden Arbeit die Analyse ihres literarischen und essayistischen Œuvres. Ihre Essays sind poetologischer und politischer Kommentar zugleich. In ihnen entschlüsselt sie durchgängig, was im literarischen Werk nur verschlüsselt daherkommt.

Die Krise des überwachten, unfreien Individuums, eines „chronisch [V]erstört[en]“⁷, und das Zerfallen der Sprache (die Sprachlosigkeit) sind Kernmotive des literarischen Werks; die Verteidigung und Rückeroberung

⁶ Herta Müller: Die Insel liegt innen - die Grenze liegt außen. In: Der König verneigt sich und tötet, München 2003, S. 160–175. Hier S. 171

⁷ Ebenda. Hier S. 173

sowohl der Freiheit als auch der Sprache zentrale Denkfiguren ihrer essayistisch-poetologischen Reflexionen.

Hierbei folge ich der These, dass Müller textstrategische Diskurse durchgängig auch als Strategien der Machtausübung und des Machtentzugs denkt. In der Arbeit wird zunächst die Beschaffenheit dreier zentraler Text- und Machtstrategien – des Diskurses des Alleinseins, der erfundenen Wahrnehmung und des Schweigens – beschrieben und anschließend anhand des Romans *Herztier* untersucht, wie diese Trias im literarischen Text wirksam wird. Der Fokus der Werkanalyse liegt dabei auf den Strategien der Machtausübung und des Macht-Entzugs entlang der Themenfelder „Geheimdienst“ und „Schweigen“. Die Opposition von Sprechen und Schweigen wird im allumfassend überwachten Raum virulent. Wenn jeder zum Spitzel seines Nächsten werden kann, wird das Misstrauen zum bestimmenden Prinzip zwischenmenschlicher Beziehungen – oder mit Herta Müller gesprochen zum „Ausgangspunkt für jede Begegnung zwischen den gewöhnlichen Menschen“⁸. Wenn ein „unüberlegtes Wort (...) schwere Folgen“⁹ hat, ist das Individuum im totalitär überwachten Raum gezwungen, die gesellschaftlichen Kontrollmechanismen auf die Ebene des eigenen Sprechens zu verlagern: Im extremsten Fall kann aufgrund der geheimdienstlichen Präsenz nur noch geschwiegen werden, da jede Äußerung schuldig machen kann.¹⁰ Von dieser These ausgehend wird im letzten Teil der Arbeit die Realisierung der Präsenz des Geheimdienstes und seiner Methoden im literarischen Text untersucht. Dabei leitet mein Erkenntnisinteresse, wie die Präsenz des Geheimdienstes letztlich im Schweigen wirksam wird, und ob die Textstrategie des Schweigens als Stilmittel der geheimdienstlichen Präsenz gelesen werden kann.

⁸ Ebenda. Hier S. 166

⁹ Ebenda. Hier S. 166

¹⁰ Vgl. Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus. 14. Auflage, München [u.a.] 2011, S. 893

2. Verortung der Autorin vor dem Hintergrund kulturhistorischer Entwicklungen und Diskurse der frühen Jahre in Rumänien

Mit dem Auszug in die Stadt, dem Aufnehmen des Studiums und dem Kennenlernen der Gruppenmitglieder der Aktionsgruppe Banat sowie dem Lesen von (verbotenen) Büchern im Kreis dieser Gruppe beginnt der Initiationsprozess der politischen und literarischen Person Herta Müller. Ausgehend von dieser These unternimmt das folgende Kapitel den Versuch Herta Müller in ihrem kulturhistorischen Kontext und den diesen Kontext bestimmenden Diskursen zu verorten.

2.1 Herta Müller und die „Aktionsgruppe Banat“. Die Studienjahre 1972–1976 als „Initiationsprozess“

Herta Müller war nicht Mitglied der Aktionsgruppe Banat, aber ihr „unmittelbares Produkt“¹¹. So lange die Aktionsgruppe bestand (1972–1975), hatte Herta Müller noch nichts veröffentlicht, lautet die weit verbreitete Annahme¹², die nur zur Hälfte stimmt. Denn Herta Müller tritt nicht erst mit ihrem Erzählband „Die Niederungen“ 1982 als Autorin von Prosa an die Öffentlichkeit, sondern bereits 1972. In diesem Jahr werden vier Gedichte in rumänischer Sprache – in der „Neuen Banater Zeitung“ und in Eduard Schneiders *Wortmeldungen. Eine Anthologie junger Lyrik aus dem Banat* – veröffentlicht. Nächste literarische Veröffentlichungen, und ab dann ausschließlich und regelmäßig (Kurz)prosa folgen ab 1979¹³ vornehmlich in der literarischen Zeitschrift „Neue Literatur“. Viele dieser Prosaminiaturen fanden 1982 in den *Niederungen* Aufnahme. Auch Kurzerzählungen in rumänischer Sprache sind für das Jahr 1980, 1981, 1982 und 1986 belegt und v.a. in der

¹¹ Roxana Nubert: Rumäniendeutsche Literatur in der Zeit der Diktatur. Mit besonderer Berücksichtigung der frühen 70er Jahre. In: TRANS, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften (2002), H. 13. Verfügbar unter: <http://www.inst.at/trans/13Nr/nubert13.htm>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013.

¹² Vgl. etwa Sabina Kienlechner: "Unter dem Einfluss der bürgerlichen Ideologie". Die "Aktionsgruppe Banat" in den Akten der Securitate. In: Sinn und Form 62 (2010), H. 6, S. 746–769

¹³ Laut Autorin der Zeitpunkt, ab dem die Anwerbeversuche durch die Securitate begannen, und ihr Vater starb.

Zeitschrift „Transilvania“ erschienen. Diese Angaben hat Dagmar Eke zusammengetragen.¹⁴ Ihr Studium der Germanistik und Romanistik an der Temesvarer Universität nimmt Herta Müller 1972 auf, das sie 1976 beendet. Unmittelbar in dieser Zeit kam sie mit der Gruppe bzw. den Gruppenmitgliedern der Aktionsgruppe Banat in Berührung. Anton Sterbling berichtet, dass die Gruppe in den Jahren ihres Bestehens die Kontakte zu „anderen, etwas älteren Autoren und Kritiker(n), wie Anemone Latzina, Bernd Kolf, Gerhardt Csejka – der so etwas wie der Mentor der ‚Aktionsgruppe‘ wurde – oder Peter Motzan, aber auch zu fast Gleichaltrigen wie Herta Müller, Klaus Hensel oder Werner Söllner“ intensivierte¹⁵. Richard Wagner, Müllers späterer Ehemann und der Kopf der Gruppe, lernte sie bereits 1970 bei einem Schüler-Aufsatzwettbewerb¹⁶ in Hermannstadt in Siebenbürgen kennen.¹⁷ Die jungen Dichter der Gruppe wurden mehr als nur Freunde für Herta Müller. Ihnen kam eine wichtige Rolle in der politischen und literarischen „Bildung“ der Autorin während der Studienzeit in der Stadt zu. Ich würde daher die These aufstellen, dass mit dem Auszug in die Stadt, dem Anfang des Studiums und dem Kennenlernen der Gruppenmitglieder der Aktionsgruppe Banat der Initiationsprozess der politischen und literarischen Person Herta Müller beginnt. So sagt die Autorin: „Ich glaube, ich wurde eigentlich ausgebildet von

¹⁴ Vgl. Dagmar Eke: Auswahlbibliographie (1972–1990). In: N. O. Eke (Hrsg.): Die Erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller, Paderborn 1991, S. 134–157

¹⁵ Anton Sterbling: Einige subjektive Anmerkungen zur „Aktionsgruppe Banat“. In: „Am Anfang war das Gespräch“. Reflexionen und Beiträge zur „Aktionsgruppe Banat“ und andere literatur- und kunstbezogene Arbeiten, Hamburg 2008, S. 9–22. Hier S. 18

¹⁶ Das ist kein unwichtiges Detail, da das Vorhandensein des Wettbewerbs auf die Förderung in den deutschen Schulen verweist. Anton Sterbling verweist auf die Rolle engagierter LehrerInnen: Viele spätere Mitglieder der Aktionsgruppe Banat wurden viel früher, nämlich in der 1966 eingerichteten deutschsprachigen Abteilung des Lyzeums von Großsanktnikolaus von einer engagierten Lehrerin, Dorothea Götz, zur Literatur hingeführt. Vgl. Ebenda. Hier S. 12 Die „Neue Banater Zeitung“ bot mit ihrer Schülerseite zudem Platz für Veröffentlichungen.

¹⁷ Herta Müller und Richard Wagner sind sehr früh ein Paar. Seit 1979 wohnten sie gemeinsam in der Wohnung Müllers, 1984 folgte die standesamtliche Heirat, 1990 schließlich die Scheidung in Deutschland. Vgl. das Interview mit Richard Wagner, in dem die Liebesgeschichte der beiden in sentimentaler Tragik stilisiert wird: C. von Duehren: Warum nach 11 Jahren unsere Liebe zerbrach. Verfügbar unter: <http://www.bild.de/regional/berlin/literatur/warum-unsere-liebe-zerbrach-10053712.bild.html>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

der Aktionsgruppe, und nicht etwa an der Universität.“¹⁸ Denn: „Ohne sie hätte ich keine Bücher gelesen und keine geschrieben.“¹⁹

Dieser Aussage folgend – und der Tatsache, dass nach der Zerschlagung der Gruppe durch die Securitate 1975 ein Großteil der Gruppenmitglieder sich in der Temesvarer Schriftstellervereinigung „Adam-Müller-Guttenbrunn“²⁰, dem Herta Müller ab 1976 offiziell angehörte, neu organisierten, muss man fragen, wer war die Aktionsgruppe Banat, was las sie und welches künstlerische und politische Selbstverständnis hatte sie?

Die Gruppe formierte sich „offiziell“ nach einer Podiumsdiskussion im April 1972,²¹ die unter dem Titel „Am Anfang war das Gespräch. Erstmalige Diskussion junger Autoren. Standpunkt und Standorte“ stattfand, und an dem auch der Redakteur Horst Weber von der Hermannstädter Zeitung „Die Woche“ teilnahm. Dieser ist auch der Namensgeber der Gruppe, der in der Berichterstattung in der „Neuen Banater Zeitung“ am 14. Mai 1972 zu dieser Diskussion erstmals von der „Aktionsgruppe Banat“ spricht.²² Bis zur Zerschlagung der Gruppe 1975 folgten drei „produktive Jahre [...] Dabei kam es zu vielen gemeinsamen privaten und öffentlichen Treffen, zu gemeinsamen Lesungen in Temeswar, aber auch in verschiedenen Dörfern des Banats, zu gemeinsamen Publikationen, Rundfunksendungen, Happenings usw.“²³ Die Gruppe blieb also nicht unter sich, durch Auftritte und Veröffentlichungen – zunächst vor allem in der „Neuen Literatur“ – erlangte sie Öffentlichkeit, die sie

¹⁸ Sabina Kienlechner: "Man hat die Freiheit, die man sich nimmt". Neue Enthüllungen über die Bespitzelung der "Aktionsgruppe Banat". Sendung im Deutschlandradio Kultur am 06.06.2010. Verfügbar unter: (Manuskript) <http://www.dradio.de/dkulturr/sendungen/literatur/1198734/>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013.

¹⁹ Herta Müller: Tischrede während des Nobelpreis-Banketts in Stockholm am 10.12.2009. Verfügbar unter: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/muller-speech_ty.html. Letzter Zugriff am: 30.01.2013. Das Zitat lautet vollständig: „Zum Glück traf ich in der Stadt Freunde, eine Handvoll junge Dichter der ‚Aktionsgruppe Banat‘. Ohne sie hätte ich keine Bücher gelesen und keine geschrieben. Noch wichtiger ist: Diese Freunde waren lebensnotwendig. Ohne sie hätte ich die Repressalien nicht ausgehalten.“

²⁰ Benannt nach einem viel gelesenen Heimatdichter der Banater Schwaben, wurde von Nikolaus Berwanger geleitet und nach Eintritt der Gruppenmitglieder der Aktionsgruppe Banat – auf Einladung Berwangers – zeitweise von Richard Wagner angeführt.

²¹ Vgl. Ernest Wichner: Blick zurück auf die Aktionsgruppe Banat. In: E. Wichner (Hrsg.): Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien; Texte der Aktionsgruppe Banat, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, S. 7–11. Hier S. 9

²² Anton Sterbling (wie Anm. 15) Hier S. 15 und Ernest Wichner (wie Anm. 21) Hier S. 9

²³ Anton Sterbling (wie Anm. 15) Hier S. 17

als notwendig erachtete, wollte sie mit ihren Schriften „wirksam“ im Sinne einer „Veränderung des Bewusstseins“²⁴ sein.

Der Gruppe gehörten als Gründungsmitglieder Werner Kremm, Johann Lippert, Gerhard Ortinou, Anton Sterbling, William Totok und Richard Wagner an (Rolf Bossert und Albert Bohn waren ihnen eng verbunden, weshalb Anton Sterbling sie als Teil der Gruppe bezeichnet)²⁵, allesamt junge Abiturienten und Studierende, die zum Studieren in die „vergleichsweise liberale“ – wie Ernest Wichner schreibt²⁶ – Stadt Temesvar²⁷ gekommen waren. Ihnen gemeinsam war nicht nur, dass sie die erste Generation Schreibender war, die in die sozialistischen Verhältnisse hineingeboren wurden, sondern auch das Herkommen von rumäniendeutschen Provinzen/Dörfern, die geprägt waren von „nationalsozialistisch eingestellte[n] Eltern [...], Väter, die in der SS waren, sekundärhafte[n] katholische[n] Mütter[n], eine[r] deutschsprachige[n] Bevölkerung, die unter Politik Antikommunismus, Auswanderung und nationalen Chauvinismus verstand“.²⁸ Anton Sterbling spricht von einer doppelten gesellschaftlichen Realität, Richard Wagner von einer Zweifrontenstellung²⁹, in der sich die Mitglieder befanden und meint damit: die „realsozialistische“ Gesellschaft Rumäniens und die Gemeinschaft der Banater Schwaben, die noch stark traditional geprägt war. „Beides – und insbesondere ihre unheilige Allianz – erschien uns im Lichte der Moderne überaus fragwürdig, beides galt mithin als Gegenstand der Kritik und Grund zur Veränderung.“³⁰ Mit Moderne ist die (avantgardistische und westliche) Literatur gemeint.

²⁴ Ebenda. Hier S. 15

²⁵ Vgl. Ebenda. Hier S. 14

²⁶ Ernest Wichner (wie Anm. 21) Hier S. 9

²⁷ Hier sind mehrere Schreibweisen möglich, Temesvar, Temeschwar, Temeswar. In der vorliegenden Arbeit verwende ich die Schreibweise „Temesvar“, sofern sie in Originalzitate nicht anders vorgegeben ist.

²⁸ Ebenda. Hier S. 8 „Manche unserer Eltern gehören zu denen, die auf ihre Weise an den Endsieg glaubten“, sagt Gerhard Ortinou in einem Gruppengespräch: Werner Kremm, Johann Lippert, Gerhard Ortinou, Anton Sterbling, William Totok, Richard Wagner, Eduard Schneider: Am Anfang war das Gespräch. Erstmalige Diskussion junger Autoren/Standpunkte und Standorte. In: E. Wichner (Hrsg.): Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien ; Texte der Aktionsgruppe Banat, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, S. 31–35. Hier S. 33

²⁹ Werner Söllner, William Totok, Richard Wagner, Gerhardt Csejka, Herta Müller: Nachrichten aus der Resig-Nation. Rundfunkgespräch, moderiert von Reinhard Hübsch. In: W. Solms (Hrsg.): Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur, Marburg 1990, S. 288–312. Hier S. 298

³⁰ Anton Sterbling (wie Anm. 15) Hier S. 13

„Wer auffiel, fiel auch der Securitate auf.“³¹ Das Tun der Gruppe wurde von Anfang an nicht nur von der großen Politik Nicolae Ceaușescus wahrgenommen und von der Securitate mitverfolgt – „immer hörte die Securitate mit; im Zimmer des Direktors lief ein Tonbandgerät, das jedes Wort aufzeichnete. Wir wußten es und sprachen es aus [...]“³² –, sondern auch von ihren Herkunftsdörfern, von „dummen und opportunistischen rumäniendeutschen Funktionäre[n]: Parteifunktionäre[n], die nebenberuflich in den Medien und in der Kultur arbeiteten; Medien- und Kulturangestellte[n], die hauptberuflich Parteifunktionäre waren.“³³ Literarische Bildung und Engagement waren auch das Absetzen von einer Elterngeneration, die auf ihre Weise an den Endsieg geglaubt hatten.³⁴

In dieser „doppelten Opposition“³⁵ – gegen ihre deutschen Landsleute und gegen Nicolae Ceaușescus Diktatur – erprobten die Gruppenmitglieder ihre literarischen Experimente und beschäftigen sich mit der Frage, wie – marxistische – Literatur zu sein hat und welchen Sinn sie haben kann.

„Wir mussten neu beginnen und mit uns mußte die ‚rumäniendeutsche‘ Literatur‘ neu beginnen“, schreibt Ernest Wichner über die Anfänge. Der Neubeginn hat realen Hintergrund: „Die besten Autoren [u.a. Oskar Pastior, Dieter Schlesak, Paul Schuster] aus der Generation davor hatten ihre Erfahrungen mit dem rumänischen Sozialismus gemacht, sie lebten nicht mehr in Rumänien. Ihre Namen waren tabu, ihre Texte Konterbande.“³⁶

Der Neubeginn ist auch ein sprachlicher Neubeginn. In den Dörfern, in denen sie aufgewachsen waren, hatten die Gruppenmitglieder vor allem ihre sprachkonservativen Dialekte gelernt, die man als nicht ausreichend empfand, „um der gesamten Realität zu begegnen.“³⁷ Ein Teil dieser Realität ist für die

³¹ Helmuth Frauendorfer, Mitglied der Gruppe, in einem Interview 2009: Andrea Ritter: In den Fängen der rumänischen Securitate. Interview mit Helmuth Frauendorfer. Verfügbar unter: <http://www.stern.de/kultur/buecher/interview-mit-helmuth-frauendorfer-in-den-faengen-der-rumaenischen-securitate-1530054.html>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

³² Ernest Wichner (wie Anm. 21) Hier S. 9

³³ Ebenda. Hier S. 8

³⁴ „Manche unserer Eltern gehören zu denen, die auf ihre Weise an den Endsieg glaubten.“ sagt Gerhard Ortinau im Gruppengespräch: Werner Kremm, Johann Lippert, Gerhard Ortinau, Anton Sterbling, William Totok, Richard Wagner, Eduard Schneider (wie Anm. 28) Hier S. 33

³⁵ Sabina Kienlechner (wie Anm. 12) Hier S. 747

³⁶ Ernest Wichner (wie Anm. 21) Hier S. 8

³⁷ So Werner Kremm in einem Gruppengespräch: Werner Kremm, Michael Bleiziffer, Albert Bohn, Johann Lippert, Gerhard Ortinau, Richard Wagner, Ernest Wichner: Engagement als Chance und Veränderung. Rundtischgespräch mit jungen Autoren in Temesvar. Das Gespräch führte

Autoren nur in der Zweitsprache, dem Rumänischen, das die meisten von ihnen wesentlich später erlernten (Herta Müller mit 15 in der Schule), benennbar. Die Gruppe schrieb – und las zu einem überwiegenden Teil – Deutsch. Richard Wagner formulierte bei einem Gruppengespräch Anfang der 1970er seine Position so:

Literatur ist immer sprachimmanent. Und damit kommen wir zu einem anderen, spezifisch rumäniendeutschen Problem. Wir besitzen kein eigenes Deutsch, das unsere gesamte Realität reflektiert. Für manche Phänomene haben wir nur rumänische Wörter. Lesen wir uns nun diese Begriffe an, entsprechen sie unserer Wirklichkeit nicht. Daraus ergibt sich eine lebenswichtige Frage: wie schreibt man?³⁸

Daraus folgte, dass „Spracherwerb [...] folglich der erste Abschnitt unserer Geschichte heißen [müßte]“. Die neue Sprache wird in den Büchern „erlesen“, ist also eine literarisch präfigurierte Sprache. Herta Müller berichtet im Gespräch, dass sie als Abgrenzung zu ihren Dörfern und den (NS-)Verstrickungen ihrer Elterngeneration den Dialekt ablehnten, eine andere Sprache aber noch nicht hatten, sie fingen an, nach der Literatur zu sprechen, ob das allerdings auch so richtig klang und war, wussten wir nicht, sagte sie, denn wir konnten es an keinem Lebenden verifizieren.³⁹

Die Sprache war galt es nicht nur den Dörfern abzurufen, sondern auch dem politischen Machthaber. Das bringt Gerhard Ortinau in der dritten Strophe seines Gedichts *Die Moritat von den 10 Wortarten der traditionellen Grammatik*⁴⁰ zum Ausdruck. Dieses Gedicht spielte bei der Anklage der Gruppe durch die Securitate eine Hauptrolle:

3. Gleichschaltung

das wort artikel ist ein substantiv

das wort pronomen ist ein substantiv

Bernd Kolf. In: E. Wichner (Hrsg.): Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien; Texte der Aktionsgruppe Banat, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, S. 61–64. Hier S. 63

³⁸ Richard Wagner in einem Gruppengespräch. Ebenda. Hier S. 62

³⁹ Sinnhaft angegeben, Herta Müller, Ruth Klüger: Sprache als Gedächtnis - Ein Gespräch. Erinnerung an die Novemberpogrome 1938. Moderiert von Cordula Fink-Schürmann, 11.11.2012, Wien, Volkstheater 2012

⁴⁰ Gerhard Ortinau: Die Moritat von den 10 Wortarten der traditionellen Grammatik. In: E. Wichner (Hrsg.): Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien ; Texte der Aktionsgruppe Banat, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, S. 114–115. Hier S. 114

das wort numerale ist ein substantiv
das wort adjektiv ist ein substantiv
das wort verb ist ein substantiv
das wort adverb ist ein substantiv
das wort präposition ist ein substantiv
das wort konjunktion ist ein substantiv
das wort substantiv ist ein substantiv

die sprache
c'est
moi
!

Die Gruppe verstand sich „nach innen als kritische, sich gegenseitig stützende und fördernde Solidargemeinschaft. Autoren einer Generation hatten sich zusammengetan, um gemeinsam zu publizieren, ihre Texte in der Gruppe zu besprechen, neue politische und literarische Entwicklungen intern zu diskutieren und für die je einzelne Arbeit fruchtbar zu machen.“⁴¹ Richard Wagner leitete zudem einen Literaturkreis im Temesvarer Studentenkulturhaus. Es ist naheliegend, dass Herta Müller auch an diesem teilgenommen hat. „Er war der einzige öffentliche Ort in der Stadt, an dem über Peter Handke ebenso selbstverständlich gesprochen wurde wie über Bertolt Brecht, über Böll und die Wiener Gruppe, über Heißenbüttel, Celan und Walter Benjamin – aber auch über Solschenizyn und Dubcek, Rudi Dutschke und Ulrike Meinhof.“⁴²

Mit der modernen deutschsprachigen Literatur des Westens waren die meisten von ihnen bereits in der Schule vertraut gemacht worden, dies war dank gezielter Förderung durch die BDR möglich gewesen.⁴³ Vor allem Bertold Brecht und die Wiener Gruppe galten den Gruppenmitgliedern in ihren Schreibweisen als literarische Vorbilder.

Aus der Textsammlung Ernest Wichners geht hervor, dass sich Diskussionen und Rundtischgespräche um das zentrale Thema Literatur (ihren Sinn, ihre Aufgaben, wie eine echte marxistische Literatur sein soll, welche Literatur/ welches literarische Modell geeignet bzw. abträglich ist, wenn es um das

⁴¹ Ernest Wichner (wie Anm. 21) Hier S. 9

⁴² Ebenda. Hier S. 9

⁴³ Vgl. Anton Sterbling (wie Anm. 15) Hier S. 11

Erfassen der „hiesigen Realität“ geht)⁴⁴ in Verbindung mit der eigenen Lebenswirklichkeit und Sprache sowie Begriffen von Engagement (der Literatur) und Wirklichkeit drehen. Vor allem geht aber hervor, dass die Gruppenmitglieder umfassend lasen, auch, weil sie das Gefühl hatten, etwas aufholen zu müssen, bzw. in der Literatur eine Ersatz-Freiheit zu finden.

In einer Geschichte Richard Wagners, in dem der Erzähler und seine Familie Besuch aus dem Westen erhält, kommt das Gespräch auf die Freiheit, die einer im Westen genießt. Am Ende „erhebt“ und tröstet den Erzähler einzig die Tatsache, dass er einen Autor – einen westlichen! – gelesen hat und kennt, von dem der Besucher wohl nicht einmal gehört habe.⁴⁵

Das Wissen über Literatur nahm zu und der Glaube an die Wirkmächtigkeit von Literatur (auf das Individuum, und über es auf die Gesellschaft zurück) war groß, sie wird als Quelle des Wissens auch über die Wirklichkeit gesehen – und ihr emanzipatorischer Gehalt wird zum Leitthema. „Unsere Haltung der Wirklichkeit gegenüber wird durch experimentelle Literatur – siehe Brecht – angeregt.“ Und: „Literatur ist geistiges und psychisches Realitätssichten“⁴⁶ Und weiter: „Der falsch verstandene sozialistische Realismus führte letzten Endes an der Wirklichkeit vorbei, baute sich eine Papierrealität. Es anders zu machen, sollten wir als unseren Auftrag verstehen.“ Auf die kürzeste Formel gebracht, hieß das: „Literatur muss kritisch sein“⁴⁷

Entwickelte Herta Müller ihre Sicht von Literatur in diesem Freundeskreis? Ja, lautet ist meine These, sie teilt die Überzeugung der Wirkungsmöglichkeiten von Literatur bis heute, wie wir im Kapitel über ihr Schreiben ebenso wie in ihren poetologischen Essays sehen werden.

Relevant erscheint mir die Beobachtung, dass dieser Glaube an die Wirkungsmächtigkeit von Literatur durchaus ein der marxistischen Literatursicht entnommenes Denken ist bzw. in Reaktion auf einen solchen Begriff von Literatur und im Glauben an Literatur seitens der Herrschenden

⁴⁴ Vgl. Werner Kremm, Johann Lippert, Gerhard Ortinau, Anton Sterbling, William Totok, Richard Wagner, Eduard Schneider (wie Anm. 28) Hier S. 32

⁴⁵ Vgl. Richard Wagner: Vorkommnis. In: E. Wichner (Hrsg.): Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien; Texte der Aktionsgruppe Banat, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, S. 175–177.

⁴⁶ Anton Sterbling im Gespräch: Ebenda. Hier S. 32 & 34

⁴⁷ Richard Wagner im Gespräch: Ebenda. Hier S. 34 & 35

entsteht.⁴⁸ Man war zwar gegen den real erlebten Sozialismus in Rumänien, den man anfänglich noch mithilfe der Literatur – in dem man bei der Bewusstseinsänderung des Einzelnen ansetzt – mitzugestalten, zu verändern versuchte. Die Gruppenmitglieder rezipierten aber von Anfang an auch die marxistisch-geprägten Autoren der DDR und der Sowjet-Union. Richard Wagner sagt über das Engagement des Literaten: „Persönlich sehe ich das Engagement eines Lyrikers bestimmt vom Versuch, auf die Fragen des öffentlichen Lebens Antworten zu finden. Und diese Antworten müssen ihn als Marxisten ausweisen.“ Aber: „Voraussetzung dazu ist eine bestimmte Haltung der Welt gegenüber, die des Fragenden, nicht des Gläubigen.“⁴⁹ Das hieße: Wir, die Literaten, verstehen die marxistischen Ideen, die ihr, die Mächtigen, nicht versteht. In welchem Ausmaß das Literaturverständnis vom Marxismus geprägt wurde, wäre zu prüfen. Ebenso inwieweit sich die Gruppenmitglieder (anfänglich) als (die guten oder besseren) Marxisten verstanden; sie wären mit dieser Haltung zumindest Teil einer gesamtrumänischen Bewegung der jungen, kritischen Literaten, die auf die realsozialistischen Verhältnisse mit einer Neulektüre von Marx' Ideen reagierten. (Vgl. 1968er in Rumänien).

2.2 Einordnung des Phänomens Aktionsgruppe Banat

Die Aktionsgruppe Banat, das waren die 1968er in Rumänien, ist in überwiegend journalistischen Beiträgen zu lesen. 1965, heißt es, verkündete Nicolae Ceaușescu „Jeder kann schreiben, wie er will“ und 1968 rollte über ganz Europa eine Demokratisierungswelle. Nun, die Aktionsgruppe Banat aber bestand nicht ab 1968, sondern wie bereits ausgeführt, erst ab 1972–1975. Damit fiel ihr Bestehen an den Beginn einer restriktiver werdenden Phase der Kultur- und Literaturpolitik von Nicolae Ceaușescu. Das ist von Relevanz, denn zwischen der ersten Rede an die Künstler Nicolae Ceaușescus 1965 und der

⁴⁸ Anton Sterbling schreibt, dass die „gewaltige Überschätzung der Möglichkeiten und Wirkungen von Kunst und Literatur [...] nicht nur bei uns, sondern auch bei denjenigen, die sich davor fürchteten oder die darin eine Bedrohung ihrer Ideologie und Herrschaft sahen“ vorherrschte. Anton Sterbling (wie Anm. 15). Hier S. 16

⁴⁹ Beide Zitate Richard Wagner im Gespräch: Werner Kremm, Michael Bleiziffer, Albert Bohn, Johann Lippert, Gerhard Ortinau, Richard Wagner, Ernest Wichner (wie Anm. 37). Hier S. 61

Gründung der Gruppe 1972 fielen noch viele Reden von Nicolae Ceaușescu, die einen zunehmend restriktiven Ton (sowie begleitende Handlungen) hatten.

Ich möchte vorschlagen, die Aktionsgruppe Banat als verspätetes Phänomen der 1968er-Jahre in der rumäniendeutschen – nicht der rumänischen! – Literatur zu lesen. Ein Phänomen, das trotz Einsetzen der restriktiven Kulturpolitik Nicolae Ceaușescus beginnend mit der Verlautbarung 17 Thesen zur *Verbesserung der politisch-ideologischen Arbeit und der kulturellen und erzieherischen Tätigkeit* im Jahr 1971 aus folgenden Gründen möglich wird. Zum einen ist die Partei mit der dringenderen Ordnung der rumänischsprachigen Literatur beschäftigt, deren liberalste Kräfte 1968 tatsächlich an Aufschwung gewonnen hatten. Die Restriktionen in der Literatur treffen die Minderheiten nicht im selben Ausmaß. Bei der deutschsprachigen Literatur kommt noch hinzu, dass Nicolae Ceaușescu 1967 diplomatische Beziehungen mit der BDR aufgenommen hatte, und er sehr auf die Außenwirkung seiner Kulturpolitik bedacht war.⁵⁰

Relevant ist im Zusammenhang mit der Aktionsgruppe Banat und gleichaltrigen Autoren, wie etwa Herta Müller, nicht nur, dass sie die erste Generation war, die in die sozialistischen Gegebenheiten hineingeboren wurde, sondern auch, dass ihre Sozialisation in den 1960ern stattfand. Nach den dogmatischen 1950er-Jahren, setzt mit der Machtübernahme durch Nicolae Ceaușescu 1965 eine sog. Tauwetter-Periode ein, das 1968 seinen Höhepunkt erreicht, und ab 1971 wieder in eine restriktive Verhärtung übergeht. Ute Anneli Gabanyi spricht von den späten 1960er-Jahren als der freiheitlichsten Periode der Literaturpolitik in Rumänien, die 1968 ihren Höhepunkt erreicht.

Anton Sterbling spricht von einem Machtvakuum im Zuge der Machtneustrukturierung durch Nicolae Ceaușescu, das „in vielen Bereichen vorübergehend beachtliche Handlungsspielräume“⁵¹ schuf. Für Sterbling ist das ein Erklärungsansatz auf die Frage „Wie konnte es überhaupt zu einer Gruppenbildung wie jener der Aktionsgruppe Banat kommen?“ Ernest Wichner

⁵⁰ Siehe dazu auch: Anneli Ute Gabanyi: Partei und Literatur in Rumänien seit 1945. Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas, München 1975.

⁵¹ Anton Sterbling: Das Wesen und die Schwächen von Diktatur - nachgelesen in den Romanen von Herta Müller. In: T. Kron, U. Schimank (Hrsg.): Die Gesellschaft der Literatur, Opladen 2004, S. 165–200. Hier S. 170

spricht in diesem Zusammenhang auch die „konzeptionslose ‚neue‘ Nationalitätenpolitik des rumänischen Staates“⁵² an.

Diesen politischen Tauwetter-Hintergrund erachtet Sterbling im Sinne einer Präfigurierung des Blicks und einer Erwartungshaltung als relevant für die literarische Produktion. „Ganz grob gesprochen, wurde der literarische Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit von Herta Müller und anderer jüngerer rumäniendeutscher Schriftsteller durch die Öffnungstendenzen, Einflüsse und Zukunftserwartungen der ‚Tauwetterperiode‘ geprägt, während die immer bizarrere und totalitärere Züge annehmende Spätdiktatur dann zum leidvollen Gegenstand, zum grundlegenden Thema, dieser Literatur wurde.“⁵³

2.3 Die Kultur- und Literaturpolitik der späten 1960er- und 1970er-Jahre in Rumänien

1965 verkündet Nicolae Ceaușescu bei seiner ersten Rede an die Künstler. „Jeder kann schreiben, wie er will“. „Die Schriftsteller waren davon so begeistert, dass sie zu fragen vergaßen, ob sie auch schreiben dürften, was sie wollten“⁵⁴, bemerkte Richard Wagner. Eine pointierte Aussage, die aber nur zur Hälfte stimmt. Ute Anneli Gabanyi weist in ihrer Studie über *Partei und Literatur* nach, dass die Euphorie über Nicolae Ceaușescus Zugeständnis einer „Vielfalt der Stile“ (statt der unter seinem Vorgänger Dej verpflichtenden Methode des Sozialistischen Realismus) an die Künstler groß war, aber die Themen, mit denen Literatur sich auseinandersetzen durfte, blieben trotzdem klar abgesteckt. Das Recht auf formale Freiheit galt, „solange dieses Recht nicht mit der instrumentalen Zielsetzung der Kunst in Konflikt gerate: ‚Zweifellos kann man niemand eine bestimmte Art und Weise des Schreibens, Malens und Komponierens aufzwingen, man kann aber von den Kunstschaaffenden fordern, daß sie immer die Wirklichkeit und die Wahrheit des Lebens ausdrücken, daß sie dem Volke, dem sie angehören, dienen.“⁵⁵

⁵² Ernest Wichner (wie Anm. 21). Hier S. 7

⁵³ Anton Sterbling (wie Anm. 51). Hier S. 169

⁵⁴ Zitat nach: Roxana Nubert (wie Anm. 11)

⁵⁵ Nicolae Ceaușescu bei seiner Rede am 19. Mai 1965. Zitiert nach: Gabanyi (wie Anm. 50). S. 122

Nicolae Ceaușescu strukturelle und personelle Neuordnung der Kulturinstitutionen folgt dem Ziel, die Kontrolle durch die Partei im ideologischen, wissenschaftlichen und kulturellen Bereich durch eine direkte Unterstellung der Verantwortlichkeiten unter das Zentralkomitee zu verstärken. Diese Ausrichtung sieht Gabanyi bereits in Nicolae Ceaușescu erster Rede exponiert, und mit Verspätung nach der weitest gehenden Konsolidierung von Ceaușescu Macht bei der „Kulturrevolution“ 1971 durchgeführt. Es sei nicht von der Hand zu weisen, dass „die Ziele von 1971 schon viel früher gesteckt und die Mittel und Wege dazu studiert worden sind, daß aber nationale und vor allem internationale Ereignisse ihre Umsetzung in die Tat verzögerten.“⁵⁶

Die Zugeständnisse, die Nicolae Ceaușescu an die Kunstschaffenden machte, sollten einerseits die Unterstützung durch die Kunstschaffenden sicherstellen (und damit machtkonsolidierend wirken) und andererseits seine Herrschaft von der seines Vorgängers Gheorghe Gheorghiu-Dej absetzen. Ceaușescu gab Themen zu Verfehlungen seines Vorgängers zur Bearbeitung durch die Literaten frei, soweit er damit signalisieren konnte, dass diese Missstände unter seiner Herrschaft – als ein Zeichen des Fortschritts des rumänischen Sozialismus – überwunden waren.

2.4 Das Jahr 1968 als Höhepunkt der liberalen Kulturpolitik: Verhandlung der Demokratisierung

Das Jahr 1968 ist von vielen Einflüssen mitbestimmt: Prager Frühling, Emanzipation von der Sowjet-Union⁵⁷ und Betonung der nationalen

⁵⁶ Ebenda. S. 127

⁵⁷ Die Einflussnahme der Sowjet-Union auf Rumänien erfolgte auf breiter politischer, auch kultur- und literaturpolitischer Ebene. Den Menschen zeigte sie sich etwa am unmittelbarsten, als 1953 eine „anti-latinistische“ Reform der rumänischen Rechtschreibung durchgeführt wurde. Hierbei ging es darum, „die rumänische Sprache durch Veränderungen der Orthographie aus ihren romanischen Verankerungen zu lösen und zugleich ihre slawischen Komponenten stärker zu betonen.“ Ebenda. S. 27. Im Zuge dieser wurde der Verzicht auf den Buchstaben „â“ beschlossen und fortan lautete der Landesname România (statt das Romanische betonende „România“). Die Rechtschreibreform wurde auf breiter Ebene als nationale Demütigung empfunden. Unter Nicolae Ceaușescu vor dem Hintergrund der nationalen Selbstbestimmung und Loslösung von der Sowjet-Union, kehrte die alte Schreibweise wieder offiziell zurück.

Eigenständigkeit⁵⁸, liberale Verschiebung, Generationenkonflikt der jungen Literaten (mit Unterstützung durch ältere liberale Autoren, die unter Dej zurückgedrängt wurden) mit ihrer „dogmatischen“ Vorgängergeneration⁵⁹, „Aufbruchsstimmung“ unter den jungen liberalen Kunstschaffenden, die nun die Zeit gekommen sahen, sich kritisch mit der realsozialistischen Wirklichkeit und unmittelbaren Vergangenheit (unter Dej) auseinanderzusetzen.⁶⁰ Zu diesem Zeitpunkt genossen die jungen Autoren noch die „Sympathie“ von Nicolae Ceaușescu und – zumindest, was letzteren Punkt betraf auch – seine Unterstützung. Gabanyi konstatiert für das Jahr 1968 den Höhepunkt des Tauziehens zwischen den liberalen literarischen Kräften und der Partei, die von regen Diskussionen und Auseinandersetzungen in der literarischen Presse (deren Dezentralisierung 1965 stattgefunden hatte) begleitet war. „Diese Konfrontation spielte sich vor dem Hintergrund einer fieberhaften innen- und außenpolitischen Tätigkeit der Parteiführung ab, die sich teils in der Parteinahme für die tschechoslowakische KP äußerte (und in dem Abschluß eines Freundschafts- und Beistandspakts mit diesem Lande wenige Tage vor dem Einmarsch der sowjetischen Truppen gipfelte), teils unter dem Zwang zur Liberalisierung im eigenen Lande stand, der von dem tschechoslowakischen Modell ausging.“⁶¹

Der Protest gegen die „Invasion“ der Tschechoslowakei brachte Nicolae Ceaușescu innenpolitisch und unter den Literaten Sympathien und Unterstützung ein, viele liberale Autoren traten 1968 in die rumänische RKP ein. Den kompaktesten Überblick über die Situation gibt Ute Anneli Gabanyi, die ich hier *in extenso* zitiere:

⁵⁸ Das zunehmende nationale Moment hat u.a. auch die Rehabilitierung von unter Gheorghe Gheorghiu-Dej verfolgten Autoren, aber auch von faschistischen Persönlichkeiten aus der Ära vor Dej rehabilitiert. Die (jungen) liberalen Autoren vertraten die Position, dass Nationalismus kein Ersatz für Liberalismus ist und Probleme nicht löst. Ebenda. S. 153

⁵⁹ Gabanyi spricht von einem Generationenkonflikt, der im Kern aber ein politischer Konflikt war. Die jungen Literaten äußerten offen ihre Verachtung gegen die parteihörige „befleckte Generation“ der 1950er-Jahre. Die Vertreter der älteren Generation – wenn sie nicht schwiegen – konterten, die junge Generation habe nichts zu sagen und ahme nur die westlichen Autoren nach. „Ich glaube, daß einige der Jungen irren, wenn sie meinen, ihr ‚Kikeriki‘ habe den Sonnenaufgang herbeigeführt. Begrüßen wir lieber den glücklichen zufälligen Zusammenhang zwischen Sonnenaufgang und ihrem Krähen“, so Nina Cassian. Zitiert nach: Ebenda. S. 143

⁶⁰ Ebenda. S. 132-34

⁶¹ Ebenda. S. 148

Von nicht zu überschätzender Bedeutung für das geistige und nicht zuletzt auch für das literarische Leben des Landes waren zwei ZK-Plenartagungen, die im März bzw. im April 1968 abgehalten wurden. In seiner Rede auf dem Märzplenum erklärte Ceausescu: ‚Niemand kann das Monopol der absoluten Wahrheit bezüglich der Wege zur Entwicklung des sozialen Lebens für sich beanspruchen; niemand kann behaupten, im Bereich der Praxis sowie des sozialen und philosophischen Denkens das letzte Wort sprechen zu können.‘ Zweifellos war eine solche Erklärung primär außenpolitisch gemeint [...]. Die Intellektuellen des Landes interpretierten diese Erklärung jedoch auch als Verzicht der Partei auf ihr Wahrheitsmonopol der ideologischen, philosophischen und literaturtheoretischen Diskussion. Durch diese Erklärung sahen sie eine echte Freiheit der Diskussion gewährleistet, in der auch abweichende Meinungen geäußert werden durften, ohne daß administrative Folgen zu befürchten waren. Die Intellektuellen wurden von Ceausescu zu einer Diskussion über allgemeine Fragen des öffentlichen Lebens in Rumänien aufgerufen, und er forderte sie zudem auf, ‚keinerlei Furcht [...] oder Zurückhaltung bei der öffentlichen Debatte über die Fragen unserer Politik zu zeigen‘.⁶²

Diese Diskussion fand statt, worauf die Autoren nun die Zeit einer echten Literatur gekommen sahen, es konnte nur ein Frage der Zeit sein, bis der Liberalisierung der Form nun auch die Liberalisierung der Thematik folgen würde.⁶³

Diese „relative Öffnung nach innen und außen“ – ab 1967 werden u.a. auch diplomatische Beziehungen mit einer Anzahl an Ländern aufgenommen – brachte „erweiterte internationale Kontakte“ und eine Verstärkung der kulturellen Propaganda im Ausland. Im literarischen Bereich äußerte sich diese Öffnung v.a. durch zahlreiche Übersetzungen westlicher Literatur (französisch, englisch, deutsch, u.a. Jean-Paul Sartre & Simone de Beauvoir) in Rumänien.

Typisch für die „freiheitlichste Periode der Literaturpolitik“ sei auch eine nachträglich praktizierte Zensur gewesen⁶⁴. Nicht zu vergessen sei jedoch, dass im Jahr 1968 – trotz aller Liberalisierung – eine wichtige kulturpolitische Maßnahme, die auf das Jahr 1971 schon verweist, gesetzt wurde, nämlich „die schrittweise Übernahme der Leitung der kulturellen Tätigkeit unmittelbar durch das Zentralkomitee der Partei“⁶⁵.

⁶² Ebenda. S. 148

⁶³ Vgl. dazu: Ebenda. S. 148-149

⁶⁴ Ebenda. S. 152

⁶⁵ Ebenda. S. 155

2.5 Höhepunkt der Demokratie. Vollversammlung des Schriftstellerverbandes

1968 fand die erste und einzige demokratische Vollversammlung des rumänischen Schriftstellerverbandes⁶⁶ statt. „Die Partei schien offensichtlich bemüht, den Ablauf des Kongresses nach jenen demokratischen Spielregeln zu gestalten, die als Errungenschaften des Jahres 1968 galten.“⁶⁷

Das beherrschende Thema der Sitzung war die Frage zwischen „der Freiheit und der Verantwortlichkeit des Schreibens“⁶⁸ und in diesem Zusammenhang auch, dass die immer wieder bemühte formale „Freiheit“ („Vielfalt der Stile“) zu wenig war.

Die Position der Partei ist klar:

Zur Frage des Verhältnisses zwischen dem Künstler und der Gesellschaft waren die Aussagen des Dokuments eindeutig: ‚Der Marxismus weist die Auffassung von einer sogenannten ‚Unabhängigkeit‘ oder ‚Autonomie‘ der Kunst von der Gesellschaft entschieden zurück.‘ Die Literatur muß vielmehr ‚einen erheblichen Einfluß auf das gesellschaftliche Leben, auf das geistige und moralische Wesen der Menschen ausüben‘; Literatur muß im ethischen, aber auch im patriotischen Sinne erzieherisch wirken.

Daß mit der ‚Vielfalt der Stile‘ keineswegs eine wirkliche Freiheit der Stile gemeint war, ließ sich aus folgender Formulierung ersehen: ‚Wenn man auch davon auszugehen bereit ist, daß ‚der Stil der Mensch‘ ist und daß folglich unter der Vielfalt der Stile der Respekt für die Individualität des Künstlers zu verstehen ist, so schließt dies nicht ihre Stimulierung und die Steuerung (durch die Partei) aus.‘ Auch solle diese stilistische Vielfalt sich im Rahmen eines ‚übergeordneten Kulturstils‘ bewegen, der durch die marxistische Ästhetik gegeben sei. Außerdem fordert das Dokument ‚eine hohe Verantwortlichkeit des Inhalts‘, Verständlichkeit, Wirklichkeitsnähe und Betonung des spezifisch nationalen Charakters.

Der Kritik als dem Sprachrohr und dem Hebelarm der Partei im literarischen Leben wurde die ‚Förderung einer engagierten, revolutionären Literatur, die auf dem Prinzipien des sozialistischen Humanismus gründet‘, zur Aufgabe gemacht und damit ihr Recht auf subjektive Meinungsäußerung eingeschränkt. Auf der Grundlage des Marxismus-Leninismus stehend, müsse der Kritiker, ohne ästhetische Zugeständnisse zu machen, denjenigen Werken besondere

⁶⁶ Der „Rumänische Schriftstellerverband“ wurde 1944 nach sowjetischem Vorbild gegründet und war von Anfang an kommunistisch unterwandert. Er existierte einige Jahre parallel zum offiziellen älteren rumänischen Pendant „Gesellschaft der Rumänischen Schriftsteller“. 1949 wurde er per Dekret staatlich als Nachfolgeorganisation anerkannt und schluckte die „Gesellschaft der Rumänischen Schriftsteller“.

⁶⁷ Ebenda. S. 157

⁶⁸ Ebenda. S. 157

Aufmerksamkeit zuteil werden lassen, die sich auch thematisch in den von der Partei gesteckten Rahmen einfügten.⁶⁹

Weiters:

Mit besonderem Nachdruck betonte Ceausescu den kulturellen Führungsanspruch der Partei: ‚Die Leitung der Kunst durch die Partei ist eine unabweisliche Notwendigkeit; sie muß sichersellen, daß die Kunst und die Literatur unseres Landes der Sache des Sozialismus und des Fortschritts dient.‘ Ausdrücklich nahm Ceausescu das Recht der Partei in Anspruch, ‚die nötigen Maßnahmen zu treffen‘ falls sie die Interessenlage der Gesellschaft durch die Ansprüche der künstlerischen Individualisten gefährdet sehe.

Erstmals seit seinem Amtsantritt formulierte Ceausescu in dieser Rede eine kohärente literatur- und kulturpolitische Konzeption. Sie basiert auf einem betonten Führungsanspruch der Partei, einer konservativ-instrumentalen Sehweise, die sich des dehnbaren Konzepts der Verständlichkeit bedient, und beschränkte formale und thematische Freiheit. Auch der ethisch-moralische Aspekt, der nach 1971 noch stärker in den Vordergrund treten sollte, ist in jener Rede bereits in Ansätzen vorhanden.⁷⁰

Die Signalwirkung der Rede, die klar die Grenzen der Liberalisierung aufzeigte, stellte sich aber nicht sofort ein, vorherrschend war die Euphorie im Anschluss an die erste demokratische Vollversammlung des Schriftstellerverbandes.⁷¹ Die Rede nahm aber bereits die folgenden Entwicklungen hin zu einer restriktiven Kulturpolitik, die zwischen 1969–1971 – eine Zeitspanne, die von der „Diskrepanz zwischen den erklärten literatur- (und kultur-) politischen Zielsetzungen der Partei und der literarischen Praxis“⁷² gekennzeichnet war – zwischen Literaten und Partei zugunsten der letzteren ausgefochten wurde, vorweg. Ab Mitte 1971, beginnend mit der Veröffentlichung von Nicolae Ceaușescus 17 Thesen zur „Verbesserung der politisch-ideologischen Arbeit und der kulturellen und erzieherischen Tätigkeit“⁷³ – die die Kunstschaffenden als Rückkehr zum Stalinismus und erneuter Gleichschaltung der Literatur werteten

⁶⁹ Ebenda. S. 158

⁷⁰ Ebenda. S. 161

⁷¹ Vgl. dazu: Ebenda. S. 162

⁷² Ebenda. S. 166

⁷³ In der Folge wurde der Staatsrat für Kunst und Kultur in den Rat für Sozialistische Kultur und Erziehung umbenannt. Die „Mini-Kulturrevolution“ bedeutete „eine Festigung der Hegemonie der Partei im geistig-wissenschaftlichen Bereich und Sicherung ihrer direkten Leitung; totale Ideologisierung der Tätigkeit in den Bereichen und Institutionen der Kultur und Erziehung; totale Instrumentalisierung der Kultur, Kunst, Wissenschaft und Erziehung“. Ebenda. S. 176. Nicolae Ceaușescu ließ in seiner Rede wissen: „Die Kunst muß einem einzigen Zweck dienen: der sozialistischen, kommunistischen Erziehung.“ Zitiert nach: Ebenda. S. 178

– ist eine Phase der nationalen und dogmatisch-orthodoxen Ausrichtung der Kulturpolitik gekennzeichnet.

2.6 Das Zurückdrängen der Jugend

Das Zurückdrängen der jungen (liberal gesinnten) Literaten war auch bereits in Nicolae Ceaușescus Rede vor dem Schriftstellerverband 1968 vorweggenommen. Darin hieß es:

Das Streben nach Vervollkommnung, das der Jugend eigen ist, stellt ein Gesetz unserer Entwicklung dar, doch darf es sich nicht in der Verneinung aller bisher akkumulierten Werte äußern, sondern durch ihre Weiterentwicklung unter den neuen Umständen [...] Jeder Versuch, die Literatur und Kunst willkürlich nach Generationen zu trennen und den Beitrag der einen oder anderen Generation in Abrede zu stellen, schadet dem Allgemeininteresse unserer Kultur.⁷⁴

Diese Absage an die Jugend geht einher mit der Rehabilitierung der „alten Kader“ (und ihrer Richtvokabeln „Botschaft“ und „Realismus“ der Literatur) der 1950er-Jahre und ihrer zunehmenden Einflussnahme. Dies war möglich, da Nicolae Ceaușescu Ansichten über Literatur(politik) einerseits mit jenen der konservativen Schriftstellergeneration (so man einen Großteil von ihnen nicht besser als „Auftragsschreiber“ zu bezeichnen hat) übereinstimmten, andererseits seine Macht zunehmend konsolidiert war.

Eine unmittelbar folgende Pressekampagne prangerte die „literarische Inflation“ an und war „gegen jene jungen Autoren, deren Produkte sich nicht den von der Partei gesetzten Normen anpaßten“⁷⁵ gerichtet. Die Veröffentlichung von Erstlingswerken und die Aufnahme in den Schriftstellerverband wurden für junge Anfänger erschwert. „Während es nach den Statuten von 1968 möglich war, aufgrund eines publizierten Buches in den Verband aufgenommen zu werden, waren die Bedingungen 1972 auf zwei Buchveröffentlichungen hinaufgeschraubt worden.“ Bei der Neuregelung der Autorenrechte mussten die Jungen eine Benachteiligung in der

⁷⁴ Nicolae Ceaușescu zitiert nach: Ebenda. S. 160

⁷⁵ Ebenda. S. 163

Honorarregelung einstecken, ihre Honorare „wurden um 20-30 Prozent angehoben“, die der älteren KollegInnen hingegen um 40-60 Prozent.⁷⁶

Ute Anneli Gabanyi argumentiert wie folgt:

Die Gründe, die die Partei dazu bewogen haben könnten, auf eine Konstante ihrer seit 1944 geübten Kulturpolitik zu verzichten, waren vielfältig. Da war zweifellos die Überlegung im Spiel, daß sich das Problem der Förderung der jungen Dichtergeneration fast dreißig Jahre nach Beginn der revolutionären Umwälzungen in Rumänien anders stellt als zehn oder gar zwanzig Jahre zuvor: Zur Enttäuschung der Partei waren es vorwiegend junge Autoren, die sich nach 1965 immer weniger an die von der Partei gesetzten ‚Spielregeln‘ halten wollten und die gesteckten Grenzen mißachteten. Die Jungen waren immer unabhängiger geworden: Die Generation von 1960 hatte den Dogmatismus zumindest noch in der Schule und an der Universität erlebt, auch wenn sie sich selbst nicht kompromittiert hatte – die Generation von 1970 hingegen war in einem liberaleren geistigen Klima aufgewachsen und setzte gewisse Freiheiten als gegeben voraus. War diese Generation noch gefährlicher als die vorgehende? War sie es deswegen, weil sie die Partei von einer Position des liberalen Marxismus aus herausforderte?⁷⁷

In dieses Umfeld muss man meiner Lesart nach auch die jungen Mitglieder der „Aktionsgruppe Banat“ einordnen. Wichtig ist mir festzuhalten, dass es in Rumänien eine eigenständige, sehr lebendige 1968er-„Bewegung“ gab. Die Aktionsgruppe Banat rekrutierte sich nicht aus der 1968er-Bewegung in Rumänien, ist aber durchaus in dieser Tradition zu sehen. Als „Nachwehen“ dieser Bewegung versuchten die Mitglieder der Aktionsgruppe Banat genauso wie ihre rumänischen Kollegen, den Sozialismus und die Macht von innen heraus – vom Standpunkt eines liberalen Marxismus⁷⁸ – neu zu denken und damit herauszufordern. Richard Wagner sagt in einem Gespräch mit Stefan Sienerth über seine Standortbestimmung: „Ich bezog mich immer auf das deutsche kulturelle Zentrum, das die Bundesrepublik war. Und dieser Bezug war mir nur durch meine Zugehörigkeit zur deutschen Minderheit, zu den Banater Schwaben, möglich. Ich wollte nicht von ihnen lernen, aber durch sie konnte ich Teil der deutschen Kulturnation sein, und das wurde die

⁷⁶ Ebenda. S. 173

⁷⁷ Ebenda. S. 190

⁷⁸ Man kann nicht für alle Gruppenmitglieder der Aktionsgruppe dieselbe politische Einstellung annehmen, sie gilt hier aber zumindest für den Anführer der Gruppe Richard Wagner.

entscheidende Voraussetzung für mein Schreiben.“⁷⁹ Aber er sagt auch: „Ich empfinde mich im Grunde als ein Schriftsteller mit einem osteuropäischen Hintergrund.“⁸⁰ Roxana Nubert spricht von einer doppelten Bindung, von der im Falle der Aktionsgruppe Banat – und dies besitzt für Herta Müller ebenso Gültigkeit, auszugehen ist: nämlich „einerseits von der unmittelbaren sprachlichen Beziehung zum deutschen Kulturraum, andererseits der thematischen Verbindung mit dem rumänischen Milieu.“⁸¹

2.7 Rahmenbedingungen für die deutschsprachige Literatur und die Minderheitenpolitik von Nicolae Ceaușescu

Unmittelbar an Ceaușescus Rede 1965 war die Dezentralisierung der literarischen Presse, die eine wichtige Plattform für die liberalen (und jungen) Schriftsteller und deren Diskussionen dieser Jahre war, erfolgt. Die von den Schriftstellern geforderte Neuordnung und ebenfalls Dezentralisierung des Verlagswesens erfolgte anschließend an der Schriftstellervollversammlung 1968.⁸² Hierbei wurden die zwei bestehenden Verlage für schöne Literatur in 9 Verlage aufgeteilt. Eine Maßnahme, die vor allem den in der Provinz lebenden Autoren und den nationalen Minderheiten entgegenkam. Im Zuge dieser „Neuordnung“ wurde auch der Kriterion Verlag in Bukarest gegründet, der Herta Müller zunächst in Rumänien verlegte. Müllers Erstling *Niederungen* sowie *Barfußiger Februar* erschienen im Programm des Kriterion Verlages.

⁷⁹ Stefan Sienerth: Im Gespräch mit Richard Wagner. In: S. Sienerth (Hrsg.): Dass ich in diesen Raum hineingeboren wurde. Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa, München 1997, S. 302–318. Hier S. 311

⁸⁰Walter Jass: „Ein ostmitteleuropäischer Zusammenhang bleibt ...“. Gespräch mit dem Dichter und Schriftsteller Richard Wagner“. In: Allgemeine Zeitung für Rumänien, 1. November 1996, S. 5. Zitiert nach Roxana Nubert (wie Anm. 11)

⁸¹ Ebenda.

⁸² Nach 1965 folgten noch viele Veränderungen, u.a. die Änderung der Curricula für den Literaturunterricht an den Universitäten, die Ausarbeitung neuer Lehrmethoden für das Fach Rumänische Literatur an den Hochschulen, sowie eine zeitweilige Abschaffung von Journalistenkurse durch die Partei. Vgl. dazu: Gabanyi (wie Anm. 50). S. 128–129

2.8 1987: Ankunft Berlin. Die Auswanderung der deutschen Minderheiten

Herta Müller und Richard Wagner reisen 1987 aus Rumänien aus. Davor waren ein Großteil der Freunde rund um die Aktionsgruppe Banat – u.a. Anton Sterbling und Ernest Wichner (1975) – ausgewandert, und wirkten von Deutschland aus als Fürsprecher ihrer in Rumänien gebliebenen Freunde, indem sie immer wieder auf die Situation in Rumänien aufmerksam machten.

Richard Wagner und Herta Müller reisten über Österreich nach Deutschland und hielten sich einige Tage in einem Übergangslager auf. Sie äußerten den Wunsch in Berlin leben zu wollen, wo sie sich ab 1987 auch niederließen. Die Auswanderung der beiden Autoren fand große Beachtung in den deutschen Medien, denn Herta Müller war durch ihren Erstling *Niederungen*, der 1984 bereits im Berliner Rotbuch Verlag in einer ungekürzten Version erschienen war, und in Folge ihrer Reisen in den Westen bekannt geworden. Mit Herta Müller reist auch ihre Mutter aus.

Ausreisen muss hier semantisch differenziert werden: Hier bedeutet es „ein[en] lange[n] Prozeß des Widerstands“⁸³, schreibt Guntram Vogt, und verweist auf eine Erfahrung, die Herta Müller mit ihren (deutsch)schreibenden KollegInnen in Rumänien verband. Ausreise, das bedeute vorab einen Ausreiseantrag gestellt zu haben, dessen Bewilligung Jahre dauern konnte. Die Zeit zwischen Antrag und Genehmigung war bestimmt von Arbeitslosigkeit, Publikationsverbot und Repressionen seitens des Geheimdienstes. Herta Müller muss in etwa ab 1984 Schreibverbot erhalten haben und verlor ihren Job als Übersetzerin in einer Maschinenfabrik (dessen Namen wir nicht kennen), weil sie Anwerbeversuchen – laut Autorin um 1979 – durch die Securitate nicht nachgegeben hatte, erzählt die Autorin.⁸⁴ Bis zu diesem Zeitpunkt waren zwei Werke, *Niederungen* 1982 und *Drückender Tango* 1984 in zensierter Form im Kriterion Verlag erschienen. Es ist unbekannt, wann Wagner und Müller den gemeinsamen Reiseantrag stellten, aber es muss nach Erscheinen der zwei Bücher von Herta Müller, also 1984, gewesen sein. Sie gehörten zu den letzten ihres Freundeskreises, die sich

⁸³ Guntram Vogt: "Ausreise". In: W. Solms (Hrsg.): Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur, Marburg 1990, S. 205–223. Hier S. 221

⁸⁴ Herta Müller: Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis. Nobelvorlesung. Verfügbar unter: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/muller-lecture_ty.html. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

entschlossen auszureisen (wenngleich viele auch noch geblieben waren). „Als wir anfangen in Rumänien, war Rumänien ein halbwegs soziales realsozialistisches Land, schlecht und recht, wie das halt so war.“⁸⁵ Das Rumänien der 1960er war ein anderes als das der 1980er, erzählte Richard Wagner bei einer Tagung, die kurz vor dem Fall Nicolae Ceaușescu in Marburg stattfand. Rumänien hatte sich von einem von der Sowjet-Union unabhängigen, „liberalen Aushängeschild Osteuropas“ in den 1960er-Jahren – eine Wahrnehmung, die zum Teil auch auf die geschickte Inszenierung der Außenpolitik Nicolae Ceaușescu zurückzuführen war – zum Schlusslicht der poststalinistisch regierten Länder in den 1980er-Jahren „entwickelt“. Die Situation in den 1980er-Jahren wird in Literatur und Geschichte⁸⁶ als eine von Hunger⁸⁷ und Repression, Armut und Terrorherrschaft durch den flächendeckend agierenden Geheimdienst dominierte, beschrieben, über die sich der „bleierne Schatten des Personenkults“⁸⁸ von Ceaușescu gelegt hatte. Diesen hatte Ceaușescu bei einem Besuch in Nordkorea im Jahr 1971 bei Kim Il-sung „kennengelernt“, und ließ ihn in Folge um die eigene Person und die seiner Frau durch die Securitate organisieren. Herta Müller schreibt:

In Rumänien wurde alle Ideologie des Regimes durch den Personenkult Ceaușescu gebündelt. Mit der gleichen Methode, wie mir im Kindealter der Dorfpfarrer die Angst vor Gott in den Kopf setzen wollte, verbreiteten die Funktionäre ihre sozialistische Religion: Was du auch tust, Gott sieht dich, er ist endlos und überall. Das zigtausend Male ins Land gestellte Porträt des Diktators wurde unterstützt durch die Berieselung mit seiner Stimme. Durch stundenlange Übertragungen seiner Reden im Rundfunk und Fernsehen sollte diese Stimme als

⁸⁵ Richard Wagner in einem Rundfunkgespräch. Werner Söllner, William Totok, Richard Wagner, Gerhardt Csejka, Herta Müller (wie Anm. 29). Hier S. 296

⁸⁶ Vgl. Reinhard Hübsch und Werner Söllner: Ebenda. Hier S. 293-294

⁸⁷ Nicolae Ceaușescu hatte Rumänien seit 1975 ein rigoroses Sparprogramm verordnet, bis 1989 wurden Schulden von insgesamt 21 Milliarden Dollar zurückgezahlt. Vgl. Ebenda. Hier S. 288

In der Minderheitenpolitik der 1980er-Jahre betrieb Nicolae Ceaușescu Assimierungsdruck. In der Presse durften ab 1988 keine deutschen und ungarischen Ortsnamen mehr verwendet werden, Fernseh- und Funk in den Minderheitensprachen waren weitgehend abgeschafft. Serben und Kroaten, die neu im Gebiet des Banats angesiedelt wurden, durften nur mehr rumänische Namen tragen. Ebenda. Hier S. 289

⁸⁸ Richard Wagner: Die Aktionsgruppe Banat Versuch einer Selbstdarstellung; in Erinnerung an Franz Grass (1953-1975), Rolf Bossert (1952-1986), Roland Kirsch (1960-1989). In: W. Solms (Hrsg.): Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur, Marburg 1990, S. 121-129. Hier S. 224

Kontrolle jeden Tag in der Luft liegen. Diese Stimme war jedem im Lande so bekannt, wie das Rauschen von Wind oder fallendem Regen.⁸⁹

Herta Müller sagte bei derselben Tagung über ihren Entschluss auszureisen und die Aufgabe des „Widerstands“, der nur vereinzelt, aber nie organisiert möglich gewesen war:

Wir sind auch erst dann weggegangen, nachdem wir das eingesehen hatten, daß wir da nichts verändern können. Das war das eine. Das andere, das noch hinzukam, war, daß man es persönlich nicht mehr ausgehalten hat, daß die Sinnlosigkeit für einen selbst schon so groß geworden war, daß man es nicht mehr verkraftet hat, ins Leere zu wirken oder ins Leere etwas tun zu wollen, daß man nicht einmal in der allernächsten Umgebung, in der man sich befand, irgendwelche Zeichen gesetzt hat.⁹⁰

2.9 Die Bundesrepublik Deutschland und der Freikauf der deutschen Minderheiten aus Rumänien.

Herta Müller und Richard Wagner waren 1987 zwei von rund 12.000 Deutschen⁹¹, die Rumänien ab 1969 jährlich verließen. Vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs, etwa im Jahr 1940, lebten in Rumänien rund 780.000 Deutsche (oder 4 % der Gesamtbevölkerung), damit stellte die deutschsprachige Minderheit im jungen Vielvölkerstaat Rumänien, der infolge der Auflösung der Monarchie 1918/19 als Staat konstituiert wurde und auch das ehemals auf ungarischem Territorium befindliche und zum Habsburgerreich gehörende Banat zugesprochen bekam, die zweitgrößte Minderheit nach den Ungarn dar. (Der Begriff „Rumäniendeutsche“ kam erst zu diesem Zeitpunkt auf und wurde verstärkt nach 1945 in der politische Rhetorik gebraucht. Die einzelnen deutschen Minderheiten hatten nie viel Kontakt untereinander gepflegt und verstanden sich bis dahin auch nicht als Gemeinschaft. Alle Gruppen siedelten sich zu unterschiedlichen Zeiten in Rumänien an und hatten unterschiedliche Ursprungsgebiete und –dialekte, etc.)

⁸⁹ Herta Müller: Die rote Blume und der Stock. In: Der König verneigt sich und tötet, München 2003, S. 151–159. Hier S. 151

⁹⁰ Herta Müller Werner Söllner, William Totok, Richard Wagner, Gerhardt Csejka, Herta Müller (wie Anm. 29). Hier S. 295

⁹¹ Vgl. Thomas Kunze: Nicolae Ceaușescu. Eine Biographie, Berlin 2000 S. 300, und Werner Söllner, William Totok, Richard Wagner, Gerhardt Csejka, Herta Müller (wie Anm. 29). Hier S. 289

Unter Nicolae Ceaușescu setzte eine massenhafte Auswanderung der deutschen Minderheiten ein. Thomas Kunze berichtet von einer „Kopfgeld“-Regelung zwischen Westdeutschland und Rumänien, die bereit ab 1969 bestand. Darin sei auch die Ursache der hohen Auswanderungszahlen zu suchen. Denn Ceaușescu betrachtete „Juden und Deutsche als allerbeste Exportartikel“.⁹² Seit 1969 war die Zahl der Aussiedler sprunghaft angestiegen. „Hatten im Jahre 1968 gerade einmal 614 Rumäniendeutsche ihre Heimat verlassen, waren es 1969 bereits 2675 und 1970 sogar 6519. In den Jahren 1971 bis 1977 lag die Zahl [...] bei 6159.“⁹³ „Zwischen 1978 und 1989 ‚verkaufte‘ Ceaușescu im jährlichen Gesamtdurchschnitt 12373 Rumäniendeutsche [...] nach West-deutschland“⁹⁴ Die Höhe des „Kopfgeldes“ variierte abhängig vom Alter und beruflicher Qualifikation zwischen 4000 und 10000 DM, durchschnittlich wurden 7000–8000 DM pro Aussiedler gezahlt.⁹⁵

Über Gelder wurde in der Öffentlichkeit nicht gesprochen, die Aussiedlung lief unter dem Namen „Familienzusammenführung“.⁹⁶ So ist unklar, ob und wie viel Westdeutschland für Intellektuelle wie Herta Müller und Richard Wagner zahlte.

Auch nach 1989⁹⁷ ging die Auswanderungswelle weiter, per Stand 1995 lebten noch rund 85000⁹⁸ Angehörige deutschsprechender Minderheiten in Rumänien.

⁹² Zitiert nach Kunze (wie Anm. 91). S. 296

⁹³ Ebenda. S. 300

⁹⁴ Ebenda. S. 300. Kunze rechnet vor, dass bei einer Summe von 6000 DM pro „Aussiedler“, Deutschland von 1969 bis 1989 – 213242 offiziell registrierte „Aussiedler“ – rund 1,3 Milliarden DM „Kopfgelder“ an Rumänien gezahlt haben muss.

⁹⁵ Diese Praxis kennt man auch aus den Beziehungen der DDR zur BRD. So wurde der damalige politische Häftling Gunther von Hagen von der BRD um 40000 DM „freigekauft“. Vgl. Jörn Klare: Was bin ich wert?, Frankfurt am Main 2010, S. 81

⁹⁶ Vgl. dazu auch: Herta Müller, Renata Schmidtkunz: Ich glaube nicht an die Sprache. Herta Müller im Gespräch mit Renata Schmidtkunz, Klagenfurt 2009

⁹⁷ 1989 lebten rund 220.000 deutschsprechende Minderheiten in Rumänien, Werner Söllner, William Totok, Richard Wagner, Gerhard Csejka, Herta Müller (wie Anm. 29). S. 289

⁹⁸ Vgl. Kunze (wie Anm. 91). S. 293

3. Über das Schreiben Herta Müllers

3.1 Schreiben über die Diktatur. Themenwahl, Bezugnahme auf Geschichte und Erlebtes

In ihrem Buch *Atemschaukel*, bemerkte die Autorin in einem Interview, ging es ihr darum darzustellen: „Was heißt eine Beschädigung, was heißt ein Trauma, was schleppt so jemand mit sich?“⁹⁹ In der literarischen Darstellung ging es ihr darum, diese Frage in Einzelheiten, aus denen die Beschädigung, das Trauma hervorgegangen ist, aufzulösen.

Diese Fragestellung, die sie im Interview in Bezug auf *Atemschaukel* formuliert, kann als Grundinteresse all ihrer Bücher formuliert werden. „Die Problematik der Prosa ist Diktatur und das Zerschneiden von Menschen. Der Verlust von Selbstverständlichkeit und Angst.“¹⁰⁰ Herta Müller interessiert sich in ihren Büchern für den Menschen in der Extrem- bzw. Ausnahmesituation und für die Beschädigung, die aus dieser Situation hervorgegangen ist. Eine Ausnahmesituation ist damit grob umrissen, wenn das Abnormale, Verrückte zur „Normalität“ (erklärt) wird, die „Normalität“ unterwandert.

In einer Besprechung von Liao Yiwu Gefängnisroman „Für ein Lied und hundert Lieder“ hob sie einen Satz des Autors hervor: „Dass im Untersuchungsgefängnis jemand tot gemacht wird, das war so alltäglich wie Reis zum Essen.“¹⁰¹ Das verrückt Normale¹⁰² herrscht aber nicht nur im Lager oder im Gefängnis in ihrer jeweils spezifischen Ausprägung vor. Es ist Bestandteil des Alltags in der poststalinistischen rumänischen Diktatur, über die Herta Müller schreibt.

Dass der Mensch in Extremsituationen ihr literarisches Thema ist, wirkt sich auch auf die Machart der Texte aus – das Thema ist zuerst, „übernimmt die Regie“ und sucht sich im sprachlich-stilistischen Gestaltungsprozess seine „Möglichkeiten, den Rhythmus, die Schnitte“¹⁰³ und die Bilder: „Verzweiflung

⁹⁹ Müller, Schmidtkunz (wie Anm. 96). S. 9

¹⁰⁰ Cornelia Niedermeier: Mit dem Auge kann man keinen Stift halten. Interview mit Herta Müller. Verfügbar unter: <http://derstandard.at/1537469>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

¹⁰¹ Liao Yiwu zitiert nach: Herta Müller: Diesseitige Wut, jenseitige Zärtlichkeiten. Herta Müller über Liao Yiwu. Verfügbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/herta-mueller-ueber-liao-yiwu-diesseitige-wut-jenseitige-zaertlichkeiten-11126134.html>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

¹⁰² Vgl. Ebenda.

¹⁰³ Ulrich Greiner: Ich hatte so viel Glück! Interview mit Herta Müller. Verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2009/43/Interview-Herta-Mueller>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

und Ausweglosigkeiten geschehen in Bildern. Wie soll man das sonst machen? Wenn alles überspitzt ist, überdreht?“¹⁰⁴ Über die Darstellung des chronischen Hungers sagt sie: „Chronischer Hunger ist ja etwas Außerordentliches. Dementsprechend ist die Wahrnehmung auch außergewöhnlich, sonst kann man sich der Situation nicht stellen.“¹⁰⁵

Was der chronische Hunger als außerordentlicher Zustand für die Lagerwelt ist, ist die (Todes)Angst der außerordentliche Zustand in einem totalitär verfassten Staat. Todesangst ist nicht Angst vor einer beliebigen Gefahr. In der Begrifflichkeit Herta Müllers ist Todesangst – hier greift sie auf Ruth Klüger zurück – ein Zustand, der ausgeht von einer „Gefahr in einer Falle [...], aus der man nicht herauskann“¹⁰⁶. Es ist eine Falle, die bedient wird und eine Angst, die produziert wird und „ausgeht von politischer Macht, vom Staat und seinen Apparaten“¹⁰⁷. Die tägliche Angst in Staaten, die Verbrechen institutionalisieren, fördern, decken und belohnen: „Solche Staaten sind Diktaturen“¹⁰⁸. Es geht um eine Gefahr, die eine Existenz dumpf umschließt und bestimmt, die ohne Logik ist, weil ihr Prinzip Willkür ist. Es gehört dazu, dass sich diese Gefahr – etwa in Form von Todesdrohungen – (un)regelmäßig ankündigt, sie muss aber nicht, sie kann jedoch eine Tat oder einen Tod zur Folge haben. Wann ernst gemacht wird, ist auch ein Zufall, unberechenbar. Die Präsenz des Todes und der Angst davor ist auf einen Fragesatz heruntergebrochen, der ohne Fragezeichen schließt: „Wie muss das sein, wenn man spätabends zu Hause sitzt, es klopft, man öffnet und wird erhängt.“¹⁰⁹

¹⁰⁴ Müller, Schmidtkunz (wie Anm. 96). S. 25

¹⁰⁵ Ebenda. S. 25

¹⁰⁶ Herta Müller: In der Falle. (Bonner Poetik-Vorlesung). Politik - Sprache - Poesie, Bd. 2, Göttingen 1996, S. 9.

Eine Falle, gebaut von angstlosen Tätern, getragen von Schweigen bewahrenden, sich in die Gegebenheiten fügenden Opportunisten und aktiv die Falle mitbedienenden Mittäter – beide „fügen“ sich aus Angst. Gebaut ist die Falle für den Verweigerer, der auch in Angst lebt.

¹⁰⁷ Ebenda. S. 10

¹⁰⁸ Ebenda. S. 10

¹⁰⁹ Herta Müller: Der König verneigt sich und tötet, München 2003, S. 103

3.2 Einordnungen der Autorin in der Literaturkritik und Literaturwissenschaft

Sowohl die Literaturkritik als auch die wissenschaftliche Rezeption verhandeln zwei Positionen, wenn es darum geht, das Schreiben Herta Müllers einzuordnen. Die einen betonen sehr stark das Autobiografische in Müllers literarischen Werken¹¹⁰ – für diese schreibt die Autorin, weil sie verarbeiten muss und nicht vergessen will; sie schreibt folglich ihretwegen ohne darüberhinausgehenden Anspruch. Andere – in jener Auswahl an Texten, die ich für diese Arbeit vorgenommen habe, zeigt sich diese Lesart vor allem in einigen Texten der Literaturkritik¹¹¹ – betonen den eminent politischen Charakter des Schreibens der Autorin. Kaum eine Autorin vergewissere sich „so intensiv der politischen Voraussetzung ihres eigenen Schreibens“ wie Herta Müller. „Ihre Poetik ist politisch wie ihr Impuls zu schreiben.“¹¹²

Aus den in dieser Arbeit zitierten Eigenaussagen zu ihrem Schreiben geht hervor, dass die Autorin den Gegensatz von „persönlich“ oder „politisch“ nicht bedient, ihr Begriff von Literatur ist persönlich und politisch. Literatur und Leben sind in Diktaturen nicht zwei voneinander zu scheidende Bereiche und sie sind nie apolitisch. Die Verbindung von persönlichem und politischem Anliegen geht also zum einen aus dem Thema hervor, das Herta Müller bearbeitet, und zum anderen aus der Erfahrung eines Begriffs von Literatur in der Diktatur, der Leben und Literatur immer zusammendenkt. Dies ist im Einzelnen entlang der Selbstaussagen der Autorin belegbar.

„Die Themen, über die ich schreibe, beziehen sich auf die Zeit der Diktatur in Rumänien.“¹¹³ Worüber sie schreibt, suche sie sich nicht aus. Die Erfahrung der Diktatur, das sei ein Gepäck, etwas das einem ins Leben hineingezwungen

¹¹⁰ Vgl. Clemens Ottmer: Schreiben und Leben. Herta Müller, Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. In: P. M. Lützeler (Hrsg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt am Main 1994, S. 279–294

¹¹¹ Vgl. Michael Naumann: Was glaubst du, wer du bist? Verfügbar unter: <http://www.tagesspiegel.de/meinung/kommentare/herta-mueller-was-glaubst-du-wer-du-bist/1613776.html>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

¹¹² Vgl. Ebenda.

¹¹³ Herta Müller, Herlinde Koelbl: Autorenporträt Herta Müller. In: H. Koelbl (Hrsg.): Schreiben! 30 Autorenporträts, München 2007, S. 62–67. Hier S. 63

wurde und das man mitschleppt im ganzen Leben – unfreiwillig.¹¹⁴ „Ich schreibe, wenn ich vor dem Blatt sitze, über einen Zustand und seine Folgen, die ich spüre, wenn ich mir begegne.“¹¹⁵ Folglich dränge sich, worüber sie schreiben müsse auf: „Ich habe keine Wahl, ich bin am Schreibtisch nicht im Schuhladen. [...] Schon mal was gehört von Beschädigung? [...] Ich muß mich im Schreiben dort aufhalten, wo ich innerlich am meisten verletzt bin, sonst müßte ich doch gar nicht schreiben.“¹¹⁶ Sie schreibe, weil sie nicht vergessen könne. „Ich habe ja keine Mission, ich habe nur ein Problem mit mir, mit dem, was mir angetan worden ist, mir und vielen anderen. Wie viel Unglück habe ich gesehen, wie viele Menschen wurden zerbrochen!“¹¹⁷ In einem Gespräch mit Ruth Klüger ist von einer „inneren Notwendigkeit“¹¹⁸, die zum Schreiben führe, die Rede. Dann von einer „Freiheit, die sich mir aufzwingt, und ich lasse den Zwang geschehen.“¹¹⁹

Die Autorin argumentiert einerseits, dass sie im Schreiben nicht die eigene (geschichtliche) Beschädigung verarbeite/abarbeite, sondern ihr begegne, also diese verhandle. Andererseits spricht sie nicht nur von sich und nicht nur im eigenen Auftrag, denn im nächsten Satz folgt schon die Feststellung, dass es vielen anderen Menschen, Freunden, auch so ergangen sei, ergehe, wie ihr. Sie verbindet also die persönliche Angelegenheit mit einem Engagement für ihre Freunde, und darüber hinaus für Menschen, die Ähnliches erfahren haben und noch erfahren.

¹¹⁴ Dokumentation über Herta Müller anlässlich der Nobelpreis-Verleihung 2009. Verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=25DPgHKVpuU&feature=related>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

¹¹⁵ Stefan Sienerth: Diese Bilder trugen mir die Tage zu. Im Gespräch mit Herta Müller. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter 46 (1997), H. 3, S. 205–211. Hier S. 211

¹¹⁶ Herta Müller (wie Anm. 5). Hier S. 185. Mit dieser Antwort reagiert Müller auf einen „Vorwurf“ der Literaturkritik, der Ende der 1990er Jahre aufkam. Die Literaturkritik rate ihr „mit der Vergangenheit aufzuhören und endlich über Deutschland zu schreiben [...] Von Rumänien bin ich schon längst losgekommen. Aber nicht losgekommen von der gesteuerten Verwahrlosung der Menschen in der Diktatur, von ihren Hinterlassenschaften aller Art, die alle naselang aufblitzen. Auch wenn die Ostdeutschen dazu nichts mehr sagen und die Westdeutschen darüber nichts mehr hören wollen, läßt mich dieses Thema nicht in Ruhe.“ Ebenda. S. 185

¹¹⁷ Greiner (wie Anm. 103)

¹¹⁸ Müller, Klüger (wie Anm. 39)

¹¹⁹ Ursula von Arx: Das erste Mal - Herta Müller, warum schreiben Sie? Verfügbar unter: <http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/1d0ddab1-65f4-416d-b01d-8754b8d1ff98.aspx>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

Die persönliche Dimension des Schreibens beschreibt die Autorin im Halt,¹²⁰ den ihr das Schreiben (wie auch das Lesen) gibt, indem ihr das Medium der Literatur ermöglicht, das Gelebte zu „zähmen“¹²¹. Der Schreib- und Literarisierungsprozess wird somit zu einem erneuten Ausverhandlungsprozess des Gelebten.

Die politische Dimension ihres Schreibens liegt in den „Aufgaben“ begründet, die Literatur außerhalb ihrer (im demokratischen Kontext abgesteckten) Bestimmungsgrenzen und in Abgrenzung zur verordneten Tendenz- und Propagandaliteratur in Diktaturen zu übernehmen hat.

[D]ie ganze beziehung in diktaturen zur literatur ist ja eine völlig andere als in einer demokratischen gesellschaft, weil ja literatur alle sachen übernimmt, die in der gesellschaft nicht erlaubt sind. Wo es keine öffentlichkeit gibt in der presse, im rundfunk, im fernsehen, also in den medien insgesamt, in den büchern oder in den theatern, im freien reden auf der straße und im umgang mit leuten, wo es keine gerichte gibt und kein gesetz respektiert wird, übernimmt die literatur unendlich viele funktionen, die eigentlich der literatur fremd sind. Und vielleicht doch auch unter diesen umständen wieder nicht. Weil, sie leistet das ja ein bißchen. Natürlich eingeschränkt, verzerrt. Und sie kann natürlich die äußeren zustände nicht ersetzten oder die freiheit im äußern, aber ich glaube, sie schafft es doch, die macht ein wenig zu kontrollieren. Daher kommt ja auch die angst vor literatur oder vor kunst insgesamt. Sie schafft es, einen inneren halt zu geben, weil sie eben mit uns und unseren lebensverhältnissen in der diktatur zu tun hat; jedenfalls die literatur, die diesen namen verdient.¹²²
(Unterstreichungen F.B.)

¹²⁰ Dokumentation über Herta Müller anlässlich der Nobelpreis-Verleihung 2009. (wie Anm. 114)

Sie sagt darin: „Was an innerer Zerstörung da ist, an den Spuren, an Beschädigung, das kann man [...] nicht auslöschen – das kann ich nur immer wieder mit mir neu ausmachen, auf meine eigene Art und unter anderem durch das Schreiben. Schreiben ist das, was mir Halt gibt, es ist für mein Selbstverständnis wichtig.“

¹²¹ Ebenda.

„Das Schreiben zähmt das Gelebte“, sagt die Autorin in der Dokumentation. Sie findet im Schreiben Halt und zähmt durchs Schreiben das Erlebte, aber das Schreiben ist kein Akt der Befreiung – im Sinne einer Überwindung und eines Vergessens des im Schreiben Erinnernten. Im Autorenporträt mit Herlinde Koelbl erzählt Herta Müller: „Ich persönlich fühle mich nicht von den Dingen befreit, wenn ich sie beschrieben habe. Aber was heißt das schon? Vielleicht hätte ich den Verstand verloren, wenn ich nicht geschrieben hätte. Vielleicht ist das Schreiben eine Kompensation, ohne dass ich es zugebe, und dadurch lässt sich etliches leichter ertragen.“ Herlinde Koelbl (Hrsg.): Schreiben! 30 Autorenporträts, München 2007, S. 65

¹²² Wolfgang Müller: „poesie ist ja nichts angenehmes“. gespräch mit herta müller. In: Glossen 1 (1997), H. 1. Verfügbar unter: <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft1/hertainterview.html>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013.

Und weiter:

In Demokratien geht die Literatur ihre eigenen Wege, in Diktaturen aber hat sie keine andere Wahl als in den Irrsinn der Wirklichkeit zu gehen. [...] Entmündigung und Todesangst sind immer da, wenn man nicht darüber schreiben würde, wozu sollte man dann überhaupt schreiben.

Literatur ist auch in Diktaturen nur sie selbst, sie macht es dem Autor nicht wirklich leichter. Und jenseits seiner Haut kann sie nichts ändern, wenigstens nicht auf Anhieb. Sie ist nur die künstliche Pantomime von einem selbst, aber als solche schlägt sie zurück und sei es nur als Selbstvergewisserung. Aus innerer Not wird einem die Sprache in die Spur des zertrampelten Lebens gezwungen.¹²³ (Unterstreichungen F.B.)

Literatur ist Kontrollinstanz der Macht. Sie wird als Ersatz-Freiheit für den Einzelnen beschrieben, – die ihm „inneren Halt“ gibt –, wo die äußeren Umstände ihm Freiheit verwehren. Indem sie den Wert der Freiheit (der individuellen Weltwahrnehmung) vertritt und verteidigt, tritt sie mit ihrem Menschen- und Weltentwurf in Konkurrenz zu einer individuellen Welterfahrungen verneinenden dogmatischen Ideologie, und bezieht Position gegen den diktatorischen Machtapparat, der diese Ideologie produziert.

Da wo Literatur von Freiheit spricht – und das Sujet, das Thema vor der Form Regie führt – weist sie mit Sartre gelesen eine engagierte Dimension auf.¹²⁴ Für Sartre ist „Schreiben [...] eine bestimmte Art, die Freiheit zu wollen“¹²⁵, denn über „die Freiheit zu schreiben“, schließe die Freiheit des Menschen (des Bürgers) mit ein. „Man schreibt nicht für Sklaven. Die Kunst der Prosa ist mit dem einzigen System solidarisch, wo die Prosa einen Sinn behält: mit der

¹²³ Dokumentation über Herta Müller anlässlich der Nobelpreis-Verleihung 2009. (wie Anm. 114)

¹²⁴ „Ich sage [...], daß ein Schriftsteller engagiert ist, wenn er versucht, das klarste und vollständigste Bewußtsein davon zu gewinnen, daß er im Boot sitzt“ Jean-Paul Sartre: Was ist Literatur?, hrsg. v. T. König, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 62

Bei allen Unterschieden, die zwischen Sartres und Müllers Begriff der Literatur bei genauerer Studie von Sartres Schriften aufkommen würden, ist doch eine Ähnlichkeit in der Erfahrung von Geschichte interessant zu beobachten. Ebenso wie bei Müller scheint Sartres Denken und Schreiben von der Grunderfahrung der Angst geprägt, die er als eine Angst vor Folter vor dem Hintergrund der *Resistance* als Trauma seiner Generation rekonstruiert: „Wenn mach mich folterte, was würde ich tun? Und allein diese Frage trieb uns notwendig an die Grenzen unserer selbst und des Menschlichen [...] Wir sind zwar weit davon entfernt, alle diese Angst gespürt zu haben, aber sie hat uns umgetrieben als etwas, das uns drohte und uns bevorstand; fünf Jahre haben wir sie gebannt gelebt, und [...] dieses Gebanntsein spiegelt sich noch in unseren Schriften: wir haben angefangen, eine Literatur der extremen Situationen zu schreiben [...].

Durch die Umstände gezwungen, den Druck der Geschichte zu entdecken.“ Ebenda. S. 169-170

¹²⁵ Ebenda. S. 55

Demokratie.“¹²⁶ Diese Sicht auf Literatur fordert von ihr eine aktive Partizipation an der Gesellschaft; leistet sie diese Anteilnahme nicht, gerinnt sie im selbstreflexiven Modus des *l'art pour l'art* zum eitlen Spiel. Ähnlich formuliert Hannah Arendt in Anlehnung an Hermann Broch im Vorwort seines Buches *Das Böse in der Kunst*: „Kunst wird unweigerlich zum Kitsch, sobald sie sich aus dem sie leitenden Wertsystem herauslöst. Gerade das *l'art pour l'art* [...] ist eigentlich Kitsch“.¹²⁷

Joachim Walther schreibt in seinem Essay über DDR-Schriftsteller und Staatssicherheit, dass der Literatur ein ungeschriebener ästhetisch-ethischer Imperativ eigen wäre. Dieser Imperativ ist der Literatur natürlich, weil ihr evolutionär zugewachsen, und rage ins politisch konkrete Handeln, „ob man das nun, wie Pierre Bourdieu, ‚intellektuelle Autonomie‘ [...] oder, wie Sartre, ‚littérature engagée‘“¹²⁸ [nennen]möge. Dieser ästhetisch-ethische Imperativ der Literatur bestehe in der emanzipatorischen und kommunikativen Funktion, die Literatur habe, und die sich „gegen jegliche utilitäre Bindung und Unfreiheit, wie sich diese ideologisch auch bemänteln mag“¹²⁹ wehre. Liest man diese Ausführung zusammen mit Herta Müllers Aussage, dass Literatur bis zu einem gewissen Grad die Herrschenden kontrollieren könne, ist die „Macht“ der Literatur in der Diktatur darin begründet, dass sie aufgrund ihrer Tradition geübter in der Produktion von Fiktion ist, als das der despotischen Macht möglich ist. Unter der Annahme, dass Ideologien eminent machtkonstituierende und -stützende Fiktion bzw. Narrativ von Diktaturen sind, kann die Angst vor der und Huldigung von Literatur in kommunistischen Diktaturen auch als Anerkennung dieser längeren Tradition in der Produktion von Fiktion gedeutet werden. In Bezug auf die DDR formuliert Walther die These, dass die „innere Gesetzlichkeit der Literatur [...]die Gesetze des Staates [gefährdete], da sie sich den ideologischen Normen entzog und ideell wie historisch tiefer fundiert war als die aktuell verordneten und durch die Partei überwachten Sprachregelungen

¹²⁶ Ebenda. S. 54

¹²⁷ Hannah Arendt: Einleitung. In: Dichten und Erkennen. Hrsg. und eingel. von Hannah Arendt, Zürich 1955, S. 5–42. Hier S. 15

¹²⁸ Joachim Walther: "Kosmonauten der stillen Erkundung". Schriftsteller und Staatssicherheit. In: G. Rüther (Hrsg.): Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus, Paderborn 1997, S. 283–302. Hier S. 285

¹²⁹ Ebenda. Hier S. 285

der Ideologie.“¹³⁰ An der Konstituierung von Wirklichkeit(en) arbeitet Sprache – die das Material nicht nur der literarischen, sondern auch der politischen Rhetorik ist – mit. „Sie sprechen in ihrer Sprache zu uns, die einer wirklichen Sprache zum Verwechseln ähnlich ist.“¹³¹, heißt es bei Richard Wagner.

Will man bei Müllers Schreiben von Engagement sprechen, so muss man dies als ein Engagement fassen, das von einer moralischen Verantwortung ausgeht, die die Autorin ihren Freunden gegenüber in ihrem Schreiben gerecht zu werden versucht. (S 86) Diese Haltung reicht bis in die sprachliche Ausgestaltung der Prosa, denn der literarische Satz ist dann gut, wenn er „wahrhaftig“ und nicht „gemimt“ (S 87) ist. Ob der Satz seine Wahrheit gefunden hat, erkennt die Leserschaft an der ihn abschließenden Interpunktion: an dem Punkt. (Nur wenn er seine Wahrheit noch nicht gefunden hat, endet er mit einer anderen Interpunktion.) Sie grenzt damit ihre Wertung des literarischen Satzes von der ideologiebestimmten Wertung – die Sätze in erlaubte und verbotene einteilt (S 87)– ab. Sowie sie ihren Begriff von Literatur in Abgrenzung und Absetzung literarischer Praktiken in der Diktatur formuliert. Literatur sei das Gegenteil von „Darüberstehen“; diese Haltung zur Welt (die einer allwissenden Erzählerinstanz gleicht) sei das Wesen jeder Ideologie und der Literatur in der Diktatur. Dem Ganzen, das Ideologie immer schon vorgegeben habe im Auge zu haben, setzt sie das Partielle, das Einzelne/ Detail gegenüber. Im Anspruch dem Individuum zu dienen, und nicht der Ideologie, das individuelle Maß vor dem vorgegebenen zu setzen, verweist ihr Schreiben auf eine moralisch-ethische Dimension. Der ästhetische Anspruch Müllers beinhaltet „immer schon einen politischen Anspruch [...] und [verlangt] dem Schriftsteller eine klare, eindeutige moralische und politische Haltung“¹³² ab.

¹³⁰ Ebenda. Hier S. 286

¹³¹ Guntram Vogt (wie Anm. 83). S. 220. Hier wird aus Richard Wagners Roman „Begrüßungsgeld“ zitiert.

¹³² Petra Renneke: Poesie und Wissen. Poetologie des Wissens der Moderne, Heidelberg 2008. Hier S. 261

3.3 Das Ineinandergreifen von Literatur und Leben. Selbsteinordnung

Beachtung möchte ich auch dem Schlusssatz des oben angeführten Zitats schenken. Darin heißt es: „jedenfalls literatur, die diesen namen verdient.“ Was Herta Müller mit diesem Satz meint, ist in ihrem poetologischen Essay *Die Falle*¹³³ ausgeführt. Nur eine bestimmte Literatur kann – in einer bestimmten Situation – den inneren Halt, die Ersatz-Freiheit leisten. Die bestimmte Situation von der sie bei ihren Überlegungen ausgeht, ist jene des in Todesangst lebenden Menschen in Diktaturen, deren Macht sich auf die Form der Angst stützt, die sie produzieren. Innerer Halt gehe von Texten aus, die „die Untrennbarkeit von Leben ihrer Autoren“ nicht verbergen¹³⁴. Diese Texte geben das Leben der Autoren

als einzige Voraussetzung ihrer selbst an, machen persönlich Gelebtes durch Intensität zum literarischen Text. Der literarische Text läuft nicht neben der Nachweisbarkeit geschichtlicher Realität her. Er allein schafft es, durch das Detail die Sinne, die Vorstellbarkeit des Ganzen zu erzwingen. Er stellt den persönlichen Blickfang, das einzelne Befinden über die Geschichtsschreibung, die sich dem Nachempfinden des einzelnen Unglücks verschließt. Das Einzelne als exemplarischer Fall für tausendfach Geschehenes ist und bleibt unverzichtbar. Das Geschehene ist in der Hand der Geschichtsschreibung bestenfalls gezählt, aber gelebt ist es an dieser Stelle nicht.¹³⁵

Sie zählt in Folge als Vertreter dieser bestimmten Literatur etwa Inge Müller, Ruth Klüger, Theodor Kramer, Paul Celan, Sarah Kirsch, Jorge Semprun oder Georges-Arthur Goldschmidt auf. „Die Autoren dieser Texte waren durch ihre Bücher für mich jahrelang Menschen, deren Freundschaft ich mir gewünscht und vorgestellt habe, wenn ich Halt suchte in Ceaușescus Rumänien.“¹³⁶ Denn:

¹³³ Müller (wie Anm. 106)

¹³⁴ Ebenda. S. 5

¹³⁵ Ebenda. S. 5

¹³⁶ Ebenda. S. 6

Hier führt die Autorin aus: Das Halten an Gedichte, an – nach Ruth Klüger – ‚gebundener Sprache‘ in haltloser Zeit – sei in Rumänien weit verbreitet gewesen. Jeder hatte „sein tragbares Stück Halt im Kopf“. Sie „fassen die eigene Angst in fertige, fremde Worte“. Die Texte „können die Angst nicht nehmen. Doch sie beruhigen, ohne zu täuschen, indem sie diese Angst noch einmal bestätigen.“ Und: „Gedichte passen zur Unsicherheit, man hat sich durch ihre Worte selber im Griff.“ Müller selbst macht auf dem Weg zum Verhör von Gedichten „Gebrauch“: „Ich hatte mich innen und außen, so kam es mir vor, mit diesen Gedichten angstlos gemacht. Ich war

„Ich hatte mir Bücher fürs Leben gegen die Angst gefügig machen können, weil ihre Texte nicht nur Literatur sind“.¹³⁷

In der Gesellschaft der von ihr Genannten möchte Herta Müller auch ihr Schreiben eingeordnet sehen. Indem die Autorin durch ihre Lektüre sich in diesen Autorenkreis einreihet, ist damit auch eine Aussage über ihre spezifische Form von Literatur gemacht. Denn ebenso wenig, wie Herta Müllers Schreiben nur „privat“ und „persönlich“ ist, genau so wenig ist ihre Literatur mit der Etikettierung „autobiografisch“ erfasst. Sie bietet uns – mit dem bereits erwähnten Georges-Arthur Goldschmidt – alternativ den Begriff der „Autofiktionalität“ an.

3.3.1 Autobiografisch versus autofiktional

„Alles, was ich schreibe, hat ja mit Ereignissen zu tun, die ich selbst erlebt habe. Um die Situationen und Figuren meiner Bücher zu erfinden, muss ich mich auf meine Erfahrungen beziehen.“¹³⁸ Jedoch: „Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden“, zitiert sie Jorge Semprun. Die Autorin formuliert an anderer Stelle – aber in eindeutiger Referenz zu Semprun: „Nur durchs Erfinden wird die erlebte Wirklichkeit auf ihre Wahrheit zurückgezwungen.“¹³⁹

Das Schreiben wird als ein Prozess des Erfindens (der Wahrheit des Erlebten; nicht der Wirklichkeit des Erlebten!) beschrieben. Das Erfinden im Schreiben wird notwendig, weil es im Schreiben nicht um ein Erzählen der Wirklichkeit geht, sondern um das Erzählen der Wahrheit, so erhält das Geschriebene etwas von einem Destillat eines wirklich Geschehenen. Auf der anderen Seite muss im Schreiben das „Gelebte“ erfunden werden, weil „das Gelebte als Vorgang [...] aufs Schreiben [pfeift]“. Das Gelebte ereigne sich nicht in Worten – sondern in Bildern. Im System des Erzählens, das auf Worte angewiesen ist, „muss es auf Worte zugeschnitten und gänzlich neu erfunden werden.“ (S 86) Im

so vermessen, zu glauben, mir könne nichts passieren, schließlich stecke ich ja mitten in einem Gedicht.“ Ebenda. S. 18-19

¹³⁷ Ebenda. S. 20

¹³⁸ Herta Müller, Herlinde Koelbl (wie Anm. 113). S. 65

¹³⁹ Herta Müller: Die Anwendung der dünnen Straßen. Eröffnungsrede zum Bachmann-Preis 2004. Verfügbar unter: <http://derstandard.at/1707202>. Letzter Zugriff am: 30.01.2013

„[V]ergrößern, [V]erkleinern, [V]ereinfachen, [V]erkomplizieren, [E]rwähnen, [Ü]bergehen“ (S 86) des „Gelebten“ im Schreibprozess gewinnt die Logik der Schrift überhand; ihr wird „das Gelebte nur noch zum Vorwand“ (S 86) und Ausgangspunkt. „Man schleppt das Gelebte beim Schreiben in ein anderes Metier.“ (S 86)

In dieser Beschreibung ist die Diskrepanz zwischen Gelebtem und Erzähltem in der Annahme begründet, dass das Gelebte sich nicht in Worten ereignet hat (und sich mit ihnen gar nicht verträgt), im Erzählen aber durch diese „vermittelt“ wird. Eine „wirklichkeitsgetreue“ Wiedergabe des Gelebten (damit das Konzept eines autobiografischen Erzählens) wird hier grundsätzlich in Frage gestellt. „Wirklich Geschehenes lässt sich niemals eins zu eins mit Worten fangen.“ Alles Erzählte ist durch das Wort Beschriebenes, Vermitteltes. Was Müller aber darüber hinaus für ihr Schreiben beansprucht, ist, dass Gelebtes und Erlebtes¹⁴⁰ nur „Ausgangspunkt“, Idee für das zu Erzählende ist.

Am Schreibtisch gehorcht alles – das Gelebte, wie auch das schreibende Subjekt – dem Regelsystem der Literatur. Das Ich schreibt sich in die Geschichte ein, ähnlich wie Herta Müllers Mutter sich beim Flechten des Zopfes¹⁴¹ darin einschreibt, tritt aber im Prozess des Schreibens zurück, verschwindet hinter dem Hauptakteur Schrift.

3.4. Der Schreibprozess und die Rolle des schreibenden Subjekts

„Die Person, die schreibt, bin nicht ich.“ (TS 43)¹⁴²

Eine Differenz zwischen der schreibenden und der sogenannten privaten Person wird sichtbar gemacht. „Beim Schreiben ist die Person, die schreibt, nicht die gleiche Person, die Zeitung liest, die einkauft, [...]“ (TS 43). Bei der Konfrontation mit dem Unmaß“, beim Eintritt in die „lückenlose Unwirklichkeit“ (TS 43) – die das Schreiben, das Finden der Sätze, wie sie sich selber sehen,

¹⁴⁰ Sie spricht tatsächlich von Gelebtem und Erlebtem, weswegen ich davon ausgehe, dass sie einen Unterschied macht. Gelebtes könnte demnach etwas, das sich im Leben eines Menschen ereignet hat, bedeuten, und Erlebtes, etwas, dass sich in ihrem Leben ereignet hat.

¹⁴¹ Herta Müller: Der König verneigt sich und tötet. In: Der König verneigt sich und tötet, München 2003, S. 40–73. Hier S. 70

¹⁴² Herta Müller zitiert Filmregisseur David Hare.

erfordert – verändert sich das, was wir als Subjekt denken. Herta Müller beschreibt zwar nicht die Auflösung des Subjekts, aber seine Transformation, um ihm Eingang in die Welt der Wörter zu gewähren. Die schreibende Person, um Zutritt zu erlangen in die „lückenlose Unwirklichkeit“, muss nach deren Regeln funktionieren, wird auch eine erfundene Person. „Im Zustand des Schreibens ist die Person, weil sie schreibt, eine für sich selbst nicht erreichbare Person. [...] Die Person, die schreibt, ist eine erfundene Person. Auch für sich selbst.“ (TS 44) Das Subjekt beherrscht nicht die Welt der „lückenlosen Unwirklichkeit“, in die es eintaucht – es ist darin nur ein Mitspieler. Seine Zugehörigkeit zu dieser Welt ist eine begrenzte, sein Zugang auch: es gehört während der Zeit des Schreibens dazu. Die Worte und Sätze brauchen das schreibende Subjekt, um ihren Weg auf das Papier, in die Wirklichkeit zu finden. Der Autor wird zum Geburtshelfer, zum Transformator.

Auch, wenn das schreibende Subjekt aus seiner Erfahrung schöpft, um zu schreiben, „muss die poetische Abweichung ins Unmaß an jeden Punkt der Erfahrung, die ich jemals gemacht habe, ansetzen. So kommt es, dass selbst Autobiographisches, Eigenes im engsten Sinne des Wortes, nur noch vermittelt, nur ‚noch im weitesten Sinne des Wortes mit meiner Autobiographie zu tun hat‘, weil ‚ich selber nur noch vermittelt mit mir zu tun habe, wenn ich über mich schreibe.“ (TS 43)

Es ist die Strecke von „im engsten Sinn des Wortes“ zu „nur noch im weitesten Sinne des Wortes“, die das Autobiographische zurücklegt, wenn es die „lückenlose Unwirklichkeit“ passierend seine Form in Sprache und Schrift auf dem Papier findet.¹⁴³

Die Verschiebung der beherrschenden Kräfte vom schreibenden Subjekt hin zur Schrift ist in Müllers poetologischen Überlegungen auffällig. Die Schrift, die Sätze werden als autark beschrieben, sie haben – lange bevor die Autorin dies weiß – eine Vorstellung, wie sie auszusehen haben:

¹⁴³ Das Wort ist dehnbar, in seiner Dehnbarkeit ist wohl jedes Wort zu denken. Das Wort zu denken. Das Wort ist als Träger vieler Bedeutungen vieldeutig. Das macht die Sprache politisch, weil sie jeder anders verwenden kann.

Doch bevor ich den Satz schreibe, beobachtet mich der Satz. Ich fange an, ihn zu schreiben, wenn ich zu wissen glaube, wie er aussieht. Doch jedesmal stellt sich heraus, dass ich noch lange nicht weiß, wie er aussieht, wenn ich es zu wissen glaub. Ich muss suchen und suchen. Immer neue Worte und immer neue Reihenfolgen in den Worten suchen, um das zu treffen, woraus der Satz besteht. Um den Satz so zusammenzukriegen, wie er sich selber sieht. (TS 35)

Die Sätze kennen ihre Wahrheit, die Aufgabe der Autorin wird diese zu suchen.¹⁴⁴ Wenn der Text fertig ist, ist das schreibende Subjekt ausgeschlossen aus der Welt des Textes, aus der „lückenlosen Unwirklichkeit“, deren Mitspieler sie für die Dauer der Textproduktion war. Der volle Zugang bleibt der Autorin des Textes danach verwehrt; die den Text verfasst hat, hat, ist der Text fertiggestellt, nur noch den „verstärkten Zugang eines Lesers“ (TS 46) darauf. Das macht sich auch beim Lesen bemerkbar:

Oft, wenn ich im nachhinein einen Text lese, den ich selbst geschrieben hab, kann ich, dass ich ihn geschrieben hab, nicht mehr nachvollziehen. Ich war unerreichbar für mich während des Schreibens. Ich war es nicht gewesen, denn ich hatte mit mir, wie ich bin, nachdem ich den Text geschrieben hab, nichts zu tun. Und doch, im weitesten Sinne des Wortes bin ich es gewesen. Ich weiß das, und ich fühle mich benutzt von meinen Sätzen. Denn ich bin aus ihnen ausgeschlossen, wenn der Text geschrieben ist. [...] Ich bin entlassen und fühle mich wie rausgeschmissen. (TS 46)¹⁴⁵

3.5 Politisierung von Literatur. Der literaturgeformte Blick als Angriff auf das Narrativ der sozialistischen Ideologie

Ist der Text „fertig“, gestaltet sich der Ausstieg aus der lückenlosen „Unwirklichkeit“ wie eine Schreibflucht, die Geister, die das schreibende Subjekt rief, haften ihm an den Fersen, wird er nicht mehr los. (TS 47–50) Das ist ganz konkret zu verstehen: Die verschriftlichte „erfundene Wahrnehmung“ – der literarische Text, die Fiktion, die „lückenlose Unwirklichkeit“ – reicht in den Alltag hinein. Sie nimmt sich „im Rückblick wahr, wirklich“ (TS 52). Wer durch

¹⁴⁴ Vgl. dazu auch: Markus Steinmayer: "Ich wollte in der Tiefe der Bilder Verschwinden" - Bildlichkeit als Lust am Text. Ein Versuch über Herta Müllers Der Teufel sitzt im Spiegel oder wie die Wahrnehmung sich erfindet. In: R. Köhnen (Hrsg.): Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers, Frankfurt am Main New York 1997, S. 139–153

¹⁴⁵ Die Strecke zwischen dem Subjekt und dem schreibenden Subjekt ist auch hier die des engsten und des weitesten Sinn des Wortes.

die „lückenlose Unwirklichkeit“, die „erfundene Wahrnehmung“ gegangen ist – ob als schreibendes oder „nur“ als lesendes Subjekt, gemessen an deren Wirkung wird nur ein gradueller Unterschied behauptet –, kommt als ein anderer heraus. Die erfundene Wahrnehmung formt nachdrücklich das Wahrnehmen, das Sehen, den Blick. Die „lückenlose Unwirklichkeit“ kann im Konzept Müllers die „gegenständliche Wirklichkeit dessen, was wir gerade anfassen mit Händen, zu[decken] und anders erscheinen [lassen]“. (TS 42)

Nicht nur aus den eigenen Texten gehen die Sätze hinaus, in die Dinge. Auch aus den Texten anderer Autoren. Aus Büchern, die man gelesen hat, die einem was bedeuten. Und meist stellt sich dieses Bild der konkreten Wahrnehmung als Kopie der gelesenen, erfundenen Wahrnehmung im Kopf dar. Das Konkrete hat selbst im Fall dieses zufälligen Nebeneinanderstehens keine Priorität. Der Hinweis darauf kommt aus dem Kopf. Die erfundene Wahrnehmung, die man gelesen hat, verlängert sich. Sie ist stärker. Sie besetzt. Nicht die Bilder im Kopf werden der Ort, sondern der Ort wird wie die Bilder im Kopf. Daher auch die Rede, die man so oft hört: Man sieht nur das, was man weiß. (TS 53) (Unterstreichungen F.B.)

In der Formung der Wahrnehmung, die als eine Ermächtigung des Blicks verstanden werden soll, sitzt der Angriff der „erfundenen Wahrnehmung“ und der Literatur auf eine auf Ideologie fußende politische Ordnung; diese will den „Blick enteignen“ (TS 55), und beansprucht mit der Blick- auch die Denkkontrolle für sich.

Die erfundene Wahrnehmung setzt beim Blick des Einzelnen an, der Einzelne ist ihre Wirkstätte, über den Umweg der Blickformung hat sie Zugriff auf die Wirklichkeit, auch auf eine verordnete.

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.¹⁴⁶ (TS 53) (Unterstreichungen F.B.)

¹⁴⁶ Bei Jean-Paul Sartre – vgl. dazu seine in dieser Arbeit zitierte Schrift „Was ist Literatur“ (wie Anm. 124) – kann sich nur die Prosa im Sinne der Freiheit des Menschen engagieren. Bei Herta Müller haben alle Künste Anteil daran.

In den Künsten, „in der Unberechenbarkeit der erfundenen Wahrnehmung und in den Umwegen, auf denen sie sich im Rückblick, wahr, wirklich nimmt, sitzt der Teufel.“ (TS 54) Die Machthaber reagieren auf eine machtdestabilisierende erfundene Wahrnehmung mit Zensur, und mit der Einteilung einer erfundenen Wahrnehmung, „die sich in den Dienst der Macht stellt oder stellen lässt. [...] Die andere erfundene Wahrnehmung ist, da sie sich nicht in den Dienst der Macht stellt, gegen die Macht. In totalitären Gesellschaften gibt es die erfundene Wahrnehmung dazwischen nicht. Wer nicht dafür ist, der ist, weil er ist, dagegen.“ (TS 53) Weil sie den Blick formt, für nicht vorgegebene Sehensweisen zu öffnen beansprucht, wird die Wirksamkeit von Literatur eine politische Wirksamkeit.

Das Anliegen, das „jeder Text, so wie alles, was wir tun oder nicht tun“ (TS 54) hat, aber das beim Schreiben in den Hintergrund tritt, ja treten muss, bleibt zuletzt die Ermächtigung zum Sehen. Und wird, indem es sich in Abgrenzung zu einem von der Macht vorgegebenen Sehen für die Freiheit des Blickes einsetzt, zu einem politischen Anliegen.

3.6 Der Glaube an die Wirkungsmächtigkeit von Literatur – ein Erbe des marxistischen Literaturbegriffs?

Literatur hat mich immer angebunden. Sie konnte viel anstellen im Kopf. Wenn ich ein Buch gelesen hatte, sind mir die Augen aufgegangen, und ich habe Dinge gesehen, die ich vorher gar nicht bemerkt hatte. Es wird ein Sensorium aufgerissen, eine Empfindlichkeit für Dinge entsteht, die man vorher nicht hatte. Plötzlich bekommt man eine dünne Haut.¹⁴⁷

Damit spricht sie die emanzipatorische Wirkungsmacht von Literatur an, die ihre Freunde von der „Aktionsgruppe Banat“ in den 1970er-Jahren in Rumänien „Bewusstseinsänderung“ nannten und darüber die Gesellschaft von innen reformieren wollten. Damit bestätigt Müller in ihrer persönlichen Erfahrung aber auch eine Annahme von Literatur und Angst davor, die die herrschenden Machthaber und Zensoren in Rumänien hatten. Sie waren „in einem magischen Glauben an die übersinnliche Kraft des gesprochenen Wortes befangen“¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Herta Müller, Herlinde Koelbl (wie Anm. 113). S. 67

¹⁴⁸ Marin Sorescu nach: Gabanyi (wie Anm. 50). S. 182

Damit ist nicht gesagt, dass Herta Müllers Auffassung von Literatur jener primitiv-mechanistischen Betrachtungsweise des realsozialistischen Rumäniens, die Kunst und Literatur gerne „als ein Erziehungsinstrument mit Sofortwirkung auf den menschlichen Geist“¹⁴⁹ gehabt hätte, entspricht. Aber beide Konzepte fußen auf ein marxistisches Literaturverständnis, das von der Wirkungsmächtigkeit des Wortes auf den Menschen ausgeht. Ob nun „Gebrauchsliteratur“ – bzw. Propaganda – eine ebensolche Wirkkraft auf das Bewusstsein für sich beanspruchen kann, wie echte, freie Literatur, ist ein anderes Thema. Auszugehen ist jedoch davon, dass „Literatur“ konstitutiver Teil einer „verordneten“ ideologischen Wirklichkeit wird, und ihr eine Wirkungsmächtigkeit zugedacht wird. Herta Müller jedoch glaubt nicht an die Wirkkraft von Literatur jenseits der Haut, also als eine Veränderung der Verhältnisse – zumindest nicht auf Anhieb.

¹⁴⁹ Marin Sorescu nach: Ebenda. S. 182

4. Textstrategien. Ermächtigungsstrategien. Über poetologische Reflexionen und Widerstand

Müller hat ihre literarischen Texte und ihr Schreiben vielfach kommentiert – darunter ausführlich in ihren Sammelbänden *Der Teufel sitzt im Spiegel* und *Der König verneigt sich und tötet*.¹⁵⁰ Der poetologische Eigenkommentar – nicht selten auch als Poetik-Vorlesung konzipiert und gehalten – kommt in der Regel als Essay daher, der poetische Aussagen geschickt mit politisch-historischer und persönlicher Reflexion verknüpft.

Der Essay als Form bezeichnet in seiner Wortbedeutung den Versuch (frz. *essai*). Als Textsorte zeichnet ihn sein demokratischer Charakter aus, denn in der Form des Essays denken Schreibende über eine subjektive, für sie gültige Wahrheit nach, ohne Anspruch ihre Erkenntnisse zu Allgemein-Gültigem zu erheben. Diese Eigenschaft hat den Essay in der postmodernen Literatur für AutorInnen zur bevorzugten Textsorte ihrer Poetikvorlesungen erhoben.¹⁵¹ Die Wahl der Form verweist auch auf eine inhaltliche Verschiebung, denn das Nachdenken über die eigene Poetik habe sich von Äußerungen normativer Art hin zu subjektiven Äußerungen – von der Regel- zur Werkstattpoetik verschoben.¹⁵² Die AutorInnen erzählen nicht nur vom Schreiben, sondern geheimhin auch vom Leben. In der poetologischen Reflexion, wo sie aufhört Regelpoetik sein zu wollen, spricht der Schreibende nicht vom Schreiben im Allgemeinen, sondern von *seinem* Schreiben im Spezifischen. Indem er ausschließlich von der jeweils eigenen Poetik und Wahrheit sprechen kann, wenn er vom Schreiben sprechen will, ist im postmodernen Nachdenken über die Literatur „die autobiografische Poetik [...] zur Regel geworden“¹⁵³. Die autobiografische Poetik ist jedoch als literarische Gattung zu fassen, „in der Fiktives und Faktisches, Dichtung und Wahrheit untrennbar miteinander

¹⁵⁰ Herta Müller (wie Anm. 2) bzw. Herta Müller (wie Anm. 109)

¹⁵¹ Vgl. Paul Michael Lützeler: Einleitung: Poetikvorlesungen in der Postmoderne. In: P. M. Lützeler (Hrsg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt am Main 1994, S. 7–19

¹⁵² Ebenda. S. 7

¹⁵³ Ebenda. S. 11

verbunden sind“, „Autor, Erzähler und erzählte Figur“¹⁵⁴ fallen zu einer Identität zusammen. Stilisierung und Literarisierung sind also auch im Sprechen über sich selbst als konstitutives Merkmal zu berücksichtigen. Um diese Mehrfach-Identität wird von den Autoren gewusst, daher wird in den Überlegungen über das eigene Schreiben die Problematisierung des Autor-Ichs, des schreibenden Subjekts zentral: „Wie in der postmodernen Literatur das Einschreiben des Subjekts in die Geschichte während des Erzählvorgangs durchsichtig gemacht wird, geschieht dies auch in den Reflexionen über die Bedingungen der Entstehung poetischer Texte.“¹⁵⁵

Das Nachdenken über Literatur, ihre Rezeption und Produktion, fängt also zuallererst beim Nachdenken über jene Instanz an, die als Produzent, als „Schöpfer“ ausgewiesen wird. Gerade mit dieser Instanz hat die postmoderne Literatur und haben die Schriftsteller so ihre Probleme. Denn sie zeichnen nicht eine Autor-Instanz nach, der seine Herrschaft über den Text, die Sprache, die Schrift behauptet. Ganz im Gegenteil – am Text bzw. an der Bedeutung des Textes arbeiten mehrere mit: der Autor oder die Autorin, die Schrift, die Leserschaft. Im Falle Herta Müllers könnte man ergänzen: ebenso die spezifische Beschaffenheit des politischen Raumes, indem Autor, Schrift und Leser in Interaktion treten dürfen bzw. verhindert werden. Indem der Text nicht nur der Autorin Herta Müller gehört, relativieren sich Etikettierungen wie „autobiografische Literatur“ schnell. Im Zentrum ihrer poetologischen Reflexionen steht so auch die Macht der Sprache und Schrift im Prozess der Textentstehung.

Textstrategien als Strategien des (Macht)Entzugs

„Es waren Jahre des Frosches, die Jahre in Rumänien. Zum deutschen Frosch kam der Frosch des Diktators hinzu“ (TS 29), berichtet Herta Müller in ihren Essays. Beim Prinzip der – allumfassenden – Überwachung und Verhinderung von Individualität treffen sich die Kontrollmechanismen des Dorfes und der Diktatur. Wie diesen entgehen, sich ihnen entziehen? Das sind vielfach Themen ihrer poetologischen Essays. So beschreibt sie darin nicht nur Textverfahren, sondern auch Entzugs- und Ermächtigungsstrategien des Individuums. Der Ort

¹⁵⁴ Ebenda. S. 11

¹⁵⁵ Ebenda. S. 12

dieser Strategien ist der einzig verbliebene private Raum in der Diktatur, das „Ich“.

4.1 Der Diskurs des Alleinseins im Alleinsein

Den Diskurs des Alleinseins¹⁵⁶ führt der Einzelne mit einem real vorhandenen, aber im Gespräch fiktiven Gesprächspartner. Der Einzelne führt dieses Gespräch mit (halb)lauter Stimme, dabei knüpft der Sprecher an einem real stattgefundenen Gespräch an, in dem er sich nicht ins Recht setzen konnte, also seine Position nicht aussprechen, behaupten konnte, weil der – ihm überlegene – Gesprächspartner ihn unterbrochen hat, ihm kein Gehör geschenkt hat, ihm sein Recht aufs Sprechen abgesprochen, abgewürgt hat. Es ist der Diskurs des Alleinseins und im Alleinsein, „allein“ bezeichnet auch den Ort, in dem das (fiktive) Gespräch stattfindet, das den Sprecher aber im Nachhinein (real) ins Recht zu setzen vermag.

Der Diskurs des Alleinseins wird als ein Gegendiskurs zu einem Machtdiskurs beschrieben, ist ein Diskurs gegen den im realen Gespräch Übermächtigen, dem Mächtigen über das Gespräch, der seinem Gesprächspartner das Recht zu sprechen, jederzeit untersagen kann. Das im realen Gespräch abgesprochene Sprechrecht wird im fiktiven Gespräch wieder zurückerobert. So behauptet der Einzelne sich im Diskurs des Alleinseins im Alleinsein, in einem Akt des Fiktiven, vor der Macht.

Der Diskurs des Alleinseins wird zu einer Strategie des Widerstands, zu einem Erlangen von einer Sprecherposition in Abwesenheit des mächtigeren Gesprächspartners. Der Diskurs des Alleinseins ist der Versuch, „sich einsam ins Recht zu setzen, sich mit dem Mund zu helfen“ (TS 65), ist die eine „erschlichene Freiheit im Bereich des deutschen Frosches“¹⁵⁷ (TS 62) und wird zu einer Kompensation des „offenen, de[s] öffentlichen Widerstand[es]“ (TS 65).

Der Diskurs des Alleinseins muss im Alleinsein stattfinden, weil er ein Verhalten abseits einer Norm ist, weil er ein Angriff ist, weil er auf die Legitimation jedes

¹⁵⁶ Die Ausführungen folgen: Herta Müller: Der ganz andere Diskurs des Alleinseins. In: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet, Berlin 1991, S. 57–73

¹⁵⁷ Den Frosch etabliert Herta Müller als Symbol der Überwachung. Vgl. dazu: Herta Müller (wie Anm. 2)

Einzelnen besteht – wo die soziale und politische Ordnung nur das Recht des Stärkeren kennt. Die Erwachsenen im Dorf und auch das Kind reden mit sich selber, führt Herta Müller aus, – aber es ist nicht erlaubt, das Dorf hat dafür das Urteil „irre“ zur Hand – es ist ein Abweichen von der Norm. Wer öffentlich laut mit sich redet, der ist gebrandmarkt (TS 21).

Die Großmutter und Mutter führen den Diskurs des Alleinseins, um sich in einem patriarchalen System ins Recht zu setzen. Die Großmutter „sprach mit ihrem Mann, der sie entwürdigte hatte. Sie führte für sich ein Gespräch zu Ende, das sie gar nicht geführt hatte, oder das sie halb geführt und ganz entwürdigte hatte“ (TS 58). Die Entwürdigung liegt im Entzug der Sprecherposition, der eigenen Position, die man nicht artikulieren darf – also ein Entzug von Sprechfreiheit. „[...] wo Entwürdigung die Lebensweise ist, wird viel allein geredet. Und wo der Spiegel verboten ist, wo der Teufel im Spiegel sitzt, wird der Diskurs des Alleinseins zum Spiegel.“ (TS 58) Der Diskurs des Alleinseins wird somit zu einer Variante einer Spiegelschau, ein sich im Kontext seiner Umwelt Wahrnehmen. Sie ist jedoch die Spiegelschau des Unterlegenen, eine Strategie das Verbot sich wahrzunehmen zu umgehen. Das Verbot der Eigenwahrnehmung kann als Verbot eines Ich-Bewusstseins im gültigen Prinzip der Masse gelesen werden.

Führen Mutter und Großmutter noch den Diskurs des Alleinseins gegen ein ihnen Stimme und Position entziehendes patriarchales System des Dorfes, muss die Autorin „vor Gesprächen mit Vorgesetzten, mit Behörden, vor Verhören beim Geheimdienst“ (TS 65) mit „halblauter Stimme“ (TS 65) sich im Diskurs des Alleinseins helfen.

Denn das Recht, das ich zu haben glaubte, war mir während des Redens für mein Recht zunichte gemacht worden. [...] Das war der Grund, weshalb ich alle misslungenen Gespräche noch einmal für mich selbst führen musste. Davor, um gefasst zu sein, auf das, was gesagt wird, danach, um mich wieder zu finden. (TS 65)

Träume als Variante des Diskurses des Alleinseins

Ist der Diskurs des Alleinseins eine Variante der Spiegelschau im bewussten Zustand, gesellt sich bei Nacht der Traum. Die zweite Freiheit im Bereich des deutschen Frosches sind die Träume, ein „Zucken des lebenden Tages im Schlaf“ (TS 62). Der Traum wird „für jeden die unfreiwillige Arbeit an der Existenz [...],

der bis zur letzten Konsequenz geführte Diskurs des Alleinseins“ (TS 62). Sie sind auch das „Spiegelbild für die, die es nicht dürfen oder nicht wagen, in den Spiegel zu sehn.“ (TS 65)

Keiner entkommt der Spiegelschau, der Reflexion des Innen im äußeren Zusammenhang. „Der Schlaf mit seinen Träumen“ mutet sich desto mehr zu, „um so weniger sich der Tag mit seinem großen Auge über allen zugesteht.“ (TS 63)

Der Diskurs des Alleinseins und seine Varianten sind also Strategien des Ichs sich in überwachten Räumen (sozialen Ordnungen, Verbote) wahrzunehmen (Reflexionsvorgänge) und darüber sich ins Recht zu setzen bzw. seiner Selbst zu vergewissern.

4.2 Die erfundene Wahrnehmung

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. (TS 29)

Müller unterscheidet zwischen Sehen, Wahrnehmen und erfundener Wahrnehmung¹⁵⁸, das wird in Nebensätzen deutlich, eine nähere Präzision bleibt sie dem Leser schuldig. Die Aussagen zur erfundenen Wahrnehmung bleiben vage, aber sie wollen vielleicht gar nicht konkret werden, sie laufen jedenfalls zusammen: und sind schlussendlich Aussagen über Politik und Literatur oder über Literatur und Politik.

Der Essay *Wie sich Wahrnehmung erfindet*, verweist auf die Konstruiertheit jeder Wahrnehmung, Wahrnehmung kann man hier als Akt der Generierung von Bedeutung verstehen. So ist jedes Sehen ein Akt des Wahrnehmens.

Die erfundene Wahrnehmung hebt sich von der Wahrnehmung nicht ab. Sie geht eine Schicht darunter. Die erfundene Wahrnehmung ist das lückenlose Einsinken in die Wahrnehmung. Es entsteht ein doppelter, dreifacher, vielfacher Boden, der keiner ist. [...] Das Vielfache des Bodens unter den Gedanken ist das Gegenteil des Bodens unter den Füßen: es

¹⁵⁸ Die Ausführungen folgen; Herta Müller: *Wie Wahrnehmung sich erfindet*. In: *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Berlin 1991, S. 9–31 und Herta Müller: *Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt*. In: *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Berlin 1991, S. 33–55

macht haltlos. Die Böden unter den Gedanken, wenn es viele werden, zeigen, dass es eine Tiefe gibt, die nicht abzugrenzen und nicht abzumessen ist. (TS 40)

Was genau passiert also bei der sogenannten erfundenen Wahrnehmung?

Es wird als ein Einbrechen beschrieben, als ein Gang in die Tiefe, in die Bodenlosigkeit, in das Innere des Ichs. In dieser Tiefe lösen sich die Grenzen auf, das eine schwimmt mit dem anderen, es gibt nicht die Dinge und das Ich. Ist es eine Reise ins Unbewusste? Es ist jedenfalls eine Reise, die die gegenständliche Welt und ihre Ordnung verlässt. „Das, was wir sehen, überschreitet seine Grenzen.“ (TS 15) Die erfundene Wahrnehmung wird ausgelöst von „Unruhe“ (TS 19), ist „unabsichtlich, [...] meint nichts Bestimmtes. Sie wird vom Zufall geschaukelt. [...] der Zeigefinger im Kopf bricht ständig ein.“ (TS 19, 78)

Der Zeigefinger im Kopf zeigt auf das, was zu erinnern, zu (über)denken, zu verarbeiten, neu zu verhandeln ist. Worauf er zeigt, ist Zufall. „Es gibt keine Wahl für eine Auswahl.“ (TS 10) Keine bewusste zumindest. Der Zeigefinger steht für die Instanz der Selektion, die erfundene Wahrnehmung für den Akt der Konstruktion. Man kann die erfundene Wahrnehmung – so wie sie Müller beschreibt – also nicht steuern, sie entzündet sich an irgendetwas und sie bricht über einen herein, wann sie will.

Aber ihr Hereinbrechen steht in engster Verbindung mit Gefühlen, mit dem Gefühl der Angst (Freude nennt Müller nur optional). So ist die erfundene Wahrnehmung „das, was von innen [kommt], angesichts des Äußeren, der Fakten.“ Ein Ausdruck einer Reaktion auf äußeres Geschehen. Die erfundene Wahrnehmung macht „die Welt zu dem [...], was hinter der Stirn passiert“ (TS 11). Der Sehende sieht, was er fühlt.

Er trägt das innen nach außen in die Welt: „Was können wir denn sonst tun durch alles, was wir tun, als das, was innen ist, nach außen tragen.“ (TS 95)

4.2.1 Zweck der erfundenen Wahrnehmung – Emanzipierung der selbstgesetzten Sehweisen

Die „erfundene Wahrnehmung“ kann sich im Alltag realisieren (und ist dann dem Bereich des Träumens oder der Phantasie zuordenbar) und andererseits in der Literatur, oder in der Fiktion im Allgemeinen (und damit in allen Formen der Kunst).

Sie hat Anteil daran, wie einer „sieht“, sie feilt sozusagen am Blick. Sie selbst bzw. dieser Blick (der Autorin muss man an dieser Stelle sagen) wird stark von Literatur (bzw. den Künsten) „genährt“. In ihrer Rückschau beschreibt Herta Müller jedoch die Existenz der erfundenen Wahrnehmung, die ohne Literatur (den Künsten) auskommt. Die erfundene Wahrnehmung der Kinderjahre wird als eine kindliche Phantasie beschrieben, die als ein Zusammenziehen von Bildern und Eindrücken, als ein verkürztes Sehen beschrieben wird.

Ein Heiligengemälde in ihrem Kinderhaus zeigt Steine, das Kind sieht Gurken. Das führt Müller als ein frühestes Beispiel dieser kindlichen „erfundenen Wahrnehmung“ an. Ein anderes Mal gleicht das Herz der Maria in der Kirche dem Inneren einer Wassermelone. Zu diesem Zeitpunkt, sagt Herta Müller in einem Gespräch, habe sie nicht gewusst, wie ein Herz aussieht, aber jeden Tag Wassermelonen aufgeschnitten.¹⁵⁹ Es ist, wenn man so will, auch eine Bezeichnungsnot bzw. ein dem Kind noch nicht erschlossenes Wissen, das zu diesem Übertragungsprozess führt. Bekannte Wörter und Bilder werden auf noch nicht Bezeichenbares übertragen.

Im Grunde geht es Müller in ihren Ausführungen aber dann doch nicht darum, genauer darauf einzugehen, und sie verweist selbst auf die „Banalität“ des von ihr Beschriebenen, wenn sie über Steine/Gurken, Marias „Wassermelone“ schreibt: Es wären Fantasien, „der den ‚normalen‘ Dingen zugestandene Wahn“ (TS 13), wäre da nicht das Verbot, darüber, was man sieht (phantasiert), zu sprechen, und deren Sanktion. Wäre da nicht das „Auge der Macht“, das überall hinsah (TS 20), und Zugriff auf den Einzelnen hatte. „Das darfst du nie wieder sagen“, ist die Anweisung der Großmutter auf den kindlichen Wassermelonen-Herz-Vergleich. Eben dieses Verbot zu sprechen (das eigene abweichende Sehen

¹⁵⁹ Müller, Klüger (wie Anm. 39)

gegenüber Menschen zu artikulieren), ist es, was das Nachdenken über die „erfundene Wahrnehmung“ aus der „Banalität“ herausholt. Es sind die Verbote, die das dörfliche – wie später das realsozialistische – Zusammenleben bestimmen. Verbote, die die Grenzen der Norm so eng stecken, dass darin der Platz für das Individuum/ das individuelle Verhalten verschwindend zusammenschrumpft. Verbote und Normen, die wie unausgesprochene Gesetze, das Dorfleben regeln, und deren Einhalten auch überwacht wird. Instanzen der Überwachung sind im Dorf noch die öffentliche Meinung und die katholische Kirche – der sogenannte „deutsche Frosch“ (TS 21).

Darüber, was hinter der Stirn passiert, und den „willkürlich abgesteckten Weg der Norm“ (TS 13) verlässt, wacht der „deutsche Frosch“, der im Sinne einer aufrechtzuerhaltenden Ordnung schnell Sanktionen für das einzelne Fehlverhalten zur Hand hat: Der deutsche Frosch „hatte das Urteil ‚Schande‘ zur Hand, für das, was beim einzelnen hinter der Stirn geschieht. Und das Urteil ‚Schuld‘ für das, was der einzelne nach außen hin tut.“ (TS 21) Die Strafe ist Ausschluss aus der Gesellschaft. In *Niederungen* trifft der Ausschluss etwa eine Frau, die als Hexe verschrien ist, weil sie „anders“ ist:

Das Haar der Frau blieb grau, und die Leute hatten endlich den Beweis, dass sie eine Hexe war. Sie redeten nur noch von Zauberei und ließen sie mit sich allein. Sie gingen ihr aus dem Weg und beschimpften sie, weil sie ihr Haar anders kämmte, weil sie ihr Kopftuch anders band, weil sie ihre Fenster und Türen anders anstrich als die Leute im Dorf.¹⁶⁰ (Unterstreichung F.B.)

Die aus einem katholischen (Aber)Glauben und einem nationalistischen Gedankengut/ Deutschtum generierten Werte des deutschen Frosches, die er überwacht, sind ungeschriebene Gesetze, die bei der Normierung und Kontrolle der Wahrnehmung des Einzelnen ansetzen. Er will – wie später der Frosch des Diktators – den „Blick enteignen“ (TS 55).

Das Verbot der kindlichen Phantasie – sie zu haben und sie auszusprechen, und die Instanzen, die über dieses Verbot und dessen Sanktion wachen, macht diese zu einem „Politikum“.

¹⁶⁰ Herta Müller: *Niederungen*, München 2010, S. 42

Das Pervertierte „an einer Gemeinschaft, in der nichts mehr intakt ist außer ihren Anschauungen“¹⁶¹, ist die Aufrechterhaltung zum Schein. Die Verbote fallen umso restriktiver aus, je sinnentleerter die Vorgaben, die sie vertreten, sind.

Die Strategie des Entzugs ist Täuschung, „das Hantieren mit dem Schein“ (TS 21), äußere Anpassung. „Durch die Täuschung ist es mir damals gelungen, dazuzugehören [...]. Ja, es war Untertanendenken mit allen, diesem Denken eigenen, berechnenden Tricks. Es war der oft nahtlose Übergang vom Buckeln zum Herrschen über den Augenblick.“ (TS 14) Da, wo die Verbote so dicht sind und die Norm so eng gesetzt, dass kaum einer ihr entsprechen kann, bleibt man nicht der einzige, der täuscht, denn „wie ich heute glaube, war jeder für sich, gegenüber dem anderen, mit seiner eigenen Täuschung beschäftigt.“ (TS 13) Die Täuschung wird notwendig, weil ein Bewusstsein verordnet wird:

Man hat etwas eigenes, worüber man die anderen wegtäuscht, und Angst hat, dass sie dahinter kommen. Oder man hat etwas, das einem vorgegeben wird zu haben – das sozialistische Bewusstsein, nicht, und muss es vortäuschen, es zu haben, und hat Angst, dass sie dahinter kommen. (TS 21)

Womit der Täuschende leben muss ist Angst, Angst enttarnt zu werden. Es gibt – natürlich, möchte man sagen – einen Unterschied in der jeweils empfundenen Angst. Denn die soziale Angst der Kindheit wächst zu einer existenziellen Todesangst im totalitären System an.

Der deutsche Frosch war der erste Diktator, den ich kannte. Er schielte schon im Kindergarten und in der Schule aus dem Dorf hinaus. Hatte schon damals die Pupille dem zugewandt, was noch eine Weile abstrakt blieb, was später konkret werden sollte: der totalitäre Staat, die Allgegenwärtigkeit des Geheimdienstes, das ‚sozialistische Bewusstsein‘, das jeden für sich selbst zum Ungeheuer machte, weil es nirgends im Kopf das war. Da ging die Arbeit an der Täuschung bruchlos weiter, das Hantieren mit dem Schein. (TS 21)

Müller parallelisiert die Mechanismen der Kontrolle und Überwachung zwischen Dorf und totalitärem Staat.

¹⁶¹ Richard Wagner im Gespräch: Werner Söllner, William Totok, Richard Wagner, Gerhardt Csejka, Herta Müller (wie Anm. 29). Hier S. 297

Dieses Zusammenziehen von Begebenheiten, die zeitlich auseinanderliegen, ist ein Akt des Zeigefingers und der erfundenen Wahrnehmung. Ein Akt der Erinnerung im poetischen Verfahren.

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. (TS 29)

Das Erfundene an der Wahrnehmung wird zu einem Überschreibungsprozess, in dem die vorgegebene Position, das sozialistische Bewusstsein, das sich wie zweite Haut auf das „Gesicht des einzelnen leg[t]“ (TS 30), mit der eigenen Position „überschrieben“ wird.

5. Schweigen: Schreibanlass – Politikum – Textstrategie

5.1 Schweigen als Schreibanlass

Über das Schweigen hat sich Herta Müller viel geäußert. In ihrer Nobelpreisrede formuliert sie sogar, dass das Schreiben im Schweigen begonnen habe, „dort auf der Fabrikterre, wo ich mit mir selbst mehr ausmachen mußte, als man sagen konnte.“ Das Ausmaß des Geschehens dieser Zeit war nicht mehr im Reden zu artikulieren, berichtet die Autorin, aber „was man nicht sagen kann, kann man schreiben“, nicht nur, weil der nicht veröffentlichte und nicht entdeckte Text – in der Diktatur – ein Raum der Freiheit ist, sondern auch, weil das Regelsystem der Schrift (Fiktion) der Wirklichkeit gewachsen ist. Gerade in seiner Parallelwirklichkeit, in dem das Regime der Wörter herrscht, respektiert das Literarische keine „realen Dimensionen, schrumpft die Hauptsachen und dehnt die Nebensachen“¹⁶². Unter der Lupe der Wörter ändert das Angesehene seine Gestalt. (Der Zusatz der erfundenen Wahrnehmung macht die Wirklichkeit nicht erträglicher, aber der vorgesetzten Wirklichkeit wird durch die eigene – erfundene – Wahrnehmung das Eigene, eine Gegen-Wirklichkeit entgegengestellt. (TS 29))

Sie spannt mit diesen Ausführungen den Bogen vom Versagen der Alltagssprache angesichts nicht artikulierbarer Ereignisse, das ins Schweigen führt, aus dem über das Bücherlesen im Schreiben wieder eine Position des Sprechers erlangt wird. Schweigen, das ist in den Ausführungen Müllers, mehr als ein Vorort des Schreibens. Es ist ein eigener Seinszustand, den sie nicht nur als Zustand der bäuerlichen Existenz beschreibt¹⁶³, sondern im Konzept des „Denkens ohne Worte“ ihn auch als Zustand einer widerständigen Existenz beschreibt. Man hat nicht nichts gedacht, wenn man schweigt, sondern etwas, das sich nicht in Worten sagen lässt bzw. die Kontur des Wortes nicht benötigt. „Wenn man nicht in Worten denkt, hat man ‚an nichts‘ gedacht, weil man das

¹⁶² Dieses und alle vorangegangenen Zitate des Absatzes stammen aus Herta Müllers Nobelpreisrede. Müller (wie Anm. 84)

¹⁶³ Herta Müller (wie Anm. 109) Die bäuerliche Lebensweise machte „sich den Gebrauch von Wörtern nicht zu Gewohnheit“, schreibt Herta Müller. S. 74

Gedachte nicht mit Worten sagen kann. Man hat etwas gedacht, das die Kontur des Wortes nicht braucht.“ (S 82)

Es ist nicht wahr, daß es für alles Worte gibt. Auch, daß man immer in Worten denkt, ist nicht wahr. Bis heute denke ich vieles nicht in Worten, habe keine gefunden, nicht im Dorfdeutschen, nicht im Stadtdeutschen, nicht im Rumänischen, nicht im Ost- oder Westdeutschen. Und in keinem Buch. Die inneren Bereiche decken sich nicht mit der Sprache, sie zerren einen dorthin, wo sich Wörter nicht aufhalten können. Oft ist es das Entscheidende, über das nichts mehr gesagt werden kann, und der Impuls, darüber zu reden, läuft gut, weil er daran vorbeiläuft. Den Glauben, das Reden komme den Wirrnissen bei, kenn ich nur aus dem Westen. Reden bringt weder das Leben im Maisfeld in Ordnung, noch das Leben auf dem Asphalt. Auch den Glauben, was keinen Sinn hat, hält man nicht aus, kenne ich nur aus dem Westen.¹⁶⁴

Müller zielt in ihren Aussagen vor allem auf das Versagen der mündlichen Kommunikation, auf das Sprechen, und setzt dem Sprechen das Schweigen und im Weiteren das Schreiben gegenüber.

Gleich nach dem Sprechen [...] sind sie [Wörter] schon stumm. Und aussprechen lassen sie sich nur einzeln und nacheinander. Jeder Satz kommt erst dann an die Reihe, wenn der vorherige weg ist. Im Schweigen kommt aber alles auf einmal daher, es bleibt alles drin hängen, was über lange Zeit nicht gesagt wird, sogar was niemals gesagt wird. Es ist ein stabiler, in sich geschlossener Zustand. Und das Reden ein Faden, der sich selber durchbeißt und immer neu geknüpft werden muß. (S 75)

Die Frage, wie Herta Müller das Schweigen als Politikum – als Strategie des Machtzugs bzw. des Widerstands – und als Textstrategie im literarischen Text realisiert, möchte ich mir im Folgenden anhand einer genauen Lektüre ihres Buches *Herztier* ansehen.

5.2 „Schweigen“ und der „Geheimdienst“ – Textanalytische Leitlinien

Der Roman *Herztier* erscheint 1994 im Hanser Verlag. Herta Müller lebt zu diesem Zeitpunkt bereits in Deutschland/Berlin. Im Folgenden möchte ich dieses Buch einem close reading nach zwei thematischen Gesichtspunkten

¹⁶⁴ Herta Müller: In jeder Sprache sitzen andere Augen. In: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet, Berlin 1991, S. 7–39. Hier S. 14–15

unterziehen: Die Präsenz des Geheimdienstes im Text und seinen Strategien der Machtausübung durch Überwachung, sowie die Rolle des Schweigens als Textstrategie und als Politikum, damit ist das Schweigen als letzter Ort der Freiheit in der Diktatur als Strategie eines individuellen Machtentzugs gemeint.

„Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich.“ eröffnet und schließt die Erzählung *Herztier*. Diese prominente Platzierung lädt ein, danach zu fragen, welche Rolle das Schweigen und Reden im Text einnehmen bzw. wie sie darin umgesetzt werden. Ich lese das Schweigen als poetologische Kategorie in Herta Müllers Werk und will seine literarische Umsetzung in der Erzählung *Herztier* untersuchen. Schweigen bezeichnet gerade die Absenz von Sprechen und Sprache. Für die Textanalyse ergeben sich daraus folgende Parameter: Wer darf sprechen, wer muss (will) schweigen? Wie sind Dialoge beschaffen? An welchen Punkten geht Sprechen in Schweigen und Schweigen in Sprechen über? An welchen Orten wird gesprochen und an welchen wird geschwiegen? Wie hebt die ideologische Besetzung des gesamten Raumes, den Gegensatz von privaten und öffentlichen Räumen auf?

Weiters ist zu fragen, wie der Text im Erzählen bzw. wie die Sprache im Sprechen schweigt? Welche Stilmittel werden eingesetzt, um Sprechen und Schweigen zu realisieren?

Die Umcodierung des Raumes funktioniert nur durch eine durchdringende Überwachung desselben. Dennis Deletant weist in seinen Untersuchungen darauf hin, dass nach ersten Erhebungen mindestens jeder dreißigste Bewohner – zumindest einmal – im Dienste der Securitate stand.¹⁶⁵ D.h. man konnte zu keinem Zeitpunkt sicher wissen, ob und von wem man bewacht wurde. Diese allumfassende Überwachung zwingt das Individuum dazu, die gesellschaftlichen Kontrollmechanismen auf die Ebene des eigenen Sprechens zu verlagern: Im extremsten Fall kann aufgrund der geheimdienstlichen Präsenz nur noch geschwiegen werden, da jede Äußerung schuldig machen kann.¹⁶⁶ Durch welche Schreibstrategien wird die Präsenz des Geheimdienstes und seiner Methoden

¹⁶⁵ Dennis Deletant: Rumänien. In: Ł. Kamiński, K. Persak, J. Gieseke (Hrsg.): Handbuch der kommunistischen Geheimdienste in Osteuropa ; 1944-1991, Göttingen 2009, S. 341–393. S. 376

¹⁶⁶ Vgl. Arendt (wie Anm. 10). S. 893

im Text realisiert? Wie wird die Präsenz des Geheimdienstes letztlich im Schweigen wirksam? Kann die Textstrategie des Schweigens als Stilmittel der geheimdienstlichen Präsenz gelesen werden? Schließlich bleibt der Geheimdienst unsichtbar, wo er professionell gearbeitet hat. Das heißt, dass vor allem seine Fehler ihn sichtbar machen; seine Existenz bestätigen.

5.2.1 Zur Erzählung *Herztier*

Die Erzählung spielt in der rumänischen Diktatur unter Ceaușescu. Die weibliche Ich-Erzählerin ist zum Studieren vom Dorf in die Stadt gezogen. Sie teilt sich mit fünf Kolleginnen ein Zimmer – das im Text das „Viereck“ ist – im Studentenheim. Lola, Mitstudentin und Zimmerkollegin, tritt der Partei bei, weil sie sich daraus Vorteile erhofft, für die anderen Mädchen ist Lolas Parteieintritt ein Grund, sie zu meiden bzw. in ihrer Gegenwart zu schweigen oder zu flüstern, denn man weiß nicht, ob sie ein Spitzel ist. Wenig später wird sie erhängt im „Viereck“ aufgefunden. Die Ich-Erzählerin findet Lolas Notizheft, aus dem hervorgeht, dass Lola regelmäßig der Prostitution nachging – man erfährt nicht aus welchem Grund. Lola verkehrte u.a. mit dem Turnlehrer. Der Turnlehrer greift alle Mädchen aus, es ist aber nicht klar, ob es sich bei seiner „Verbindung“ mit Lola um sexuellen Missbrauch handelte. Angedeutet wird, dass Lola dem Turnlehrer nachstellt – „Ich aber bin ihm heimlich nachgegangen und hab sein Haus gefunden.“ (H 31) –, weil sie schwanger von ihm wird. Es ist nicht klar, ob dieses „Nachstellen“ Lola das Leben kostet. Denn an Selbstmord glaubt keiner, v.a. bezweifelt wird das von Edgar, Georg und Kurt. Mit dieser bücherlesenden Gruppe kommt die Ich-Erzählerin nach Lolas Tod in Kontakt. Die Männer interessieren sich für Lolas Notizheft. Sie verstehen sich als politische Gegner des Diktators, lesen verbotene Bücher, schreiben Gedichte, dokumentieren die Verhältnisse im Land und „schmuggeln“ Fotos und Listen mit Namen von Fluchttoten und Geflüchteten (H 173) nach Deutschland. Die Ich-Erzählerin wird im Kreis der Freunde aufgenommen und wird zur Verbündeten, die die Bücher der Freunde nicht nur liest, sondern auch für sie neue Verstecke findet. Tereza, Tochter eines bei der Partei hochstehenden Denkmäler gießenden Vaters, wird zu einer Freundin der Ich-Erzählerin. Sie ist die einzige Figur im Text, die ohne Angst und „arglos“ (H 117) spricht. Die Position des Vaters

schützt sie zunächst. Für Georg, Kurt und Edgar steht Tereza auf der falschen politischen Seite, die Nähe ihres Vaters zur Partei macht auch sie verdächtig – und zu einem potenziellen Spitzel. Sie interessiert sich jedoch nicht für die Partei, und hilft der Gruppe dabei, die Bücher, die sie nicht liest, zu verstecken. Georgs, Kurts und Edgars Misstrauen wird sich jedoch erfüllen: Als die Erzählerin nach Deutschland ausgewandert sein wird, wird sie Tereza im Auftrag des Hauptmann Pjeles – also mit einem Spitzelauftrag – besuchen.

Der Tod ist das präsenteste Motiv in dieser Erzählung. Es wird nicht gelebt, es wird geflüstert, geflüchtet, ausgewandert, aber vor allem gestorben in diesem Buch. Ungleich häufiger als der natürliche Tod, ereilt die Menschen der als Selbstmord getarnte politische Mord und der Fluchttod, der die Menschen bei Versuchen das an den Grenzen durch Wächter und Hunde bewachte Land zu verlassen, „erwischt“. „Jede Flucht war ein Angebot an den Tod. [...] Jede zweite Flucht scheiterte an den Hunden und Kugeln der Wächter.“ (H 69) heißt es in der Erzählung. Für die politischen Gegner jedoch tritt viel öfter der Auftragsmord durch den Geheimdienst ein, er kann einen auch in „Sicherheit“ in Deutschland ereilen.

Von den Figuren, die als politische Gegner gezeichnet sind, überleben am Ende der Erzählung die inzwischen nach Deutschland ausgereiste Ich-Erzählerin und Edgar. Georg stirbt im Übergangsheim in Deutschland, er ist aus dem Fenster gesprungen (oder wurde gestoßen). Kurt stirbt in Rumänien. Er wird, nachdem er einen Ausreiseantrag gestellt hat, am Strick erhängt in seiner Wohnung gefunden.

Die Figuren werden durch den Akt der Flucht und Auswanderung zu Akteuren ihres Lebens. Diese Versuche von der Passivität in die Aktivität eines Daseins zu wechseln, scheitern jedoch oft genug. Da wo Auswanderung und Flucht mit dem Tod enden, hat der Diktator über die Existenz der Figuren bestimmt und die Oberhand behalten. Auf 252 Seiten sterben etwa 20 Menschen, hinzukommen noch jene Fluchttoten, die Edgar, Kurt und Georg auf einer Fluchtliste zusammentragen (H 173).

Die Handlung ist bestimmt und wird „vorangetrieben“ von Flucht, Auswanderung und vor allem Tod.

5.2.2 Ort und Zeit

In welcher Zeit das Erzählte angesiedelt ist, geht aus dem Text nicht explizit hervor. (Lediglich im Klappentext des Buches wird darauf verwiesen, dass wir uns im Rumänien der 1980er-Jahre befinden.). Der „Diktator“ (H 7) wird bereits auf der ersten Seite der Erzählung eingeführt.

Der Text verortet sich explizit durch mehrere Angaben, die über den Text verstreut sind: „Diktatur“ (H 52) und „rumänisch“ (H 35) und „Proletarier aller Länder vereinigt euch“ (H 141) und Ceaușescu (erstmal H 144).

Über die Informationen zum Ort (rumänisch) und der Beschaffenheit des Ortes (Diktatur) kann der Leser und Hinzunahme historischen Wissens auch die Zeit der Erzählung zunächst grob bestimmen – Rumänien war zwischen 1945/47-1989 realsozialistische Diktatur. Weiß der Leser auch, dass die Auswanderungswelle der deutschen Minderheit verstärkt Ende der 1970er/1980er Jahre stattfand, kann er die Zeit der Erzählung relativ genau bestimmen.

Leerstellen im Text – realisiert durch Auslassungen und Andeutungen, die hier nur knapp anhand der Bestimmung von Ort und Zeit aufgezeigt sind, führen den Leser immer wieder aus dem Text hinaus in die Historie.

5.2.3 Textgestalt

Ohne den Text noch gelesen zu haben, fällt beim Blättern des als Roman ausgewiesenen Buches auf, dass die Erzählung in 1-2-seitige Texteinheiten organisiert ist. Die Texteinheiten werden grafisch mit einem Absatz und einem Großbuchstaben markiert. Im Lesen erfährt man, dass die Organisation des Textes in kurzen, abgesetzten Texteinheiten ihren Grund zu allererst auf inhaltlicher Ebene hat. Die Erzählung hat zwei Erzählstränge, die einander abwechseln. Man kann von einer Rahmen- und einer Binnenhandlung sprechen. Die Rahmenhandlung ist weitestgehend in der Gegenwart, zum Teil auch in der Zukunft der Erzählung angesetzt, wohingegen die Binnenhandlung in der Vergangenheit der Erzählung angesetzt ist. Die Gegenwart der Erzählung ist die aktuelle Welt der „heranwachsenden“ bzw. „erwachsenen“ Hauptfiguren, die wir zunächst als heranwachsende Studierende und im Textverlauf als erwachsene Arbeitende/Arbeitslose kennenlernen. Die Vergangenheit der

Erzählung ist ein Erinnern der Kindheit, des Elternhauses – der Erinnerungsprozess wird von den Erlebnissen und Ereignissen der Gegenwart initiiert, die Bilder der Kindheit bleiben fragmentarisch und selektiv, dominante Sichtweisen und Erziehungsweisen des Elternhauses – oft als Sprichwörter bzw. Spruchformeln¹⁶⁷ realisiert, die mit der Gegenwart und ihrer Atmosphäre der Überwachung übereinstimmen, werden erkennbar gemacht. Die Kindheit wird also vom gegenwärtigen Standpunkt der Figuren aus erinnert.

Bei der Rahmenhandlung, dem gegenwärtigen Geschehen der Erzählung, bleibt klar ersichtlich, wessen Geschichte die namenlos bleibende Ich-Erzählerin gerade erzählt. Bei der Binnenhandlung verschwimmen die Grenzen, die (Dorf)vergangenheit ist über weite Strecken als die Erinnerung der Kindheit der Ich-Erzählerin erkennbar, sie schwimmt aber mit der Kind-Vergangenheit anderer Figuren (Lola, Edgar, Kurt und Georg) – sie alle kommen vom Dorf und scheinen eine austauschbare Vergangenheit zu haben.

Die Textgestalt gewinnt durch die Aufteilung in kurze Texteinheiten auf der grafischen Ebene etwas Fragmentarisches, Luftiges, und kann auf dieser Ebene als Umsetzung des Schweigens gedeutet werden. Am „Geflecht der Sätze“ wird im Schreiben solange gezerrt, „bis sie durchsichtig werden [...] Bis die verschwiegenen Sätze zwischen den geschriebenen Sätzen überall ihr Schweigen hinhalten. Bis man das Gefühl hat beim Schreiben, dass der Text jetzt atmet.“ (TS 81)

5. 3 Schweigen als Politikum

Das Schweigen und Reden stehen wie das Bewegen im Zusammenhang mit dem Geheimdienst, der durch ihn ausgeübten Überwachung und daraus resultierenden Angst. Dass es eine Instanz gibt, die über Schweigen und Reden bestimmen kann, macht diese Aktionen zu einem Politikum.

¹⁶⁷ Petra Meurer: Diktatorisches Erzählen. Formelhaftigkeit in den Romanen von Herta Müller. In: I. Denneler (Hrsg.): Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität, Frankfurt am Main 1999, S. 177–195

Aus Angst vor dem Geheimdienst, im Text repräsentiert durch den Hauptman Pjele und die allgegenwärtigen Wächter sowie Spitzel, wird nicht miteinander gesprochen, sondern geflüstert oder geschwiegen.

Vor Lola flüstern und schweigen die Mitbewohnerinnen des Heimzimmers, nachdem sie in die Partei eintritt. Ihre Nähe zur Partei macht sie zum potenziellen Spitzel.

Gegenüber Tereza schweigt die Ich-Erzählerin die relevantesten Themen aus, weil Kurt & Co. ihr aufgrund der Nähe ihres Vaters zur Partei misstrauen. Das Schweigen der Ich-Erzählerin bricht, als sie aufgewühlt nach einem Verhör mehr oder weniger der erstbesten Person, der sie begegnet, davon berichten muss. „Ohne Grund, als spreche ich laut mit mir selber, fing ich zu reden an.“ (H 144) Die Ich-Erzählerin ist im Text mehrfach als Person charakterisiert, die schweigt, bis es aus ihr herausbricht. Dann erzählt sie dem Frisör oder der Schneiderin – ihr fremden Personen – von Persönlichem, wie etwa vom Tod des Vaters.

Im Flüstern sind die Menschen, wenn es um die täglich neu verhandelten Gerüchte über die Krankheiten des Diktators und die eigenen Fluchtpläne geht. Die Flucht ist ein Vergehen am Land und dem Diktator den Tod zu wünschen ebenso, beides würde also zu einer Bestrafung führen, würde es offen ausgesprochen werden.

Aber das Flüstern bietet keinen Schutz, es bleibt ein Reden, das gehört und bestraft werden kann. Das Erkennen der politischen Gegner auf Figurenebene, wenn sie die Ich-Erzählerin über die Quelle der Krankheiten-Gerüchte „aufklären“: „Edgar sagte, der Geheimdienst streut selber die Gerüchte über die Krankheiten des Diktators, um Leute zur Flucht zu treiben und sie zu erwischen. Um Leute zum Flüstern zu treiben und sie zu erwischen.“ (H 58)

Der Geheimdienst selbst steht im Verdacht diese Gerüchte zu verbreiten, mit einem Ziel: sie wollen die Menschen beim Flüstern erwischen. Sie legen die Falle, wer in diese tappt, ist als Feind entlarvt. Das Streuen von Gerüchten wird im Text als Strategie des Geheimdienstes entlarvt, die Bevölkerung zum Reden zu animieren. Es reicht dem Geheimdienst nicht, die „Leute beim Stehlen von Fleisch oder Streichhölzern, Mais oder Waschpulver, Kerzen oder Schrauben, Haarnadeln oder Nägeln oder Brettern zu erwischen“ (H 58), sondern sie wollen

die Menschen eines grundlegenden Verrats überführen, das im Fehlen eines sozialistischen Bewusstseins begründet liegt.

Seine Strategie ist auf zweierlei ausgerichtet: Indem der Geheimdienst bestimmt, was das Verbrechen ist, produziert er Verbrecher, die er erwischen kann. Ihm dürfen die Verbrecher nicht ausgehen, solange seine Herrschaft durch deren Existenz legitimiert ist und aufrecht erhalten bleibt. Das fängt in der Hierarchie bereits auf der Ebene der Wächter an: „Die Wächter bewiesen ihre Zuverlässigkeit durch die Zahl der Feinde.“ (H 58)

Karikiert wird die Arbeit des Geheimdienstes durch die vermeintlichen „Verbrecher“-Figuren im Buch: Deren Vergehen ist die Flucht – Grenzüberschreitung, „verbotene“ Bücher lesen, das Flüstern über die Krankheiten des Todes. Das Verbrechen ist eines, das nur angelegt an das Maßstab des Diktators als solches bestimmbar ist: mangelndes sozialistisches Bewusstsein, bzw. mangelnde Begeisterung für und Identifizierung mit dem sozialistischen Vaterland.

Alltägliches, für den Hauptmann und die Wächter Belangloses, möchte man meinen, kann auch gesprochen und muss nicht geflüstert werden. Tatsächlich kann die Willkür der Mächtigen und die Notwendigkeit von Verbrechern für das System jede Äußerung zu einer politisch verfänglichen machen. Die Wände und Decke, der von ihnen überwachte Raum, hören, was die Überwacher von ihnen hören wollen. Wenn es passiert, dass sich einer politisch fahrlässige äußert, dann „war es eher ein Fehler der Wände und Decken oder des offenen Himmels als Absicht im Hirn eines Menschen“ (H 39).

Den schweigenden und flüsternden Figuren steht einzig Tereza gegenüber. Sie ist die einzige, die „arglos“ redet. Die Verbundenheit des Vaters mit der Partei scheint sie vor der Willkür des Geheimdienstes und der Partei zu schützen. Der Schutz hat seinen Preis; sie muss gegen Ende der Erzählung der Partei beitreten und wird im Auftrag dieser die Freundin und Ich-Erzählerin nach der Auswanderung in Deutschland bespitzeln, um dem Hauptmann Pjele zu berichten.

5.3.1 Konzept des Schweigens als bäuerliche Existenz. Charakterisierung der Bevölkerung

„In einer Diktatur kann es keine Städte geben, weil alles klein ist, wenn es bewacht wird.“ (H 52) Dieser Satz wird im Zusammenhang mit Ausführungen über das Dorf gemacht, die Diktatur macht alle Räume, Dörfer wie Städte, klein, zu einem Dorf, weil es den Raum bewacht.

Das Dorf wird in der Erzählung mit zwei weiteren Bedeutungssträngen aufgeladen. „Alle bleiben hier Dörfler. Wir sind mit dem Kopf von zu Hause weggegangen, aber mit den Füßen stehen wir in einem anderen Dorf.“ (H 52) Einerseits wird in der Erzählung von einer Wanderung des Menschen vom Dorf in die Städte verwiesen. Die Städte werden jedoch als junge unnatürlich geschaffene Gebilde, Fabrikstädte, beschrieben. Die Dörfler bzw. Bauern werden als Arbeiter rekrutiert, bleiben jedoch Bauern. Hüteten Sie im Dorf Schafe und ernteten Melonen, produzieren sie als Arbeiter in der Metallurgie „Blechschafe“ und in der Holzindustrie „Holzmelonen“. Schlachteten sie in ihren Häusern am Dorf Tiere, werden diese Sitten in die neu geschaffenen Wohnblocks für Arbeiter mitgenommen. Tiere werden zwischen den Wohnblocks geschlachtet. Die Mutter der Ich-Erzählerin, die während der gesamten Erzählung als Bäuerin im Dorf lebt, muss sich nach ihrem Umzug nach Deutschland von hiesigen sagen lassen, dass sie die Tauben aus dem Park nicht fangen und für den Eigenbedarf – sie will sich eine gute Suppe machen – verarbeiten darf (H 248).

Die Ich-Erzählerin beobachtet:

Das Proletariat der Blechschafe und Holzmelonen ging nach der Schicht in die erste Kneipe. Immer im Rudel in den Sommergarten einer Bodega. Während sich die schweren Körper auf die Stühle fallen ließen, wendete der Kellner das rote Tischtuch. Korken, Brotrinden, und Knochen fielen auf den Boden neben die Blumenkübel. Das Grüne war verdorrt, die Erde aufgewühlt von eilig ausgedrückten Zigaretten. [...] Auf den Tischen dampfte der Fraß. Da lagen Hände und Löffel, nie Messer und Gabel. Zerren und Abreißen mit dem Mund, so aßen alle, wenn die Kleinigkeiten geschlachteter Tiere auf dem Teller lagen. (...) Die Männer torkelten und schrien sich an, bevor sie sich leere Flaschen auf den Kopf schlugen. Sie bluteten. Wenn ein Zahn zu Boden fiel, lachten sie, als hätte jemand einen Knopf verloren. Einer bückte sich, hob den Zahn auf und warf ihn in sein Glas. Weil das Glück brachte, kam der Zahn von einem Glas ins andere. Jeder wollte ihn.

[...] Irgendwann hatte einer von ihnen den Zahn geschluckt. Sie wußten nicht, wer. Sie rissen von den Geranienstielen die letzten jungen Blätter ab und kauten im Verdacht. Sie gingen die Gläser der Reihe nach durch und schrien mit den grünen Blätter im Mund: Pflaumen sollst du fressen, nicht Zähne.

[...] Dann sagte einer im karierten Hemd: Ich wars. Er fing im Lachen zu weinen an. Alle waren still und sahen auf den Tisch. (...)

Bauern, dachte ich mir, nur sie fallen aus dem Lachen ins Weinen, aus dem Schreien ins Schweigen. Ahnungslos froh und abgründig wütend führen sie aus der Haut. In ihrer Lebensgier war jeder Augenblick imstande, mit einem Hieb das Leben auszulöschen.“ (H. 37–38. Unterstreichungen F.B.)

Beschrieben wird eine alltägliche Szene. Die Arbeiter, die den Großteil der Bevölkerung ausmachen, tauchen im Rudel auf, fressen, zerren und reißen Fleischstücke ab, sie sind berauscht, torkeln, sind abergläubisch und wünschen sich den Tod (Pflaume wird zuvor als todbringend etabliert). Beschrieben wird ein Menschenschlag, der näher am Tier nicht sein könnte. In seiner Verrohung ist er wie das Tier triebgesteuert und hat sich nicht im Griff („ahnungslos froh und abgründig wütend“). Er frisst, er schreit, er schweigt, er lacht, er weint, er blutet, an anderer Stelle trinkt er Blut – er hat sich von seinem Menschsein entfernt. Für seine Umgebung macht ihn die Nähe zum Tier gefährlich, die ihn zum Mörder werden lassen kann.

Die Beschreibung des Menschen als Dörfler, erfährt eine Steigerung in der zunehmenden Stilisierung seiner tierähnlichen Existenz. Am deutlichsten wird diese Entwicklung in der Figuren“entwicklung“ der Großmutter der Ich-Erzählerin. Sie wird irgendwann irre – der Text legt nahe, dass dies als Schockreaktion auf die Enteignung des Feldes ihres Mannes durch den Staat passiert, fortan führt sie eine singende Existenz und ist für jedes Gespräch verloren, sie erkennt auch keinen. Nach dem Tod ihres Mannes (zweimaliger Schock?) streunt sie durch die Felder der Umgebung, schläft draußen und ernährt sich von den Tieren des Feldes („Mein Gott, vielleicht hat sie die Schwalben gegessen.“ H 164). „Die Großmutter bleibt auch nachts auf dem Feld [...], wie verwilderte Katzen.“ (H 151) Die Großmutter wird zum Tier. Der Verrohung der Gesellschaft, die durch eine zunehmende Vertierung dargestellt wird, scheint niemand zu entkommen.

Auch jene Figuren des Textes, die politisch auf der „richtigen“ Seite stehen (Edgar, Kurt und Georg), können sich spätestens nach Eintritt in die Arbeitswelt dem Einfluss der sie umgebenden Menschen nicht entziehen. Kurt, der in einem Schlachthaus arbeitet, wird im Laufe der Erzählung zum Komplizen der Arbeiter (der Blutsäufer), die er zu überwachen hat. (H 101)

Edgar wird gegen Ende der Erzählung das Haar geschoren, er geht mit einem Fell aus dem Frisörladen (H 228). Und Kurt lässt sich seinen Zahn vom Schuster ziehen:

Im Dorf gäbe es keinen Zahnarzt, sagte er, alle gehen zur Schusterei. Der Schuster hat einen Stuhl [...]. Man setzt sich, und der Schuster bindet einen starken Faden um den Zahn. An das andere Fadenende macht er eine Schlinge und hängt sie an die Türklinke der Werkstatt. Mit einem festen Tritt schlägt er die Werkstatttür zu. (H 182)

Die Verrohung und Vertierung der Gesellschaft wird über ein weiteres Feld bespielt: die Sexualität. Es gibt in diesem Buch keine einzige funktionierende Beziehung, sie wurde abgelöst von Prostitution und Sexbeziehungen. Bestehende Beziehungen werden durch natürlichen Tod (der Vater stirbt der Mutter der Ich-Erzählerin weg, der Großvater der Mutter) oder Flucht (der Mann der Schneiderin flüchtet) auseinandergerissen, Beziehungen und Freundschaften sind vom Geheimdienst manipuliert (Kurt und sein Hasenmädchen, die Ich-Erzählerin und Tereza). Der Ort der Sexualität ist das Feld. (H 171, 203)

Das Bäuerische steht in seinem Bedeutungsgehalt steht im Text also für die Nähe zum Tier. Für Grobheit, Triebhaftigkeit, Aggressivität. Der neue Arbeiter, Proletarier - explizit im Text auf „Proletarier aller Länder vereinigt euch“ (H 141) – ist aus dem Bauernstand rekrutiert worden, ist ein Bauer geblieben, der nicht weiß, was sich gehört („Wenn jemand nicht wußte, was sich gehört, sagte man [...]: Du bist ein Bauer.“ H 187) und mehr seinen Tieren als dem Menschen ähnelt. An anderer Stelle sagt eine Arbeiter-Figur, der Pelzmann: „[...] wir Rumänen sind verfluchte Hunde“ (H 189).

Über das Bäuerische wird die neue sozialistische Gesellschaft beschrieben. Bauern auf der Figurenebene sind im Text nicht nur das Gros der Arbeiter der

Fabrikstädte, auch die Wächter sind Bauern. Dem groben Verhalten nach stehen auch der Hauptmann Pjele und der Diktator als Bauern da.

Aus der Beschreibung der Menschen als Bauern wird auch eine Aussage zum Schweigen getätigt. Die bäuerliche Existenz wird als eine wort- und denkkarge beschrieben. Schweigen als eine innere Einstellung beschreibt Müller in ihrem poetologischen Essay als bäuerliche Lebensweise. In ihrem Dorf und ihrer Familie machte man „sich den Gebrauch von Wörtern nicht zur Gewohnheit“ (S 74). „Wir horchten mehr mit den Augen als mit den Ohren“ (S 74)

Das miteinander Sprechen/Reden als Kommunikations- und Mitteilungsmittel wird ersetzt durch eine nonverbale Ebene, die ein schweigendes Decodieren entlang „sprechender Körper und Gegenstände und Natur“ ist. Die Verständigung mit seinem Gegenüber funktioniert als ein Lesen, Deuten von Befindlichkeiten entlang seines Körpers, seiner Gestik, Mimik, Augen. „Wie alle im Haus hatte auch ich gelernt, am anderen das Zucken der Gesichtsfalten, Halsadern, Nasenflügel oder Mundwinkel, des Kinns oder der Finger zu deuten und nicht auf Wörter zu warten.“ (S 74)

Es ist eine Existenz der Handgriffe. Das Reden ist funktionell und wird nur da notwendig, wo es um Arbeitsaufforderungen geht. (S 74)

Das Schweigen der Bauern, Arbeiter geht also auf ihre Lebensweise zurück. Sie kennen jedoch auch ein Schweigen aus politischen Gründen, aus Angst. Sie wissen um die Überwachung. Die Bauern und Arbeiter sind „in der Angst zu Hause“ (H 39), die aus einer flächendeckenden Überwachung resultiert.

5.3.2 Das Schweigen der politisch gezeichneten Figuren – Das Konzept des Schweigens als „Denken ohne Worte“ und als Strategie des (inneren) Widerstandes

Dem schweigenden Rudel der Arbeiter und all der im Text näher herausgearbeiteten Figuren, die flüchten und leben wollen, aber nicht explizit politisch sind, stehen Edgar, Kurt und Georg sowie die Ich-Erzählerin – jeweils in Abstufungen – als explizit politische Personen gegenüber. Das Sprechen – bzw. das kritische Reflektieren der „Wirklichkeit“ – beginnt mit dem Eintritt dieser Bücher lesenden Gruppe in die Welt der Ich-Erzählerin. Vor der Begegnung äußert sie Ich-Erzählerin schon: „Ich wollte über Lola reden, und die

Mädchen im Viereck sagten, ich solle endlich schweigen. Sie hatten begriffen, daß ohne Lola der Kopf leichter war. [...] Sie hatten auch beim Singen vor Lolas Blättern keine Angst.“ (H 42) Die Mädchen sind erleichtert, den Spitzel in ihrer Gruppe losgeworden zu sein. Das Bedürfnis über Lolas Tod zu reden, unterscheidet die Ich-Erzählerin von ihren Kolleginnen und führt sie zu Edgar, Kurt und Georg. Es ist auch ein Erinnern-Wollen, dass die Ich-Erzählerin anführt: „Ich wollte Lolas Heft im Kopf behalten. [...] Und weil ich Lolas Heft nicht allein im Kopf behalten konnte, traf ich sie, seitdem sie mich in der Kantine angesprochen hatten, jeden Tag. Sie bezweifelten, daß Lolas Tod ein Selbstmord war.“ (H 43) Der Akt des Nicht-Vergessens, des Erinnerns braucht mehr als eine Person, ein gemeinsames Gedächtnis.

Kurt ist als die politischste Person der Gruppe gesetzt, was sich in einer Frage der Ich-Erzählerin äußert: „Wieviel muß jemand tun, bis er so politisch ist wie du, fragte ich.“ (H 183) Das Politische von Kurt, das ihn von den anderen Freunden der Gruppe unterscheidet bzw. ihn über sie zu erheben scheint, wird mit seinem Entzug argumentiert. Kurt gibt den Verführungsversuchen einer Nachbarin nicht nach, er vermutet in ihr einen auf ihn angesetzten Spitzel. Sie schafft es aber bei Georg, und Kurts Misstrauen erweist sich wenig später als berechtigt: sie verrät Georg. (H 203)

Auch Edgar, Kurt, Georg und die Ich-Erzählerin flüstern und schweigen. Da sie in der Erzählung als politische Gegner gezeichnet sind, muss man fragen, ob und worin sich ihr Flüstern und Schweigen – das bei diesen Figuren auch ein Verschweigen ist – unterscheidet.

Die Ich-Erzählerin schweigt zunächst, weil mit Lola ein Partei-Spitzel das Mädchenzimmer mitbelegt, nach Lolas Tod verschweigt sie den Fund ihres Notizbuches und sie schweigt, weil die Mädchen im „Viereck“ nicht mit ihr über Lolas Tod reden wollen. (H 42)

Ein Buch, das Notizbuch, ebnet ihr den Weg zu „Gleichgesinnten“, die verbotene Bücher lesen und im Brunnen im Garten eines „Sommerhauses“ verstecken. In dieser Gruppe der Gleichgesinnten fängt die schweigende Existenz der Ich-Erzählerin zu bröckeln an. Die Gruppenmitglieder reden über Lolas Tod, den sie als Mord einstufen, über die gemeinsame Dorfkindheit und deren Kontrollmechanismen und über den Diktator und der Beschaffenheit seiner

Macht. Vielmehr noch, sie dokumentieren die Vergehen des Diktators, und schmuggeln neben Fotos auch Fluchtlisten nach Deutschland. Im Text wird nahegelegt, dass der kritische Blick auf die Verhältnisse, die Ermächtigung zum Sehen durch das Lesen der verbotenen Bücher, die von „weither“ (H 43) kommen, initiiert wurde und getragen wird. Über die erste Begegnung mit den Büchern sagt die Ich-Erzählerin: „In den Büchern aus dem Sommerhaus stand mehr, als ich zu denken gewohnt war.“ (H 45) Es sind die Bücher, die sie als Unterscheidungsmerkmal zu der restlichen Bevölkerung gewählt haben.

Wir gehörten ganz zu denen, die Maulbeerbäume mitbrachten und zählten uns in den Gesprächen nur halb dazu. Wir suchten Unterschiede, weil wir Bücher lasen. Während wir haarfeine Unterschiede fanden, stellten wir die mitgebrachten Säcke wie all die anderen hinter unsere Türen.
Aber in den Büchern stand zu lesen, daß diese Türen kein Versteck waren. Was wir anlehnen, aufreißen oder zuschlagen konnten, war nur die Stirn. (H 54)

Die Macht der Bücher wird in dem, was sie hinter der Stirn anstellen, gesehen. Sie symbolisieren im Text den Raum der Freiheit des Denkens. Sie formen das Denken, ermächtigen zu einem kritischen Blick. Sie sind eine Verbindung zur Welt der Freiheit außerhalb des abgeschlossenen Landes. In der Bildung des Individuums besteht ihr widerständiges Potenzial. Sie brechen aber auch das vom Diktator gesteuerte Monopol des Wissens – das sich über Lautsprecher (im Studentenheim ist in jedem Zimmer eines) und Medien behauptet. Sie bieten aber keineswegs einen Schutzraum, ganz im Gegenteil sie bringen die Lesenden sogar in Gefahr. Die erstmalige Rezeption der Bücher durch die Ich-Erzählerin am Friedhof (H 45), an einem Ort des Todes, verweist symbolisch, dass die Bücher sie in Gefahr bringen können.

Die Entwicklung der Verstecke der Bücher im Laufe der Erzählung verdeutlichen ihren „gefährlichen“ Charakter für die lesenden Besitzer: Zunächst lagern die Bücher in einem „Sommerhaus“. Im Sommerhaus lebt man nicht ständig, das ist der Ort der Erholung und des Entzugs vom alltäglichen Leben. Hier ist man im Sommer, wenn es hell und warm ist, und erholt sich. Die Bücher aber sind nicht im Haus, sondern im Brunnen versteckt. Sie befinden sich in der Nähe von Wasser, das man als Zeichen eines Spiegels und der

Erkenntnis/Erweckung lesen kann. Der Spiegel ist ein zentrales Motiv in den poetologischen Ausführungen Müllers. Er wird im Zusammenhang mit dem oben ausgeführten Diskurs des Alleinseins etabliert. Im Spiegel kann der Teufel sitzen, weil es als Symbol für die (verbotene) Selbst-Wahrnehmung und eine individuell gesetzte Welt-Wahrnehmung steht.

Der gesamte Text ist von Spiegel-Motiven durchzogen. Sie sind durch das Fenster, durch einen dünn aufgezogenen Strudelteil der Mutter (H 135), durch den Fluß, durch abgedunkelte und verschlossene Räume („Das Zimmer wird, wenn es geschlossen ist, so tief wie im Winter der Schnee.“ H 192), usw. repräsentiert. An Spiegel-Motiven bricht die bewusste Wahrnehmung der Ich-Erzählerin und sie rutscht in einen traumähnlichen Zustand. Spiegel-Motive markieren Traumpassagen. Die zunehmende Repräsentanz der Träume in der Binnenhandlung – die Erinnerung der Kindheit – können angelehnt an die poetologischen Aussagen Müllers als ein Zeichen zunehmender Angst und Repression im Alltag der Figuren gelesen werden. Träume sind „in den Texten zur Fiktion der Wahrheit der erfundenen Wahrnehmung geworden.“ (TS 65) Und sie muten sich desto mehr zu, „um so weniger sich der Tag mit seinem großen Auge über allen zugesteht.“ (TS 63)

Das Brunnenwasser wie auch die Bücher dürfen jedoch nur unter der Erde existieren, das bringt sie in Verbindung mit Gefahr und Tod.

Vom Sommerhaus wandern die Bücher in die Hände der Ich-Erzählerin. Bevor ein neuer Ort der Aufbewahrung gefunden wird, müssen sie bei der Schneiderin – die motivisch für Flucht steht – vergessen werden. Danach bringt die Ich-Erzählerin die Bücher in Terezas Büro in der Fabrik unter – den Freunden wird das verschwiegen, denn hier geraten sie erstmals in die Nähe der Macht. Danach schmuggelt die Ich-Erzählerin die Bücher in das Haus (Kleiderschrank) Terezas, damit rücken sie noch näher in den Wirkungsbereich jener Figur, die für Verrat steht.

Anhand der Wanderung der Bücher vom Ort der Erholung und Erweckung – Sommerhaus – zum Haus Terezas und damit dem politischen Feind, wird auch die zunehmende Gefahr, in der sich die Gruppe befindet, nachgezeichnet.

Die Inhalte des Schweigens und Flüsterns der Gruppe unterscheidet ihr Schweigen und Flüstern von jenem der restlichen Gesellschaft.

Das Schweigen dieser Figuren steht – im Gegensatz zum Konzept des schweigenden Daseins der bäuerlichen Existenz – für das weiter entwickelte Konzept des Schweigens als „Denken ohne Worte“, das eine kritische Weltwahrnehmung ebenso wie eine von Geschichte (politischer Macht) traumatisierte Ich-Erfahrung integriert. Es ist ein Schweigen, in dem etwas „gärt“, arbeitet. Es ist ein Verschweigen dessen, was man in den verbotenen Büchern gelesenen hat. Es ist ein Schweigen, das die „Wirklichkeit“ um sich wahrnimmt, aber sie nicht in Worten auszudrücken vermag (bzw. braucht).

Schweigen als Strategie des Widerstands

Die den Bauern entgegengesetzten Figuren – Edgar, Kurt, Georg und die Ich-Erzählerin – kennen das Schweigen aus Angst also ebenso. Im Gegensatz zu den Bauern kennen sie jedoch auch ein Verschweigen als machtkritische Strategie. Es ist das Schweigen, das sie gefährlich macht. Sie lesen Bücher, die sie verstecken müssen, weil sie verboten sind. Sie dokumentieren die Zustände im Land mit Fotografien und erstellen Listen der Geflüchteten, die sie per Bestehung durch den Zoll nach Deutschland verschicken. Sie verfassen Gedichte. All das ist aber nicht der Grund, warum die Bespitzelung und die Vorladungen zu Verhören durch den Hauptmann Pjele beginnen. Der Hauptmann Pjele kann Kurt, Georg und Edgar aus purer Willkür zum ersten Verhör bestellen. Die Erzählstrategie etabliert ein scheinbar banales Volkslied, das nun verboten ist, weil deren Urheber geflüchtet sind, das am Anfang der Bespitzelung und Repression steht. Hauptmann Pjele nennt Edgar, Kurt, Georg und die Ich-Erzählerin, die aufgrund ihrer Nähe zu den Männern verdächtig wird, „böse Saat“ (H 106). Er kann ihnen kein konkretes Vergehen nachweisen, aber genau darum geht es nicht. Es ist Teil seiner Macht, dass er kein Vergehen braucht, sondern eines konstruiert. Schuldig kann jeder werden, wenn es dem Hauptmann passt, die „Absicht im Hirn eines Menschen“ (H 39) ist zweitrangig.

Macht durch Angst

Schweigen bzw. Verschweigen als Strategie des Machtentzugs wird vor allem bei Verhören notwendig. Denn der Hauptmann will zum Reden zwingen. Er interessiert sich für Informationen, die den Verhörten schuldig machen. Auf der

anderen Seite bestimmt der Hauptmann über das Reden, er kann, wenn er will, den Figuren alles in den Mund legen, bzw. sie dazu „zwingen“ Text nach seinem Diktat zu verfassen. Die Machtverhältnisse zwischen dem Geheimdienst und den Gruppenmitgliedern sind so beschaffen, dass der Hauptmann keinen Grund benötigt, um die Gruppe durch Inhaftierung bzw. Mord aus dem Weg zu räumen. Er braucht folglich kein konkretes Wissen, das Schuld nachweist. Warum aber wird der Verhör- und Verfolgungsaufwand trotzdem notwendig?

„Was will der von euch, fragte Tereza.

Angst, sagte ich.“ (H 147)

So spürt man „den Diktator und seine Wächter über allen Geheimnissen [...] lauern und Angst austeilen.“ (H 56)

Es geht dem Hauptmann darum „Angst“ zu produzieren. Darin besteht seine Aufgabe. Mit Hannah Arendt gelesen, beruht seine Herrschaft auf Angst. Eine Angstherrschaft ist gekennzeichnet von einer Gleichschaltung der Bevölkerung durch den totalitären Machthaber, das Fehlen echter Feinde (deren man sich in einer vorangegangenen Phase der Terrorherrschaft entledigt hat) und folglich die Produktion vermeintlicher Feinde.¹⁶⁸

Das Erzeugen von Angst durch ständige Überwachung stellt – ebenso wie das Verführen zum Reden, das Streuen von Gerüchten, das Produzieren von Feinden und die Exempel-Statuierung –, also eine wesentliche Strategie der Machtausübung und des Machterhalts dar.

Die allumfassende Überwachung wirkt psychologisch und physiologisch. Psychologisch macht es sich als Misstrauen und eine Entzweiung von Menschen bemerkbar. Physiologisch als ein Zurechtformen von Körperlichkeit. Die Präsenz der Wächter im gesamten Raum bestimmt über die Haltung und Bewegung der Menschen. Die Passanten gehen „schnell und leise“ (H 60) und mit stillen Schritten (H 60). Die Figuren gehen nicht, sondern sie schleichen im öffentlichen Raum. „Langsam und schnell gehen, schleichen oder hetzen konnten wir noch. Schlendern, das hatten wir verlernt.“ (H 85) Und: „Ich dachte damals noch, man könne in einer Welt ohne Wächter anders gehen als in diesem

¹⁶⁸ Vgl. Arendt (wie Anm. 10) 867–907 und Dennis Deletant (wie Anm. 165)

Land. Wo man anders denken und schreiben kann, dachte ich mir, kann man auch anders gehen.“ (H 128)

Gewalt als Sprache der „Täter“

Der Hauptmann Pjele ist als Vertreter des Geheimdienstes die zentrale Machtfigur im Text. Die allumfassende Überwachung ist jedoch durch andere Figuren nachgezeichnet: pflaumenfressende Wächter (auch Bauern) und Polizisten mit Hunden dominieren den öffentlichen Raum und arbeiten im Auftrag des obersten Pflaumenfressers – des Diktators – und des Hauptmannes Pjeles. Diese Gruppe von Figuren ist nicht als „sprechend“ gezeichnet. Der Diktator missioniert (per Lautsprecher), der Hauptmann Pjele teilt in den Verhören Todesdrohungen aus, die Wächter und Polizisten schleichen nach, durchsuchen Wohnungen, schreien und schlagen nieder.

Die Sprache dieser Figuren *ist* Gewalt.

Dies ist im Text anhand der Figurenbeschreibung der Wächter nachvollziehbar.

Neben den Fabrikarbeitern, sind die Wächter die zweite Gruppe die das Bild des Landes bestimmen:

Beim Streunen sah ich nicht nur die Irren und ihre dünnen Gegenstände. Ich sah auch die Wächter auf den Straßen auf und ab gehen. Junge Männer mit weißgelben Zähnen wachten vor großen Gebäuden, auf Plätzen, vor Läden, an Haltestellen, im struppigen Park, vor den Studentenheimen, in Bodegas, vor dem Bahnhof. Ihre Anzüge paßten nicht, sie schlotterten oder spannten. Sie wurden in jedem Revier, das sie bewachten, wo Pflaumenbäume standen. Sie gingen auch Umwege, um an Pflaumenbäume vorbeizukommen. [...]

Die Pflaumenfresser waren Bauern. [...] Sie aßen nicht vor Hunger, sie gierten nur nach dem sauren Geschmack der Armut, in der sie noch vor einem Jahr wie vor der Hand des Vaters die Augen niederschlugen und den Nacken einzogen.

[...] Sie waren wie vergrößerte Kinder. Weit weg von zu Hause tobte die innere Hitze sich aus in der Pflicht.

Einen schrien sie an, weil die Sonne brannte, weil der Wind blies, oder weil es regnete. Am zweiten zerrten sie und ließen ihn gehen. Den dritten schlugen sie nieder. Manchmal blieb die Hitze der Pflaumen ganz ruhig in ihrem Schädel liegen, sie führten einen vierten ab, entschlossen und ohne Wut. Nach einer Viertelstunde standen sie wieder im Revier.

Wenn junge Frauen kamen, starrten sie grübelnd auf deren Beine. Gehenlassen oder Zupacken entschied sich erst im letzten Augenblick. Man sollte sehen, daß es bei solchen einen keine Gründe brauchte, nur die Laune. (H 59–60. Unterstreichungen F.B.)

Die Wächter schreien, zerren und schlagen. Ihr „Job“ ist als eine Entladung von Affekten beschrieben, als Fortsetzung und Reproduktion einer häuslichen Gewalt, die die Wächter im Elternhaus am Dorf kennengelernt haben. Sie passen ebenso wenig in ihrer neuen Rolle, wie sie in ihre Uniform passen.

Sie werden im Text in unmittelbarer Nähe zu den „Irrgewordenen“ positioniert. Die Irrgewordenen haben keine Angst, sie leiden an Wahn. Dieser Wahn ist bei den Wächtern als Fieber erzählt. Sie essen immerwährend Pflaumen; wenig zuvor wird im Text die Pflaume als Frucht des Todes etabliert. So sind die Wächter einerseits mit dem Tod infiziert und sie sind andererseits in der Entladung ihrer Gewalt todbringend.

Pflaume erfährt eine weitere Aufladung, wenn es im Text heißt: „Pflaumenfresser war ein Schimpfwort. Emporkömmlinge, Selbstverleugner, aus dem Nichts gekrochene Gewissenlose und über Leichen gehende Gestalten nannte man so. Auch den Diktator nannte man Pflaumenfresser.“ (H 59) Der Diktator wird mit dieser Engführung als todbringender oberster Wächter und Bauer markiert.

5.4 Schweigen als Textstrategie

„Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich“¹⁶⁹ ist der erste und letzte Satz des Buches *Herztier* und – unter Auslassung „sagte Edgar“ – der Titel des Aufsatzes *Wenn wir schweigen, werden wir lächerlich – wenn wir reden, werden wir unangenehm*, der zweimal abgedruckt ist; in seiner ersten Version in *Text und Kritik* ist der Aufsatz um den Untertitel „Kann Literatur Zeugnis ablegen?“ erweitert. Derselbe Aufsatz ohne den Untertitel und mit einer abgeänderten Einleitung erscheint auch im Sammelband *Der König verneigt sich und tötet*¹⁷⁰.

Was heißt dieser Satz? Und was heißt Schweigen im Kosmos der Herta Müller? Warum und wann wird einer unangenehm, wenn er schweigt? Schweigen ist, einer teilt sich nicht mit, weil er nicht will und weil er nicht kann. Er kann nicht, weil die Ereignisse nicht mit Worten zu fassen sind, oder er will nicht, weil er sich im Reden in Todesgefahr begeben (oder sich lächerlich machen) kann. Im totalitären System kann ihm das Schweigen ein Raum des Schutzes bzw. des Widerstandes sein, aber er ist auch ein Raum der Un-Freiheit.

Das Reden bedeutet Gefahr – im totalitären System, weil jede Aussage gegen einen verwendet werden kann, im demokratischen System, weil man von etwas spricht, das nicht auf eine kollektive Erfahrung rekurriert und deswegen als fremdartig empfunden und nicht verstanden wird (Gefahr der Lächerlichkeit). Es bleibt als Befreiung die Schrift, die Fiktion, hier erlangt man wieder eine Sprechposition und nimmt sich die Wörter, die man benötigt, um von dem zu erzählen, was man will. „Je mehr Wörter wir uns nehmen dürfen, desto freier sind wir doch.“¹⁷¹

„Ich habe in der Diktatur viel geredet, meistens weil ich mich entschlossen hatte nicht die Trompete zu blasen. Meistens hat das Reden unerträgliche Folgen gehabt.“¹⁷² Das Reden enthüllt. Im Schreiben – als einem Prozess des Verschiebens, Verhüllens und Umschreibens – kann man aber in verschlüsselter Form sprechen.

¹⁶⁹ Herta Müller: *Herztier*. 5. Auflage, Frankfurt am Main 2009, S. 7 und S. 252

¹⁷⁰ Herta Müller: *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*. In: *Der König verneigt sich und tötet*, München 2003, S. 74–105

¹⁷¹ Müller (wie Anm. 84)

¹⁷² Ebenda.

5.4.1 Geheimhalten und Verschweigen als Textstrategie

Das Schweigen ist nicht nur ein eigener Seins-Zustand, sondern wird als ein „Denken ohne Worte“ auch zu einem Vorort des Schreibens. In dem Müller Schreiben und Schweigen als Prozesse parallelisiert etabliert sie das Schweigen auch als Textstrategie.

Im Schweigen wird Einiges zwischengelagert, bis es gesagt werden kann und darf. Aber ebenso Vieles, das hier lagert, ist gar nicht sag- oder benennbar, auch nicht im System der Schrift. Das Wissen des Schweigens ist aber relevant. Jedem Preisgeben ist ein Geheimhalten¹⁷³ immanent. So findet das Schweigen zwischen jedem Satz seine Realisierung. „Die Hälfte von dem, was der Satz beim Lesen verursacht, ist nicht formuliert.“ (S 87) Und weiter:

Der geschriebene Satz ist ein nachweisbarer Satz zwischen vielen verschwiegenen Sätzen. Nur seine Nachweisbarkeit unterscheidet ihn von den verschwiegenen Sätzen. Weil er nachweisbar ist, könnte man meinen, dass er wichtiger ist als die verschwiegenen Sätze. Er ist nicht wichtiger. Und er ist auch nur nachweisbar. Weil er die verschwiegenen Sätze in sich enthält, indem er sie vorwegnimmt und hinterherträgt. Der geschriebene Satz muss behutsam mit dem verschwiegenen Satz umgehen. Der verschwiegene (ausgelassene) Satz muss mit der gleichen Lautstärke sprechen wie der geschriebene Satz. (TS 36)

Andernfalls „stirb seine Wahrheit“ (TS 36). So werden die geschriebenen Sätze zu Sätzen, die das, was nicht gesagt werden kann, umschreiben; sie dienen den verschwiegenen Sätzen. Oder in Leo Aubergs Worten aus der *Atemschaukel* ausgedrückt: „Ich habe mich so tief und so lange ins Schweigen gepackt, ich kann mich in Worten nie auspacken. Ich packe mich nur anders ein, wenn ich rede.“¹⁷⁴

Wenn Leo Auberg, der Ich-Erzähler, sich nicht aus-, sondern nur anders einpackt in Worten, und die Ich-Erzählerin von *Herztier* im Reden schweigt (z.B. „Er wartete auf die Wahrheit, er spürte, dass ich im Reden schweige.“ H 44) – und weil sie nicht die Wahrheit sagt, ihr Satz sich nicht aufschreiben lässt – sind damit mehrere Aussagen in Bezug auf die Verfasstheit von Texten getätigt: Nur

¹⁷³ Das Schreiben ist bei Herta Müller eine Gratwanderung zwischen Preisgeben und Geheimhalten oder Reden und Schweigen oder Formuliertem und Nicht-Formuliertem und Wirklichem und Erfundenem.

¹⁷⁴ Müller (wie Anm. 1). S. 9

der wahre Satz lässt sich niederschreiben. Der wahre Satz ist zur Hälfte ein Schweigen. Das Sprechen bzw. Schreiben ist ein anderes Schweigen.

Wie schweigt man im Erzählen? Welches Erzählen erfordert es, um auch das Schweigen zu realisieren?

Im Roman *Herztier* lassen sich unterschiedliche Umsetzungen des Schweigens auf unterschiedlichen Ebenen der Erzählung festmachen. Wie das Schweigen bereits in der Gestaltung des Textes Niederschlag findet, habe ich weiter oben ausgeführt. Eine sehr einfache Sprache und kurze Sätze könnten ebenfalls als Signum des Schweigens gelesen werden.

Das Schweigen des Textes wird aber vor allem als ein „codiertes Erzählen“ und in der gestörten bzw. misslingenden Kommunikation auf Figurenebene realisiert.

5.4.2 Codierte Erzählen

Die wesentlichsten Wort-Codes der Erzählung etabliert die Erzähl-Instanz bereits auf der ersten Seite:

Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich. [...]

Ich kann mir heute noch kein Grab vorstellen. Nur einen Gürtel, ein Fenster, eine Nuß und einen Strick. Jeder Tod ist für mich wie ein Sack. Wenn das jemand hört, sagte Edgar, hält man dich für verrückt.

Und wenn ich mir das denke, dann ist mir, als ob jeder Tote einen Satz mit Wörtern hinter sich läßt.[...]

Sie spüren vielleicht anders als wir, daß der Diktator ein Fehler ist, sagte Edgar. [...] Wenn einer, nur weil er geht, ißt, schläft und jemanden liebt, Friedhöfe macht, sagte Edgar, dann ist er ein größerer Fehler als wir. Ein Fehler für alle, ein beherrschender Fehler ist er. (H, 7–8, Unterstreichungen F.B.)

Das Schweigen macht die Figuren unangenehm, solange sie auf rumänischen Boden sind, und dem Hauptmann Pjele nicht Rede und Antwort stehen. In die Lächerlichkeit gerät ihr Reden nach der Auswanderung in Deutschland – hier teilt niemand die Erfahrungen der Diktatur mit den Ausgewanderten, die Gefahr der Lächerlichkeit betrifft also die Frage, wie man glaubwürdig über die Erfahrungen unter den Diktator sprechen kann.

Die wichtigsten Code-Wörter sind Gürtel, Fenster, Nuß, Strick, Sack. Sie ergeben hier das Grab und stehen für den Tod. Nachdem der Leser fertig gelesen hat, weiß er: Lola wird mit einem Sack um den Kopf gewickelt an einem Gürtel aufgehängt, Kurt wird tot am Strick erhängt gefunden, Tereza stirbt an Krebs, der sich nußgroß unter der Achsel bildet, und Georg wird aus dem Fenster gestoßen.

In ihrer Briefkommunikation etablieren Edgar, Georg, Kurt und die Ich-Erzählerin weitere Code-Wörter, um vor dem Hauptmann Pjele zu (ver)schweigen:

Beim Schreiben das Datum nicht vergessen, und immer ein Haar in den Brief legen, sagte Edgar. Wenn keines mehr drin ist, weiß man, daß der Brief geöffnet worden ist. [...] Ein Satz mit Nagelschere für Verhör, sagte Kurt, für Durchsuchung einen Satz mit Schuhe, für Beschattung einen mit erkältet. Hinter der Anrede immer ein Ausrufezeichen, bei Todesdrohung nur ein Komma. (H 90)

All diese Wörter bezeichnen in ihrem Wortsinn etwas anderes als sie in der Erzählung meinen. Sie durchziehen wiederholend den Text und werden im Textverlauf der Erzählung semantisch zu Wörtern des Todes umgedeutet und aufgeladen. Durch ihre Platzierung auf der ersten Seite führen sie nicht nur das Hauptmotiv der Erzählung – den Tod – ein, sondern bilden im Lektüreverlauf eine gezielte Leserlenkung.

Petra Meurer spricht in diesem Zusammenhang von Erinnerungsformeln, die bestimmt sind vom Prinzip der Wiederholung und in Texten Müllers vor allem auf den Geheimdienst oder deren Opfer verweisen. Ähnlich der Propaganda des Diktators, die vom Prinzip der Wiederholung bestimmt ist, wiederhole auch Müller Motive und Symbole bis sie zur Wahrheit des Erzählers für den Leser werden. Diese Textstrategie – sie nennt des Weiteren noch den Einsatz von Spruchformeln und Personifikation – diene Müller auch dazu, die Ergriffenheit aller Lebensbereiche durch die Diktatur aufzuzeigen.¹⁷⁵

Tatsächlich ist bei *Herztier* durch die Etablierung von Wörtern aus dem Alltag zu Codes der Gefahr und des Todes die flächendeckende Besetzung durch die Diktatur bis in die kleinsten privaten Winkel hinein angezeigt. Die Diktatur verändert auch die Worte, scheinbar banale Gegenstände des Alltags (Gürtel,

¹⁷⁵ Vgl. Petra Meurer (wie Anm. 167)

Sack) werden zu Mordwaffen. Alles – Natur, Sprache, Gegenstände – stehen im Bunde mit der Macht. Sie existieren nicht für sich, sondern sind immer in einer Absicht eingebettet bzw. verweisen auf etwas anderes.

Auffällig ist, dass die Wörter nicht mehr meinen, was sie bedeuten. Bei einer einzigen Figur – Tereza – bedeuten die Wörter noch, was sie bezeichnen: „Schuhe, sagte sie, und es waren nur Schuhe.“ (H 117) Terezas Sprache ist nicht „beschädigt“, weil Tereza keiner Repression und der damit verbundenen Angstgefühle ausgesetzt ist. Der Ich-Erzählerin, die Zielobjekt der Angst des Hauptmann Pjele ist, ergeht es anders: „Wenn ich an Schuhläden vorbeiging, dachte ich an Durchsuchung.“ (H 100) Es liegt also nahe, dass die Angst – sowie seine Verursacher – die Wahrnehmung und den sprachlichen Ausdruck „formen“ – ja, noch viel mehr: Die Angst spaltet die Wörter. Signifikat und Signifikant fallen auseinander. Die Machtträger verhandeln den Bedeutungsgehalt der Wörter neu. Da die Sprache auch in den Machtbereich des Diktators gerät, wird ein genaues Hinhören auf die „Absicht“ der Wörter notwendig. Herr Feyerabend, eine jüdische Figur, „horchte den Wörtern nach. Tschau war für ihn die erste Silbe von Ceaușescu.“ (H 144) Widerstand bedeutet hier nicht nur ein genaues Hinhören, sondern besteht auch darin sich die Wörter und den je eigenen Bedeutungsgehalt dieser zurückzuerobern. „Je mehr Wörter wir uns nehmen dürfen, desto freier sind wir doch.“¹⁷⁶

Das Prinzip eines uneigentlichen Sprechens ist Erzählstrategie, aber auch Strategie der Figurenkommunikation. Die Kindheit ist von Sprichwörtern bzw. Spruchformen¹⁷⁷, die als Ver- oder Gebote Erziehungsstrategien darstellen, dominiert, seine Mord- bzw. Haftdrohungen äußert der Hauptmann Pjele ebenfalls mit Vorliebe in sprichwortähnlichen Aussagen. Wenn er mit dem Tod droht, sagt er „Dich stecken wir ins Wasser.“ (H 106) oder „Eines ist sicher, wer sich sauber anzieht, kann nicht dreckig in den Himmel kommen.“ (H 146) Droht er mit Gefängnis heißt es: „Da in den Zellen unten ist es kühl.“ (H 174) Seine Drohungen sind für den Bedrohten eindeutig, seine Ausdrucksweise ist jedoch metaphorisch.

¹⁷⁶ Müller (wie Anm. 84)

¹⁷⁷ Vgl. Petra Meurer (wie Anm. 167). Hier S. 178–184

5.4.3 Das Schweigen der Menschen, das „Sprechen“ der Gegenstände und Natur

In der Erzählung sprechen nicht die Menschen, es sprechen die sie umgebenden Gegenstände und Natur. Da wo aus Angst geschwiegen werden muss, bleiben die Ängste nicht unausgesprochen, sie bannen sich ihren Weg und legen sich auf die Umgebung:

Weil wir Angst hatten, waren Edgar, Kurt, Georg und ich täglich zusammen. Wir saßen zusammen am Tisch, aber die Angst blieb so einzeln in jedem Kopf, wie wir sie mitbrachten, wenn wir uns trafen. Wir lachten viel, um sie voneinander zu verstecken. Doch Angst schert aus. Wenn man sein Gesicht beherrscht, schlüpft sie in die Stimme. Wenn es gelingt, Gesicht und Stimme wie ein abgestorbenes Stück im Griff zu halten, verläßt sie sogar die Finger. Sie legt sich außerhalb der Haut hin. Sie liegt frei herum, man sieht sie auf den Gegenständen, die in der Nähe sind. (H 83, Unterstreichungen F.B.)

So sind Natur und Gegenstände sprechend. Sie stehen entweder im Bunde mit der Angst der Figuren oder im Bunde mit der Macht des Diktators. Die Natur etwa gewinnt Züge der Machthaber, tritt als personifizierter Diktator auf: Wind, Bäume, Sonne, Sand werden durch die Verbindung mit aktiven Verben zu Tätern:

„Die Linden schlugen im Wind“ (H 165)
„Der Wind schlug an allerlei schwarze Gegenstände.“ (H 208).
„Der Wind war schneidig.“ (H 227)
„Die Wintersonne hatte Zähne.“ (H 92) oder „Die Sonne brennt“ (H 198)
„Der Sand ist schwer.“ (H 198)
„Das fließende Wasser, die fahrenden Güterzüge, die stehenden Felder waren Todesstrecken.“ (H 69)

Die Nacht ist eine „schwarzgerippte Kugel“ (H 209). Die Kugel ist im Text semantisch aufgeladen als todbringende Waffenkugel der Polizisten. Die Natur hat es auf seine Bewohner abgesehen: „Es ist wahr, sagte Georg, diese Gräser sind schön, aber mitten in ihnen, wohin man auch sieht, öffnen die Felder so scheint es, das Maul. Der Himmel zog weg, die Erde klebte an den Schuhen. Die Blätter, Stengel und Wurzeln der Gräser waren rot wie Blut.“ (H 224)

Die Natur spiegelt auch die Überwachung und den Zustand der Gesellschaft wieder:

Alles war niedergemacht, gerupft, gesichelt, gebunden. Nur das Unkraut stand da und reifte bis in die Wurzeln. Es warf den Samen aus. Ich preßte den Mund zu und hatte den Grassamen im Nacken, in den Ohren und im Haar. Er juckte, und ich mußte mich kratzen. Im Unkraut saßen fette Katzen auf der Lauer. (H 223)

Stellvertretend für ihre Bewohner buckeln wiederum ihre Behausungen, die Menschen wohnen in „buckligen Häusern“ (H 124).

Die Ich-Erzählerin kann ihre Umgebung nicht unabhängig von ihren (Todes)Ängsten sehen: „Ich hatte in den hellen Ästen seit der Entlassung nur einen Zustand gesehen, keinen Herbst. Daß manchmal der Himmel bitter roch, war mein eigener Geruch, nicht Herbst.“ (H 204)

Der totalitäre Staat „machte das Erlebte zu dem, was es war, denn das Auge der Macht sah überall hin“ (TS 20), äußert Müller in diesem Zusammenhang in ihren poetologischen Überlegungen. „Im ganz anderen Diskurs des Alleinseins verwischt sich die Grenze zwischen Gegenständen und Haut. Gegenstände können den Zustand, das Befinden der Person wiedergeben.“ (TS 97) Gegenstände und Natur werden ihnen zu einem Tableau, auf das sie ihre Gefühlszustände „malen“ bzw. projizieren, weil sie nicht kommunizieren dürfen oder können. Die Metaphorik des Erzählten gehorcht diesen Zuständen.

Das Leben ereignet sich, so Herta Müller in ihren poetologischen Äußerungen, in Bildern, nicht in Worten, und ebenso dahin drängt es beim Erzählen zurück:

Dass wir im Aufblitzen und Abtauchen leben, ich glaube, das zeigt am besten der Film. Seine Mittel sind die Mittel der Bilder. Ich habe oft den Eindruck, alles besteht aus einzelnen Bildern. Auch das Schreiben vollzieht sich in Bildern. Das Fort-Schreiben der Gedanken, das Fort-Schreiben in Worten, ist ein Umsetzen der Bilder in Sätze. Es ist ein Entkleiden der Wahrnehmung. Man nimmt ihr das Eigentliche, das Bild. [...] Man sucht etwas der Wahrnehmung, auch der erfundenen Wahrnehmung, Fremdes. Man nimmt statt des Bildes das Wort. Man nimmt statt des Bildes die Beschreibung, meist die Umschreibung des Bildes. Das quält die erfundene Wahrnehmung: diese Umsetzung vom Bild ins Wort. Ich glaube, die erfundene Wahrnehmung verlässt sich in ihrer Ganzheit auf Bilder. Ich glaube auch, dass die erfundene Wahrnehmung Worte gar nicht mag. (TS 84)

Das Besondere an der erfundenen Wahrnehmung nun – wenn man sie in einer ihrer Erscheinungsformen als Erzählstrategie lesen will – ist, dass sie sich in Bildern ereignet und ausdrückt. An diesem Punkt korrespondiert dieses

Konzept ebenso mit dem Vorgang des Schweigens, das die Autorin als ein Denken ohne Worte beschreibt, also eines in Bildern sein muss.

5.4.4 Schweigen als Signum für gestörte Kommunikation. Der Diskurs des Alleinseins als Darstellungsform im Text

„Uns fehlte die Gewohnheit, dem Telefon Geheimnisse zu sagen, die Zunge blieb hängen vor Angst. [...] Mir war es beim Reden, als hätten wir den Hauptmann Pjele mitgebracht.“ (H 246) In Deutschland angekommen, können Edgar und die Ich-Erzählerin noch immer nicht „frei“ reden, denn die Angst und Überwachung – symbolisiert durch den Hauptmann Pjele – ist ihnen in die Haut übergegangen.

Im Land des Diktators wird die zwischenmenschliche Kommunikation durch Überwachung und Bespitzelung sowie durch das Verbot der Gruppenbildung gestört. Der kommunistische Herrscher operiert zwar mit der Masse (der Arbeiter), stigmatisiert aber zugleich Gruppenbildung als Handlung des Verrats. Das Verbot der Gruppe zielt auf die zwischenmenschliche Separation und ist in seiner äußersten Form gedacht ein Verbot von Kommunikation. Hannah Arendt macht die geografische Isolation zu einem Merkmal totalitärer Systeme.¹⁷⁸ Müller etabliert in der Erzählung im überwachten Raum auch ein Prinzip der zwischenmenschlichen/ psychologischen Isolation, die sich im Misslingen von Kommunikation zwischen den Figuren äußert.

Die gestörte zwischenmenschliche Kommunikation wird im Text als Diskurs des Alleinseins umgesetzt. Die Angst und das Misstrauen (H 81, 86, 125, 126, 141) – aufgrund von Bespitzelung – schieben sich zwischen den einzelnen Figuren und sorgen für die Isolation. Man ist und bleibt allein. Das Alleinsein der Figuren ist eine Aussichtslosigkeit, die die ganze Person miteinschließt (TS 69). Das Alleinsein findet seine literarische Umsetzung im „Diskurs des Alleinseins zu zweit“ (TS 68). Figuren-Dialoge sind vom Scheitern und einem Gegeneinander, aneinander vorbei oder nebeneinander reden gekennzeichnet (TS 68): „Es redet die eine Person, dann die andere. Es bleibt bei der Aussage neben der Aussage. Es wird nicht Aussage auf Aussage.“ (TS 68)

¹⁷⁸ Arendt (wie Anm. 10). S. 902

Herztier kommt mit wenigen „Dialogen“ aus. Wenn etwa Tereza und die Ich-Erzählerin reden, dann liest sich das so:

Drüben an der Ecke ist mein Frisör, sagte Tereza. Bald wird es warm, komm, wir gehen uns die Haare färben.
Ich fragte: Wie.
Sie sagte: Rot.
Ich fragte: Heute.
Sie sagte: Jetzt.
Ich sagte: Nein, heute nicht. (H 128)

Oder:

In der Küche sagte Tereza: Weißt du, wer mich geschickt hat. Pjele. Ich konnte nicht anders reisen. Sie trank ein Glas Wasser.
Wiese bist du gekommen.
Ich wollte dich sehen.
Was hast du ihm versprochen.
Nichts.
Warum bist du hier.
Ich wollte dich sehen. Sie trank noch ein Glas Wasser.
Ich sagte: Ich dürfte dich nicht mehr kennen. (H 158)

Die Dialoge bleiben flach. Auffällig ist auch der Verzicht auf Frage- und Ausrufezeichen, das ebenso auf ein Aneinander-Vorbeireden deutet. „Da Aussage nur neben Aussage stehen kann, gibt es im Gespräch nur das Sagen. Oder das Fragen und Sagen. Das Fragen und Antworten gibt es nicht.“ (TS 70) Grundsätzlich setzt Müller nur zwei Satzzeichen ein: Beistrich und Punkt. Das ist poetologisches Programm, denn sind „die Sätze gefunden, wie sie sich selber sehn, kommen diese Zeichen nicht vor.“ (TS 71) Nur, wenn der Satz seine Wahrheit nicht gefunden hat, wird er mit einem Fragezeichen geschlossen. (TS 71)

Die Störung der Kommunikation durch den Machthaber schlägt sich also in der Figurenrede nieder.

Hannah Arendt stellt fest, dass das „professionelle Mißtrauen des Polizeiaagenten“¹⁷⁹ in totalitär verfassten Gesellschaften auch zum beherrschenden Prinzip des Alltags und der zwischenmenschlichen Beziehungen wird. Es ist dieses Prinzip, dass „mehr als alles andere alle menschlichen Beziehungen in der totalitären Gesellschaft unterminiert“.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Ebenda. S. 892

¹⁸⁰ Ebenda. S. 892

Unbefangene zwischenmenschliche Kommunikation wird unmöglich.

In einer Atmosphäre, in der wissentlich oder unwissentlich jeder jeden bespitzelt, jeder sich als Agent herausstellen kann, jeder sich ständig bedroht fühlen muß, unter Verhältnissen, die Sicherheit im alltäglichen Leben ausschließen und unter denen man ebenso schnell Karriere machen wie ruiniert sein kann, wird jedes gesprochene Wort zweideutig und kann hinterher nach Bedarf ausgelegt werden.¹⁸¹

Zwischenmenschliche Beziehungen können zudem nicht aufgebaut werden, wo kein Wissen geteilt und dadurch verifiziert werden kann.

Da Menschen für Wissen wie Erfahrungen der Mitmenschen bedürfen, die das Gewußte und Erfahrene mitverstehen und bestätigen können, verliert das, was jeder irgendwie weiß, aber nie laut werden lassen darf, alle greifbare Wirklichkeit und macht sich nur in der Form einer alle Bereiche und Tätigkeiten durchwaltenden, quälenden, vagen Unsicherheit und Angst geltend.¹⁸²

Die Störung der Kommunikation hat eine Isolation des Einzelnen zur Folge und kann als Strategie der Kontrolle des Wissensflusses gelesen werden; alles was die Figuren wissen müssen, sagen ihnen Partei und Diktator – das per Lautsprecher, die etwa in den Zimmern der Studentenheime installiert sind.

¹⁸¹ Ebenda. S. 893

¹⁸² Ebenda. S. 902

6. Siglen

H = Herta Müller: Herztier. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2009.

S = Herta Müller: Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. In: Der König verneigt sich und tötet. München: Carl Hanser Verlag 2003. S. 74–105.

TS = Herta Müller: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. Berlin: Rotbuch 1991.

7. Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Müller, Herta: In jeder Sprache sitzen andere Augen. In: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. Berlin: Rotbuch 1991. S. 7–39.

Müller, Herta: Der ganz andere Diskurs des Alleinseins. In: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. Berlin: Rotbuch 1991. S. 57–73.

Müller, Herta: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. Berlin: Rotbuch 1991.

Müller, Herta: Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes. In: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. Berlin: Rotbuch 1991. S. 186–199.

Müller, Herta: Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt. In: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. Berlin: Rotbuch 1991. S. 33–55.

Müller, Herta: Wie Wahrnehmung sich erfindet. In: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. Berlin: Rotbuch 1991. S. 9–31.

Müller, Herta: In der Falle. (Bonner Poetik-Vorlesung). Göttingen: Wallstein Verlag 1996 (=Politik - Sprache - Poesie 2).

Müller, Herta: Heimat ist das, was gesprochen wird. Hrsg. von Ralph Schock. Blieskastel: Gollenstein 2001.

Müller, Herta: Bei uns in Deutschland. In: Der König verneigt sich und tötet. München: Carl Hanser Verlag 2003. S. 176–185.

Müller, Herta: Der König verneigt sich und tötet. München: Carl Hanser Verlag 2003.

Müller, Herta: Der König verneigt sich und tötet. In: Der König verneigt sich und tötet. München: Carl Hanser Verlag 2003. S. 40–73.

Müller, Herta: Die Insel liegt innen - die Grenze liegt außen. In: Der König verneigt sich und tötet. München: Carl Hanser Verlag 2003. S. 160–175.

Müller, Herta: Die rote Blume und der Stock. In: Der König verneigt sich und tötet. München: Carl Hanser Verlag 2003. S. 151–159.

Müller, Herta: Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. In: Der König verneigt sich und tötet. München: Carl Hanser Verlag 2003. S. 74–105.

Müller, Herta: Die Anwendung der dünnen Straßen. Eröffnungsrede zum Bachmann-Preis 2004. <http://derstandard.at/1707202> (30.1.2013).

Müller, Herta: Atemschaukel. München: Carl Hanser Verlag 2009.

Müller, Herta: Der Fuchs war damals schon der Jäger. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2009.

Müller, Herta: Herztier. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2009.

Müller, Herta: Heute wär ich mir lieber nicht begegnet. Roman. München: Carl Hanser Verlag 2009.

Müller, Herta: Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis. Nobelvorlesung. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/muller-lecture_ty.html (30.1.2013).

Müller, Herta: Tischrede während des Nobelpreis-Banketts in Stockholm am 10.12.2009. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/muller-speech_ty.html (30.1.2013).

Müller, Herta: Niederungen. München: Carl Hanser Verlag 2010.

7.2 Herta Müller in Interviews und Medienbeiträgen

Dokumentation über Herta Müller anlässlich der Nobelpreis-Verleihung 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=25DPgHKVpuU&feature=related> (30.1.2013).

Arx, Ursula von: Das erste Mal - Herta Müller, warum schreiben Sie? <http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/1d0ddab1-65f4-416d-b01d-8754b8d1ff98.aspx> (30.1.2013).

Duehren, C. von: Warum nach 11Jahren unsere Liebe zerbrach. <http://www.bild.de/regional/berlin/literatur/warum-unsere-liebe-zerbrach-10053712.bild.html> (30.1.2013).

Greiner, Ulrich: Ich hatte so viel Glück! Interview mit Herta Müller. <http://www.zeit.de/2009/43/Interview-Herta-Mueller> (30.1.2013).

Klammer, Angelika: Wie lange bleibt man eitel? Im Gespräch mit Herta Müller. In: Volltext. Zeitung für Literatur (2009) H. 4. S. 32–36.

Müller, Herta: Diesseitige Wut, jenseitige Zärtlichkeiten. Herta Müller über Liao Yiwu. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/herta-mueller-ueber-liao-yiwu-diesseitige-wut-jenseitige-zaertlichkeiten-11126134.html> (30.1.2013).

Kienlechner, Sabina: "Man hat die Freiheit, die man sich nimmt". Neue Enthüllungen über die Bspitzelung der "Aktionsgruppe Banat". Sendung im Deutschlandradio Kultur am 06.06.2010.

Müller, Herta u. Ruth Klüger: Sprache als Gedächtnis - Ein Gespräch. Erinnerung an die Novemberpogrome 1938. Moderiert von Cordula Fink-Schürmann. 11.11.2012, Wien, Volkstheater 2012.

Müller, Wolfgang: "poesie ist ja nichts angenehmes". gespräch mit herta müller. In: Glossen 1 (1997) H. 1.

Naumann, Michael: Was glaubst du, wer du bist? <http://www.tagesspiegel.de/meinung/kommentare/herta-mueller-was-glaubst-du-wer-du-bist/1613776.html> (30.1.2013).

Niedermeier, Cornelia: Mit dem Auge kann man keinen Stift halten. Interview mit Herta Müller. <http://derstandard.at/1537469> (30.1.2013).

Müller, Herta u. Herlinde Koelbl: Autorenpoträt Herta Müller. In: Schreiben! 30 Autorenporträts. Hrsg. von Herlinde Koelbl. München: Kneesebeck 2007. S. 62–67.

Müller, Herta u. Renata Schmidtkunz: Ich glaube nicht an die Sprache. Herta Müller im Gespräch mit Renata Schmidtkunz. Klagenfurt: Wieser 2009.

Siennerth, Stefan: Diese Bilder trugen mir die Tage zu. Im Gespräch mit Herta Müller. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter 46 (1997) H. 3. S. 205–211.

Stäblein, Ruthard: "Die Angst ist eine gute Ästhetikkennerin". Interview mit Herta Müller. <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F12%2F09%2Fa0096&cHash=3f4b4adad4> (30.1.2013).

Stäblein, Ruthard: "Die Angst ist eine gute Ästhetikkennerin". Interview mit Herta Müller. <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F12%2F09%2Fa0096&cHash=3f4b4adad4> (30.1.2013).

7.3 Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Noten zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp 1958. S. 9–49.

Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp 1958.

Arendt, Hannah: Einleitung. In: Dichten und Erkennen. Hrsg. und eingel. von Hannah Arendt. Zürich: Rhein Verlag 1955. S. 5–42.

Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus. 14. Aufl. München [u.a.]: Piper 2011.

Broch, Hermann: Dichten und Erkennen. Hrsg. und eingel. von Hannah Arendt. Zürich: Rhein Verlag 1955.

Csejka, Gerhardt: Rückblick auf die rumäniendeutsche Nachkriegsliteratur. In: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Hrsg. von Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth 1990. S. 146–159.

Deletant, Dennis: Rumänien. In: Handbuch der kommunistischen Geheimdienste in Osteuropa ; 1944-1991. Hrsg. von Łukasz Kamiński, Krzysztof Persak u. Jens Gieseke. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009. S. 341–393.

Denneler, Iris (Hrsg): Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität. Frankfurt am Main: Lang 1999.

Dittberner, Hugo u. Heinz Ludwig Arnold (Hrsg): Herta Müller. München: Edition Text + Kritik 2002.

Eke, Dagmar: Auswahlbibliographie (1972-1990). In: Die Erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller. Hrsg. von Norbert Otto Eke. Paderborn: Igel 1991. S. 134–157.

Eke, Norbert Otto (Hrsg): Die Erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller. Paderborn: Igel 1991.

Frauendorfer, Helmuth: Das bißchen Kompromiß. In: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Hrsg. von Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth 1990. S. 130–135.

Gabanyi, Anneli Ute: Partei und Literatur in Rumänien seit 1945. München: Oldenbourg 1975 (=Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas 9).

Ittu, Gudrun-Liane: Das deutschsprachige Buch im kommunistischen Rumänien (1945-1989). In: Germanistische Beiträge 15-16 (2001). S. 94–109.

Jass, Walter: "Ein ostmitteleuropäischer Zusammenhang bleibt...". Gespräch mit dem Dichter und Schriftsteller Richard Wagner. In: Allgemeine Zeitung für Rumänien, 1. November 1996

Kamiński, Łukasz, Krzysztof Persak u. Jens Gieseke (Hrsg): Handbuch der kommunistischen Geheimdienste in Osteuropa; 1944–1991. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Kienlechner, Sabina: "Unter dem Einfluss der bürgerlichen Ideologie". Die "Aktionsgruppe Banat" in den Akten der Securitate. In: Sinn und Form 62 (2010) H. 6. S. 746–769.

Kittner, Alfred: Spätentdeckung einer Literaturlandschaft : die deutsche Lit. der Bukowina. In: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Hrsg. von Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth 1990. S. 181–202.

Klare, Jörn: Was bin ich wert? Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

Koelbl, Herlinde (Hrsg): Schreiben! 30 Autorenporträts. München: Kneesebeck 2007.

Köhnen, Ralph (Hrsg): Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers. Frankfurt am Main, New York: P. Lang 1997.

Kremm, Werner, Michael Bleiziffer u. a.: Engagement als Chance und Veränderung. Rundtischgespräch mit jungen Autoren in Temesvar. Das Gespräch führte Bernd Kolf. In: Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien ; Texte der Aktionsgruppe Banat. Hrsg. von Ernest Wichner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 61–64.

Kremm, Werner, Johann Lippert u. a.: Am Anfang war das Gespräch. Erstmalige Diskussion junger Autoren/Standpunkte und Standorte. In: Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien ; Texte der Aktionsgruppe Banat. Hrsg. von Ernest Wichner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 31–35.

Kron, Thomas u. Uwe Schimank (Hrsg): Die Gesellschaft der Literatur. Opladen: B. Budrich 2004.

Kunze, Thomas: Nicolae Ceaușescu. Eine Biographie. Berlin: Links 2000.

Lützeler, Paul Michael: Einleitung: Poetikvorlesungen in der Postmoderne. In: Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl 1994. S. 7–19.

Lützeler, Paul Michael (Hrsg): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl 1994.

Meurer, Petra: Diktatorisches Erzählen. Formelhaftigkeit in den Romanen von Herta Müller. In: Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität. Hrsg. von Iris Denneler. Frankfurt am Main: Lang 1999. S. 177–195.

Nubert, Roxana: Rumäniendeutsche Literatur in der Zeit der Diktatur. Mit besonderer Berücksichtigung der frühen 70er Jahre. In: TRANS, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften (2002) H. 13.

Ortinan, Gerhard: Die Moritat von den 10 Wortarten der traditionellen Grammatik. In: Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien; Texte der Aktionsgruppe Banat. Hrsg. von Ernest Wichner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 114–115.

Ottmer, Clemens: Schreiben und Leben. Herta Müller, Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. In: Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl 1994. S. 279–294.

Renneke, Petra: Poesie und Wissen. Poetologie des Wissens der Moderne. Heidelberg: Winter 2008.

Ritter, Andrea: In den Fängen der rumänischen Securitate. Interview mit Helmuth Frauendorfer. <http://www.stern.de/kultur/buecher/interview-mit-helmuth-frauendorfer-in-den-faengen-der-rumaenischen-securitate-1530054.html> (30.1.2013).

Rüther, Günther (Hrsg): Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus. Paderborn: Schöningh 1997.

Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Hrsg. von Traugott König (Hrsg). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986.

Schlesak, Dieter: Analyse meiner Selbstbiographie. In: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Hrsg. von Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth 1990. S. 160–180.

Siennerth, Stefan (Hrsg): Dass ich in diesen Raum hineingeboren wurde. Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa. München: Südostdeutsches Kulturwerk 1997.

Siennerth, Stefan: Im Gespräch mit Richard Wagner. In: Dass ich in diesen Raum hineingeboren wurde. Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa. Hrsg. von Stefan Siennerth. München: Südostdeutsches Kulturwerk 1997. S. 302–318.

Söllner, Werner, William Totok u. a.: Nachrichten aus der Resig-Nation. Rundfunkgespräch, moderiert von Reinhard Hübsch. In: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Hrsg. von Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth 1990. S. 288–312.

Solms, Wilhelm: "Ankunft". In: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Hrsg. von Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth 1990. S. 234–263.

Solms, Wilhelm (Hrsg): Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Marburg: Hitzeroth 1990.

Steinmayer, Markus: "Ich wollte in der Tiefe der Bilder Verschwinden" - Bildlichkeit als Lust am Text. Ein Versuch über Herta Müllers Der Teufel sitzt im Spiegel oder wie die Wahrnehmung sich erfindet. In: Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers. Hrsg. von Ralph Köhnen. Frankfurt am Main , New York: P. Lang 1997. S. 139–153.

Sterbling, Anton: Das Wesen und die Schwächen von Diktatur - nachgelesen in den Romanen von Herta Müller. In: Die Gesellschaft der Literatur. Hrsg. von Thomas Kron u. Uwe Schimank. Opladen: B. Budrich 2004. S. 165–200.

Sterbling, Anton: "Am Anfang war das Gespräch". Reflexionen und Beiträge zur "Aktionsgruppe Banat" und andere literatur- und kunstbezogene Arbeiten. Hamburg: Reinhold Krämer 2008.

Sterbling, Anton: Einige subjektive Anmerkungen zur „Aktionsgruppe Banat. In: "Am Anfang war das Gespräch". Reflexionen und Beiträge zur "Aktionsgruppe Banat" und andere literatur- und kunstbezogene Arbeiten. Hamburg: Reinhold Krämer 2008. S. 9–22.

Totok, William: Literatur und Personenkult in Rumänien. In: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Hrsg. von Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth 1990. S. 93–120.

Vogt, Guntram: "Ausreise". In: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Hrsg. von Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth 1990. S. 205–223.

Wagner, Richard: Die Aktionsgruppe Banat : Versuch einer Selbstdarstellung; in Erinnerung an Franz Grass (1953-1975), Rolf Bossert (1952-1986), Roland Kirsch (1960-1989). In: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Hrsg. von Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth 1990. S. 121–129.

Wagner, Richard: Vorkommnis. In: Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien ; Texte der Aktionsgruppe Banat. Hrsg. von Ernest Wichner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 175–177.

Walther, Joachim: "Kosmonauten der stillen Erkundung". Schriftsteller und Staatssicherheit. In: Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus. Hrsg. von Günther Rüther. Paderborn: Schöningh 1997. S. 283–302.

Wichner, Ernest: Blick zurück auf die Aktionsgruppe Banat. In: Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien ; Texte der Aktionsgruppe Banat. Hrsg. von Ernest Wichner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 7–11.

Wichner, Ernest (Hrsg): Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien; Texte der Aktionsgruppe Banat. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (=Edition Suhrkamp).

Wichner, Ernest: Herta Müllers Selbstverständnis. In: Herta Müller. Hrsg. von Hugo Dittberner u. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik 2002. S. 3–5.

8. Anhang

8.1 Abstract

Die Erfahrung der Diktatur und einer institutionell produzierten (Todes)Angst modelliert die literarische Ästhetik der Schriften Herta Müllers. Die Krise des überwachten, unfreien, von der Geschichte beschädigten Individuums und das Zerfallen der Sprache (die Sprachlosigkeit) sind Kernmotive des literarischen Werks; die Verteidigung und Rückeroberung sowohl der Freiheit als auch der Sprache zentrale Denkfiguren ihrer essayistisch-poetologischen Reflexionen.

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit zeichnet das kommunistische totalitär verfasste Rumänien der 1970er- und 1980er-Jahre, das von der Angst-Herrschaft Nicolae Ceaușescus geprägt war, nach. Der Fokus liegt auf (literatur)politisch relevanten Ereignissen, die auf die Biographie der Autorin einwirken und ihre Spuren hinterlassen. Zentrale Bedeutung wird ihrer Begegnung mit der „Aktionsgruppe Banat“ beigemessen, in deren Einflussbereich Herta Müller literarisiert und politisiert wird.

Im Kernstück folgt die Analyse ihres literarischen und essayistischen Œuvres. Müllers Essays sind poetologischer und politischer Kommentar zugleich. In ihnen entschlüsselt sie durchgängig, was im literarischen Werk nur verschlüsselt daherkommt. In den Essays denkt die Autorin textstrategische Diskurse durchgängig auch als Strategien der Machtausübung und des Machtentzugs. In der Arbeit wird zunächst die Beschaffenheit dreier zentraler Text- und Machtstrategien – des Diskurses des Alleinseins, der erfundenen Wahrnehmung und des Schweigens – beschrieben und anschließend anhand des Romans *Herztier* untersucht, wie diese Trias in der Literatur Herta Müllers wirksam wird. Der Fokus der Werkanalyse liegt dabei auf den Themenfeldern „Geheimdienst“ und „Schweigen“. Gezeigt wird wie die Machtausübung des Geheimdienstes letztlich im Schweigen wirksam wird, aber auch wie die Textstrategie des Schweigens der geheimdienstlichen Herrschaft die Macht entziehen kann.

8.2 Danksagung

Geliebte Mama und geliebter Papa, ich danke Euch von Herzen für Eure Liebe, die mir immer ein Boden unter den Füßen und ein Himmel über den Kopf war und ist.

Florian Baranyi danke ich für die vielen wunderbaren Gespräche über das Leben und die Literatur, in denen er mich zu inspirieren und ermutigen wusste. Ihm und Ana Ilic gilt mein Dank für das interessierte Lektorat der vorliegenden Arbeit.

Nikolaus Brandstätter und der Brandstätter-Verlagsfamily möchte ich sehr herzlich für die Freistellung während meiner Schreibklausur danken.

Prof. Dr. Michael Rohrwasser, meinen geduldigen Betreuer, „entdeckte“ ich sehr rasch nach Antritt seiner Professur an der Wiener Germanistik – und „verfolgte“ ihn seitdem fortwährend. Ich danke Ihnen für die vielen wundervollen Lehrveranstaltungen, die ich bei Ihnen hören durfte. Sie haben nachhaltig meine Neugier für Literatur und ihre kulturhistorische Kontextualisierung geprägt.

8.3 Lebenslauf

Fitore Brahimi, geboren 1982 im Kosovo, lebt seit ihrem zehnten Lebensjahr in Baden bei Wien und Wien/ Österreich. Sie spricht Deutsch, Albanisch, Englisch und in Grundzügen Französisch.

Studium der Deutschen Philologie, Theaterwissenschaften und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien, mit einem Schwerpunkt auf Neuerer deutscher Literatur und Verlagswesen. Parallel zum Studium Mitarbeit an Theater- und Filmprojekten (u.a. am Tanzquartier Wien). 2000–2007 freie Redakteurin bei der „Badener Zeitung“. 2010 Mitarbeit an der MALCA-Tagung, Universität Wien (Leitung: Anna Babka und Susanne Hochreiter). Seit 2007 beim Christian Brandstätter Verlag Wien, seit 2010 ebendort Leitung der Verlagskooperationen.