



Norbert Otto Eke (Hg.)

# Herta Müller Handbuch



**J.B. METZLER**



**J.B. METZLER**

Norbert Otto Eke (Hg.)

# Herta Müller-Handbuch

J. B. Metzler Verlag

## **Der Herausgeber**

Norbert Otto Eke lehrt Neuere deutsche  
Literaturwissenschaft und Literaturtheorie  
an der Universität Paderborn.

## **Bibliografische Information**

### **der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02580-7

ISBN 978-3-476-05401-2 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist  
urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb  
der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist  
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Über-  
setzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist Teil von Springer Nature. Die eingetragene  
Gesellschaft ist Springer-Verlag GmbH Deutschland.  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart  
(Foto: akq-images)  
Satz: Claudia Wild, Konstanz in Kooperation  
mit primustype Hurler GmbH, Notzingen

J. B. Metzler, Stuttgart  
© Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017

# Inhalt

Vorwort VII

Siglen und Hinweise IX

## I Person und Zeit

1 Biographische Skizze Norbert Otto Eke 2

## II Werke

### A Prosa und Romane

- 2 Frühe Prosa Julia Müller 14
- 2.1 »Niederungen. Prosa« (1982/1984/2010) –  
Der deutsche Frosch 14
- 2.2 »Drückender Tango. Prosa« (1984) –  
»Hier bin ich, denke ich« 17
- 2.3 »Der Mensch ist ein großer Fasan auf der  
Welt. Eine Erzählung« (1986) – Stehende  
Zeit 19
- 2.4 »Barfüßiger Februar. Prosa« (1987) –  
Epitaph 22
- 3 »Reisende auf einem Bein«  
Moray McGowan 25
- 4 »Der Fuchs war damals schon der Jäger«  
Alexandra Pontzen 31
- 5 »Herztier« Monika Moyrer 41
- 6 »Heute wär ich mir lieber nicht begegnet«  
Ute Weidenhiller 50
- 7 »Atemschaukel« Hartmut Steinecke 59

### B Lyrik und Collagen

- 8 Frühe Lyrik Julia Müller 68
- 9 Collagen Axel Dunker 71
- 9.1 »Reisende auf einem Bein« (1989) 72
- 9.2 Selbstaussagen Herta Müllers und Traditions-  
bezüge 72
- 9.3 »Der Teufel sitzt im Spiegel« (1991) 73
- 9.4 »Der Wächter nimmt seinen Kamm«  
(1993) 74

9.5 »Im Haarknoten wohnt eine Dame«  
(2000) 74

9.6 Reime 75

9.7 »Die blassen Herren mit den Mokka-  
tassen« (2005) 76

9.8 »Este sau ne iste Ion« (2005) 77

9.9 »Vater telefoniert mit den Fliegen«  
(2012) 77

### C Essays, Reden, Poetikvorlesungen

- 10 Poetikvorlesungen Martina Wernli 79
- 10.1 »Der Teufel sitzt im Spiegel«  
(1989/90/91) 79
- 10.2 »In der Falle« (1995) 83
- 10.3 »Die Angst kann nicht schlafen«  
(1995/2011) 84
- 10.4 »Der König verneigt sich und tötet«  
(2001) 84
- 10.5 »Gelber Mais und keine Zeit«  
(2007/2011) 88
- 10.6 »Lebensangst und Worthunger« (2009) 89
- 11 Essays Valentina Glajar 91
- 11.1 »Hunger und Seide« (1995) 91
- 11.2 »Der König verneigt sich und tötet«  
(2003) 94
- 11.3 »Cristina und ihre Attrappe oder Was  
(nicht) in den Akten der Securitate steht«  
(2009) 97
- 11.4 »Immer derselbe Schnee und immer  
derselbe Onkel« (2011) 98
- 12 Reden und Danksagungen  
Martin A. Hainz 101

## III Kontexte

### A Geschichte

- 13 Vom Vertrag von Trianon bis zum Sturz  
Ceaușescus. Rumänien im 20. Jahr-  
hundert Steffen Höhne 108
- 13.1 Großrumänien 108

## VI Inhalt

- 13.2 Rumänien im Kommunismus 109
- 13.3 Minderheiten und Minderheitenpolitik am Beispiel der Rumäniendeutschen 112
- 13.4 Erosion des Regimes 115

### B Zwischen den Sprachen

- 14 Minderheitensprache Mark Brüggemann 118
  - 14.1 Nach dem Trianon-Vertrag 118
  - 14.2 Die deutsche Sprache in Rumänien im Zeichen von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg 118
  - 14.3 Das Deutsche im sozialistischen Rumänien 119
  - 14.4 Deutsch als Minderheitensprache nach dem politischen Systemwechsel 121
- 15 Deutsch-rumänische Sprachinterferenzen Iulia-Karin Patrut 124

### C Zwischen den Literaturen

- 16 Rumänische Literatur Christine Vogel 130
  - 16.1 Die »Erdbeben« von 1977 130
  - 16.2 Rezistența prin cultură (Widerstand durch Kultur) 131
  - 16.3 Zensur: offiziell, heimlich, willkürlich 132
  - 16.4 Ana Blandianas Stimme 133
  - 16.5 Opposition, Komplizenschaft, Solidarität 134
  - 16.6 Der »politische Roman« (roman politic) 135
- 17 Rumäniendeutsche Literatur Christian Frankenfeld 137
  - 17.1 Begriff 137
  - 17.2 1920–1945 137
  - 17.3 Deportation, kultureller Wiederanfang und politische Repression (1945–1965) 138
  - 17.4 Zwischen Liberalisierung & Julithesen (1965–1971) 139
  - 17.5 Aktionsgruppe Banat 139
  - 17.6 Die Zeit zwischen 1976 und der rumänischen Revolution von 1989 141
  - 17.7 Nach 1989 142
  - 17.8 Ausblick 143

### D Autoren

- 18 Oskar Pastior Norbert Otto Eke 145
- 19 Paul Celan Iulia-Karin Patrut 152

## IV Ästhetische Ordnungen

- 20 Autofiktionalität Paola Bozzi 158
- 21 Chronotopologische Ordnungen (Raum und Zeit) Anja Johannsen 167
- 22 Figurenkonstellationen René Kegelmann 176
- 23 Blicken und Schreiben (Der »Fremde Blick«) Sanna Schulte 185
- 24 Visualität und Textualität Ralph Köhnen 190

## V Denkfiguren – Konzeptionen – Begriffe

- 25 Grenzen Gisela Ecker 202
- 26 Körper und Geschlecht Karin Bauer 205
- 27 Shoah und Gulag Stephanie Willeke 214
- 28 Tod Martin Kagel 221
- 29 Trauma Friederike Reents 227
- 30 Glück Ute Weidenhiller 236
- 31 Utopie Norbert Otto Eke 241

## VI Rezeption und Wirkung

- 32 Deutschsprachige Rezeption in Rumänien und Mitteleuropa Wiebke Sievers 248
- 33 Internationale Rezeption Wiebke Sievers 253

## VII Anhang

- Zeittafel 260
- Auswahlbibliographie 262
- Autorinnen und Autoren 283
- Personenregister 284

# Vorwort

Die Nobelpreisträgerin Herta Müller gilt als eine der wichtigsten Stimmen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Der ganz eigentümliche Ton ihrer Prosa, die mit dem Rumänischen den Klang und die Bilderwelt einer fremden Sprache in die deutsche Literatursprache hineingenommen hat, übt eine ebenso große Faszination auf die Leserinnen und Leser ihrer Bücher aus wie die Entschiedenheit überrascht, verwundert, irritiert und erschreckt zugleich, mit der sie der Literatur eine Bedeutung zugeschrieben hat als Medium einer eigensinnigen ästhetischen Wahrnehmung. Das Schöne mit dem Hässlichen zusammenzudenken, die Idee einer unteilbaren Humanität und die Erfahrung der moralischen Verwahrlosung in politischen Zusammenhängen, gehört dabei zum Programm der Autorin. In einem 1997 in der Zeitschrift *Monatshefte* veröffentlichten Gespräch hat Herta Müller von hier aus darauf gedrungen, Schönheit nicht als Kategorie des interesselosen Wohlgefallens misszuverstehen, sie vielmehr als Ergebnis eines schonungslosen Durchdringens einer Wirklichkeit zu begreifen, die es selten nur gut meint mit den Menschen. In der Kunst sei Schönheit »das, was unter die Oberfläche der Sache geht und was nicht täuscht, was uns nicht verheimlicht, wie kompliziert es ist und uns zeigt, wie unsicher und abgründig, auch wie unerträglich die Dinge sind.« (Monatshefte 4/1997, 468–476: 474 f.). In einem anderen Zusammenhang hat Herta Müller einmal davon gesprochen, die Qualität eines Buches bestehe für sie darin, dass es beim Lesen den »Irrlauf im Kopf« (König 14, 20, 49) hervorzurufen imstande sei: »wildes« (eigensinniges) Denken jenseits normierter Voreinstellungen. Mit den Stellen, die ihr »die Gedanken sofort dorthin« zögen, »wo sich keine Worte aufhalten können« (König 20), entscheide sich alles. Dass Herta Müllers Werke selbst in der Spiegelung der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« diese Qualität haben, hat sie zum Gegenstand eines anhaltenden Interesses gemacht, in das sich Leserinnen und Leser, längst aber auch Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler teilen.

Das vorliegende Handbuch versucht, das Werk Herta Müllers in seiner ganzen thematischen und gattungsphänomenologischen Breite aufzuschließen; es richtet die Aufmerksamkeit dabei insbesondere auf ästhetische Formgebungsverfahren, stellt aber auch die gesellschaftspolitischen Interventionen der streitbaren Autorin zur Diskussion. Umfangreiche Werkanalysen und Beiträge zur Rezeption und Wirkung von Müllers Werk runden das Handbuch ab, das zum einen fortgeschrittenen Studierenden wissenschaftliche Zugänge zum jeweiligen Thema erschließen soll, zum anderen aber auch Spezialisten in der deutschsprachigen Forschungslandschaft als Anlaufstelle und Orientierung dienen kann.

Eingeleitet wird der Band durch einen biographischen Überblick, der Informationen zum Leben und den Entstehungskontexten der Einzeltexte bietet (Kapitel I: »Person und Zeit«). Diese werden im Kapitel II (»Werke«), aufgeteilt nach Gattungen und Textsorten (»Prosa und Romane«, »Lyrik und Collagen«, »Essays, Reden, Poetikvorlesungen«), ausführlich vorgestellt und in ihren Schreibweisen erläutert. Das Kapitel III (»Kontexte«) ordnet das Werk Herta Müllers in größere Zusammenhänge der rumänischen und rumäniendeutschen Literatur ein, beleuchtet sprachliche Interferenzen und stellt mit Oskar Pastior und Paul Celan Verbindungen zu zwei für Herta Müllers literarische Arbeit zentralen Autoren her.

Die Kapitel IV (»Ästhetische Ordnungen«) und V (»Denkfiguren – Konzeptionen – Begriffe«) erschließen das Werk Herta Müllers in systematischer Weise, analysieren Text- und Autorstrategien und geben Hintergrundinformationen zu zentralen Fragestellungen, Themen und Motiven. Das Kapitel VI widmet sich abschließend der Rezeption der Werke Herta Müllers.

Ein Anhang mit einer Zeittafel zum Leben und Werk der Autorin, einer Auswahlbibliographie, einem Verzeichnis der Autorinnen und Autoren sowie einem Personenregister schließt den Band ab.

Herzlich gedankt sei allen, die an der Vorbereitung

und Realisierung des Bandes beteiligt waren: dem Lektorat des Metzler Verlags, Frau Ute Hechtfischer, von der die Anregung zu diesem Projekt ausgegangen ist, und Herrn Dr. Oliver Schütze, vor allem aber den über den halben Globus verteilten Beiträgerinnen und

Beiträgern, ohne deren Mitarbeit der Band nicht hätte entstehen können.

Paderborn im März 2017

*Norbert Otto Eke*

# Siglen und Hinweise

Das Handbuch verzichtet auf Fußnoten und arbeitet stattdessen mit Kurznachweisen, die in Klammern unmittelbar in den Text gesetzt sind. Diese Kurznachweise werden aufgeschlüsselt in dem jedem Beitrag angefügten Literaturverzeichnis. Eine ausführliche Auswahlbibliographie stellt die Forschungsliteratur zu Herta Müller am Ende des Handbuchs noch einmal alphabetisch zusammen.

Nicht aufgenommen wurden in die Literaturverzeichnisse der Einzelbeiträge die zitierten Werke Herta Müllers, sofern sie in Buchausgaben vorliegen. Sie werden über den gesamten Band hinweg mit folgenden Siglen zitiert:

**A** Atemschaukel. Roman. München: Hanser 2009.

**Apfelkern** Mein Vaterland war ein Apfelkern. Ein Gespräch mit Angelika Klammer. München: Hanser 2014.

**BF** Barfußiger Februar. Prosa. Berlin: Rotbuch 1987.

**Blick** Der fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne. Göttinger Sudelblätter. Göttingen: Wallstein 1999.

**CR** Cristina und ihre Attrappe *oder* Was (nicht) in den Akten der Securitate steht. Göttinger Sudelblätter. Göttingen: Wallstein 2009.

**DT** Drückender Tango. Erzählungen. Bukarest: Kriterion 1984.

**F** Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt. Eine Erzählung. Berlin: Rotbuch 1986.

**FJ** Der Fuchs war damals schon der Jäger. Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.

**H** Herztier. Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994.

**HK** Im Haarknoten wohnt eine Dame. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

**HS** Hunger und Seide. Essays. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.

**HWL** Heute wär ich mir lieber nicht begegnet. Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.

**IF** In der Falle. Göttingen: Wallstein 1996.

**Kartoffel** Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1992.

**König** Der König verneigt sich und tötet. München/Wien: Hanser 2003.

**LW** Lebensangst und Worthunger. Im Gespräch mit Michael Lentz. Leipziger Poetikvorlesung 2009. Berlin: Suhrkamp 2010.

**Mokka** Die blassen Herren mit den Mokkatassen. München: Hanser 2005.

**N** Niederungen. Prosa [1982/84]. München: Hanser 2010.

**R** Reisende auf einem Bein. Berlin: Rotbuch 1989.

**Schnee** Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel. München: Hanser 2011.

**Teufel** Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. Berlin: Rotbuch 1991.

**VF** Vater telefoniert mit den Fliegen. München: Hanser 2012.

**Wächter** Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.

# I Person und Zeit

# 1 Biographische Skizze

## »Der Vater und die Zeit«

»[...] gezeugt worden war ich nach dem Zweiten Weltkrieg von einem heimgekehrten SS-Soldaten. Und hineingeboren worden war ich in den Stalinismus. Der Vater und die Zeit – beides Tatsachen, die das Sichwieder-Einfinden der Grazie unwiederbringlich machen.« (HS 10) Mit knappen Strichen skizziert Herta Müller solcherart 1994 in ihrer Kleist-Preis-Rede die doppelte Herkunftslast zweier Diktaturen, die ihre Literatur grundlegend geprägt hat. Man glaubt dieses Leben im Schlagschatten des Nationalsozialismus als väterlichem Erbe und des Stalinismus als Hinterlassenschaft des anderen, des sozialistischen Über-Vaters Stalin, von dem Herta Müller als dem »Grund« ihres Schreibens erzählt, zu kennen, hat sie doch in ihren Erzählungen, Romanen und zumal auch in ihren Essays, Stellungnahmen und Interviews vielfach Auskunft gegeben über ihre Familie und ihr Leben in Rumänien. Allerdings erlauben diese Auskünfte und Selbstauskünfte nicht die Nachschrift einer einigermaßen lückenlosen Biographie, gewähren vielmehr allenfalls punktuelle Einsichten in die Entwicklung der Autorin.

In Herta Müllers Texten spiegelt sich »Realität«; identisch sind sie aber nicht mit dieser. Hier wie dort konstruiert die Autorin Formen, die Welt(en) erzeugen. Das gilt für die literarischen Texte im engeren Sinn ebenso wie für die mehr oder weniger legitimatorischen und explikatorischen Zwängen unterliegenden Essays und Gespräche, in denen das Fiktionale keine oder nur eine geringe Rolle zu spielen scheint. Es wäre daher ein Missverständnis zu glauben, Herta Müllers Erinnerungstexte produzierten (oder reproduzierten) ein ungebrochenes authentisches Bild, *wie es gewesen ist*. Das hat Müller selbst auch wiederholt eingeräumt. Sie, so Müller, arbeite »mit diesen realen Dingen fiktiv« (Eddy 1999, 333), wozu dann auch gehört, dass sie, wie dies bei fingierten Volksliedern der Fall ist (vgl. Eddy 1999, 335), »Erfundenem« unmarkiert eine Authentizitätsfiktion zuschreibt.

»Die vom Augenhunger diktierten Vergrößerungen gehören nur dem Text, der sie gebaut hat, um zu funktionieren. Loyalität dem Wirklichen gegenüber und Ver-

essenheit aufs Flirren gehören im Satz zusammen. Das eine kommt ohne das andere nicht in Gang. Das Gelebte kann sich im Satz erst dann göltig behaupten, wenn ihm das Eins-zu-Eins entzogen worden ist, wenn es, mit Erfundenem vermischt, eine völlig künstliche, weil mit Tricks gebaute Intimität annimmt und beim Lesen wieder freigibt.« (Schnee 115)

Auch die von Müller immer wieder aufs Neue entfaltete Kindheitsgeschichte eines Lebens im abgeschotteten Raum des banatschwäbischen Dorfes ist das Ergebnis einer sorgfältigen literarischen Formung der Erinnerung, deren Konstruktionscharakter dort deutlich wird, wo ihr Varianten »unterlaufen«, die im Kern dieselbe Aussage transportieren. Das geschieht auch in anderen Zusammenhängen der »geformten« Erinnerung in Müllers Texten, etwa bei der Erzählung über den Irrtum ihrer nationalen Herkunft nach der Übersiedlung in den Westen, die ihr ihre Fremdheit vor Augen führt. Müller erzählt diese Geschichte einmal als Gespräch mit einer Verkäuferin in einem Bekleidungsgeschäft (»Der Weg des Apfelwurms«, 1991), in einer späteren Variante dazu als Gespräch mit einer Verkäuferin in einem Blumengeschäft (»Bei uns in Deutschland«, 2000):

[1] »Ich stehe [...] in der Anprobe. Ich ziehe meine Bluse aus. [...] Das Gesicht der Verkäuferin steht hinter mir im Spiegel. »Was für eine Landsmännin sind Sie«, fragt sie. »Sind Sie Französin.« Ich sage: »Ich komme aus Rumänien.« Sie hebt sich im Spiegel eine Haarsträhne vom Ohr. »Macht nichts«, sagt sie, »Hauptsache, es gefällt Ihnen hier bei uns.« / Die Bluse mit den fremden Knöpfen hängt wieder auf dem Kleiderbügel. Mit leichter Hand stellt die Verkäuferin den Kragen hoch, weil bald die Tür aufgeht und kalte Luft eindringt, wenn ich verschwinde. / Daß ich aus Rumänien komme, hat ihr nichts gesagt. Und doch hat es gereicht, von mir nichts mehr zu erwarten. Und sie meinte es gut.« (Der Weg des Apfelwurms [1991], in: Kartoffel, 39–42: 41)

[2] »Zweimal kaufte ich Blumen im selben Laden. Die Verkäuferin, eine Frau um die Fünfzig, behielt mich vom einen zum anderen Mal im Gedächtnis. Da suchte sie mir zur Belohnung für meine Wiederkehr die schönsten Löwenmäulchen aus dem Eimer, zögerte ein wenig und fragte: »Was für eine Landsmännin sind Sie,

sind Sie Französin? Weil ich das Wort ›Landsmännin‹ nicht mag, zögerte ich auch, und es hing ein Schweigen zwischen uns, bevor ich sagte: ›Nein, ich komme aus Rumänien.‹ Sie sagte: ›Na, macht ja nichts‹, lächelte, als hätte sie plötzlich Zahnschmerzen. Es klang gütig, wie: kann ja passieren, ist ja nur ein kleiner Fehler. Und sie hob den Blick nicht mehr, sah nur noch auf den eingepackten Strauß. Es war ihr peinlich, sie hatte mich nämlich überschätzt.« (König 177 f.)

Die Unzuverlässigkeit der Erinnerung besagt etwas über die Produktion von Authentizitätseffekten in der Literatur, nicht aber über die ›Wahrheit‹ des Erzählten. Die erfundene Erinnerung ist in der Gestalt der Narration nicht weniger ›wahr‹ als die erfundene Wahrnehmung, die Müllers Schreibverfahren leitet. In ihren Poetikvorlesungen hat Herta Müller so auch nicht nur die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für ihre Literatur betont, Sehen (Blick) und Schreiben (Bild) unmittelbar miteinander verbunden, sondern zugleich auch von ihren Bildschöpfungen als ästhetischer Umschrift einer *erfundenen* Wahrnehmung gesprochen, die der Text in der Abfolge erzählter Augenblicke fixiert. Sie formieren eine ästhetische Ordnung eigenen Rechts, die über weite Strecken den Anschluss an konventionalisierte Wahrnehmungssysteme mit den ihnen jeweils eigenen Systemzwängen – seien sie ästhetischer, seien sie politischer Art – kappt, den Text so zum Sehschlitz werden lässt in der Mauer der verordneten Wahrnehmung.

Das ästhetische Kalkül der Autofiktionalität (s. Kap. IV.20), mit dem die Autorin die eigene Biographie immer wieder zum Material eines fortgesetzten Spiels mit der Wirklichkeit macht, bindet die erfundene Erinnerung zurück an die Erfahrungswirklichkeit – und das heißt konkret: an die von ihr in Rumänien erfahrenen Praktiken totalitärer Machtentfaltung als Formen einer Konformität und Uniformität erzwingenden Angstregulierung. Dabei hat Herta Müller sich zur Erklärung ihrer Erinnerungstexturen nicht allein auf das ursprünglich von Serge Doubrovsky im Rückbezug auf Überlegungen Philippe Lejeunes zur Autobiographie und Jacques Lacans zur Subjektkategorie eingeführte epistemologische Modell der Autofiktionalität (Ursin 2006) bezogen, das mit dem Anspruch der Authentizität versehene Selbst-Abbildungen als fiktionale Selbst-Entwürfe zu verstehen erlaubt, sondern gleichermaßen auch auf die Überlegungen des Shoah-Überlebenden Jorge Semprún zur Notwendigkeit von Fiktionalisierungen im Zusammenhang mit der Erinnerung historischer Zusammenhänge. In der

Vorlesung *In der Falle* schreibt sie 1996: »Es ist seltsam mit der Erinnerung. Am seltsamsten mit der eigenen. Sie versucht, was gewesen ist, so genau wie nur möglich zu rekonstruieren, aber mit der Genauigkeit der Tatsachen hat dies nichts zu tun. Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden, schreibt Jorge Semprún. Und Georges-Arthur Goldschmidt nennt seine Bücher ›autofiktional.‹« (IF 21)

Das betont den Konstruktionscharakter von Erinnerung gerade im Horizont der für Müllers Autorverständnis grundlegenden Untrennbarkeit von Leben und Schreiben, wobei die Autorin im Übrigen keinen Zweifel lässt an der Unvergleichbarkeit ihrer Erfahrungen in der neostalinistischen Diktatur des Ceauşescu-Regimes und der jüdischen Verfolgungserfahrung in der Zeit des Nationalsozialismus (vgl. Schnee 230; s. auch BF 105: »Und, wenn ich jetzt sterben müßte, wär mein Haar kein Bürste, meine Knochen kein Mehl. Mein Tod wäre deutsch wie der Tod meines Vaters.« [»Überall, wo man den Tod gesehen hat«]). Das weist zurück zumal aber auch auf das poetologische Grundtheorem Herta Müllers vom ›Erfinden der Wahrnehmung‹ in der gegenseitigen Entgrenzung von subjektiver und objektiver Erfahrungswelt (vgl. Teufel), das die ›andere‹ Wahrheit der poetischen Nach-Schrift der Erinnerung gegenüber dem dokumentarischen Bericht der Zeitzeugen ins Recht setzt: als einer Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart, Ereignis und Nach-Denken in der gegenseitigen Durchdringung (Herta Müller selbst spricht von einer ›Durchkreuzung‹) von Zeitebenen. In einem Wortspiel mit den Zeitbegriffen ›Gegenwart‹ und ›Vergangenheit‹ hat sie dieses Schreibverfahren in dem Essay »Einmal anfassen – zweimal loslassen« folgendermaßen erläutert:

»Das Nachhinein schert sich nicht um die Trennung von Vergangenheit und Gegenwart. Die erinnerte Zeit von damals und die heutige, die ja an jedem nächsten Tag auch schon erinnerte ist, streunt nicht chronologisch durchs Gedächtnis, sondern als Facetten von Dingen. Es treffen immer neue Details aufeinander, sie paaren sich neu, sehen in jeder Paarung anders aus. Im Kopf marodiert das unterste Ausmaß der Dinge. Das Nachhinein ist angesichts dessen, was man drüber zu wissen glaubte, unverschämt neu. Das unterste Ausmaß feilscht mit der Gegenwart genau um das, was seinerzeit des Tuns nicht nötig und der Rede nicht wert gewesen ist. Die Mischung mit der Gegenwart legt hämisch die dritte, fünfte oder zwanzigste Facette der früheren Zeit frei, das unscheinbar versteckte Faden-

zeug, welches damals zu nah hinter oder zu weit vor den Augen lag. Das Erinnern hat seinen eigenen Kalender: Lange Zurückliegendes kann kürzere Vergangenheit als gestern Geschehenes sein. Ich könnte sagen: Ich treffe meine Vergangenheit in der Gegenwart im Hin und Her vom Anfassen und Loslassen.« (König 107)

## Dorfjahre

Geboren am 17. August 1953 im rumänischen Nitzkydorf (rum. Nițhidorf), etwa 30 Kilometer entfernt von Temeswar (rum. Timișoara), ist Herta Müller aufgewachsen im relativ abgeschotteten Raum einer katholisch geprägten deutschsprachigen Sprachklave. Nitzkydorf wurde nahezu ausschließlich von Angehörigen der deutschsprachigen Minderheit Rumäniens bewohnt; gesprochen wurden der banatschwäbische Dialekt und ein dialektal eingefärbtes Hochdeutsch. Die Landessprache Rumänisch hat Herta Müller in der Dorfschule zunächst nur rudimentär als Fremdsprache gelernt und sich letztlich erst später in ihrer Schul- und Studienzeit in Temeswar erschlossen. Noch auf der Universität hat sie ihre Rumänischkenntnisse anfänglich als defizitär empfunden.

»Auf dem Dorf gab es keine Rumänen, die Schule war auf Deutsch. Rumänisch war an die dreimal pro Woche als Fremdsprache [auf dem Lehrplan], außerhalb dieser Stunden hat niemand Rumänisch gesprochen. [...] Das Gymnasium war auch auf Deutsch, aber überall außerhalb des Unterrichts wurde nur Rumänisch gesprochen. Die Straßen, die Läden, die Ämter, die Passanten, die ganze Stadt sprach Rumänisch. Ich sprach so wenig wie möglich und horchte, so gut es ging, auf die Wörter.« (Apfelkern 84)

Müllers Mutter Katharina (geb. 1925) stammte aus einer ursprünglich wohlhabenden Familie. Katharinas Vater Francisc Gion war Kolonialwaren- und Getreidehändler gewesen und hatte ausgedehnte Ländereien besessen, war im Zuge der allgemeinen Kollektivierungsmaßnahmen nach der Machtergreifung der Kommunisten aber enteignet worden. Mehr als im Dorfladen zu arbeiten, war dem ehemaligen Großgrundbesitzer im sozialistischen Rumänien nicht mehr möglich, während seine Frau Elisabeth, Herta Müllers Großmutter, wie alle anderen Familienmitglieder auf den nun verstaatlichten Feldern für die örtliche LPG zu arbeiten gezwungen war. Francisc und Elisabeth Gion lebten zusammen mit Herta Müllers Eltern Iosif (Josef) (1925–1978) und Katharina Müller

im zunächst teileigenen, später der Familie dann aber wieder überlassenen Haus in der Hintergasse Ecke Hauptgasse Nr. 353 von Nitzkydorf. Bauern waren ursprünglich auch die Eltern Iosif Müllers, der als LKW-Fahrer in der örtlichen LPG arbeitete. Bereits in Herta Müllers Kindheit aber war Iosif Müller sen. infolge einer Nervenentzündung und einer misslungenen Operation bettlägrig (Schnee 111) und auf die beständige Pflege seiner Frau Katharina (namensgleich also mit Herta Müllers Mutter) angewiesen.

Herta Müllers Mutter Katharina war im Januar 1945 im Alter von 19 Jahren wie nahezu alle deutschstämmigen Männer zwischen 17 und 45 und auch alle deutschstämmigen Frauen zwischen 18 und 30 Jahren für fünf Jahre zur Wiedergutmachung für die erlittenen Kriegsschäden der Sowjetunion zum Wiederaufbau in die Ukraine deportiert worden. Nach ihrer Rückkehr stürzte sie sich schnell in eine Ehe mit einem auf andere Weise Davongekommenen. Am 15. Mai 1950 heiratete sie Herta Müllers späteren Vater, der im Alter von 17 Jahren in die Waffen-SS eingetreten war und in der 10. SS-Panzer-Division »Frundsberg« am Zweiten Weltkrieg teilgenommen hatte. Über beidem, der Deportation der Mutter und der SS-Mitgliedschaft des Vaters, lag in der dörflichen Gemeinschaft das beredte Schweigen einer gedeckelten Erinnerung. Über das eine, die Deportation, zu reden, war verboten (Apfelkern 199), da sie indirekt an die unrühmliche Vorgeschichte der sozialistischen Republik Rumänien als Kriegsverbündeter Hitlerdeutschlands (bis zum August 1944) erinnerte; das andere, die schuldhafte Verstrickung des Vaters (und vieler anderer Angehöriger der deutschsprachigen Minderheit Rumäniens) in den Nationalsozialismus, wurde schamhaft beschwiegen. Müller hat die Gründe für dieses über dem Dorf ihrer Kindheit liegende Schweigen wiederholt benannt:

»Der Stalinismus sorgte für eine infame Verteilung der Schuld: Die deutsche Minderheit wurde für die Verbrechen belangt, die Rumänen aber gaben sich als Antifaschisten aus.

Unter diesen Umständen wurde das Schweigen zum Gesetz. Jede Äußerung über Erlebtes war gefährlich, das ging bis ins Private. Weil die Rumänen ihre Verbrechen leugneten, bestritt mein Vater die Verbrechen der SS auch vor mir, es gab harten Streit. Meine Mutter schwieg übers Lager, mein Großvater galt dem Staat als »ausbeutende Klasse«, seine Felder, sein Kolonialwarenladen, seine Goldbarren wurden enteignet. [...] Ich glaube, in diesem Dorf war überall etwas ein biss-

chen gefälscht. Was so dastand wie immer, wie seine öden dreihundert Jahre, war doch in Wahrheit längst aus den Angeln gehoben durch die Katastrophen der Geschichte. Die innere Verstörung wurde zugedeckt durch äußere Sturheit. Fleiß, Sauberkeit, Ausdauer und vor allem dieses Gemisch aus Arroganz und Minderwertigkeitsgefühl.« (Apfelkern 35 f.)

Die unguete Melange aus Schamlosigkeit, Verdrängung und Schuldabwehr wird für Herta Müller zum ›Grund‹ ihrer Dissidenz, für das Ausscheren und Abweichen von der Norm. Sie beginnt als Revolte gegen den geliebten und zugleich gehassten Vater, den sie als »Marodeur« in Erinnerung hat, »der auf dem Rückzug ins Zivile nie heimisch« geworden sei (Schnee 117). Mit seiner Weigerung vor Augen, sich der eigenen Geschichte und damit auch der eigenen Schuld zu stellen, habe sie »die Komplizenschaft zwischen Unbelehrbarkeit und Diktatur« verstanden, sei sie gewarnt worden »vor der Diktatur, in der ich selber lebte. Ich sah Eigenschaften an ihm, die sich an sozialistischen Funktionären wiederholten.« (Schnee 117) So sei ihre Weigerung, im Strom mitzuschwimmen und sich aus allem herauszuhalten, letztlich »ausgegangen [...] vom Mitmachen meines Vaters. Zuallererst wollte ich nicht so werden, wie er damals mit siebzehn war, weil man alle Jahre danach an ihm sah, wie das nie mehr aufhört, wenn man sich verstrickt.« (Schnee 93) Sie habe »ihn sehr geliebt als Kind«, die spätere »Distanz zu ihm« so auch »immer gegen die Liebe« bauen müssen: »Und sie wuchs immer wieder zu, und ich baute sie wieder.« (Schnee 93; vgl. auch IF 8)

Die dörfliche Welt war eine geschlossene Welt, die von ihren Bewohnern nur selten verlassen wurde. Hier ordnen sich die in Herta Müllers Texten immer wieder begegnenden Figuren des Einschlusses bzw. des Einschließens wie diejenige des Dorfs als »Kiste aus Zaun und Mauer« (N 95) ein. Müller hat das Leben in diesem »zugeschnürten« (N 121) Lebenszusammenhang als Exerzitium der Einpassung in durch Gebote und Normen regulierte Normalitätszonen (vgl. Link 1997) beschrieben. »Die ungeschriebenen Gesetze« hätten »die Köpfe als öffentliche Meinung« regiert. »Sie trennten alles, was es gab, in: richtig und falsch.« (HS 88) Als Kontroll- und Disziplinargesellschaft *en miniature* wiederum erscheint in Müllers Erzählungen das Dorf wie ein Gegenstück zur staatlich regierten und regulierten »Angstwelt« (Naumann 2010, 220) des Ceaușescu-Regimes mit seiner immer weiter um sich greifenden Reglementierungs- und Administrierungswut. Die topographi-

schen Schauplätze ›Stadt‹ und ›Land‹ (›Dorf‹) erscheinen in Müllers Erzählungen und Romanen von hier aus als komplementäre Austragungsorte einschneidender Reglementierungen durch Verfügungen polizeistaatlicher und sozialer Kontrolle mit der Zielsetzung, ›Normalität‹ zu erzwingen, d. h. die Eigenwahrnehmung der Individuen auszuschalten und auf eine uniforme Kollektivwahrnehmung umzupolen. Sie bilden den ›äußeren‹ (realen) Chronotopos der Werke Herta Müllers (Eke 2016), der in wiederkehrenden Szenarien der »Verelendung des Alltags« (König 120) und der Zerstörung der Menschen »durch Ideologie« (König 153) zu Form geronnen ist. »Sich als Einzelner zu begreifen«, heißt es in dem Essay *Die rote Blume und der Stock* (1997) über die Angstlogik der rumänischen Diktatur,

»und von diesem Punkt aus die Details an sich und den Dingen auszuhalten, wie es zu einer zivilen Sozialisation gehört, das wurde nicht zugelassen. Diese Verhinderung an Persönlichem brachte es später in jedem einzelnen Leben soweit, daß man ihm in keiner Hinsicht gewachsen war. Und genau das wollte der Staat: Die Schwäche sollte an der Stelle beginnen, wo die eigene, zu dünne Haut sitzt. Die vom Regime angebotene Flucht aus der Schwäche war Anbiederung an die Stärke der Macht, Selbstverleugnung und Unterwürfigkeit als Chance zum Weiterkommen. Ein Sensorium, das sich selbst aufrichtet, das ohne diese Flucht zurechtkommt, sollte nicht entstehen können.« (König 156)

›Heimat‹ hat für Herta Müller von hier aus beides nicht sein können: die Stadt nicht, in der das vorgeblich Gutgemeinte (nämlich das Ziel, dem Einzelnen innerhalb eines geregelten Ganzen zur Glückseligkeit zu verhelfen) einer bloß noch terroristischen Rationalität zum Vorwand diente, die autonomes Denken um jeden Preis zu verhindern suchte; aber auch das Dorf bzw. der rurale Raum nicht, den sie sich als Kind in geradezu animistischer Weise einzuverleiben versucht hat (Apfelkern 9).

»Ich mag das Wort ›Heimat‹ nicht, es wurde in Rumänien von zweierlei Heimatbesitzern in Anspruch genommen. Die einen waren die schwäbischen Polkahren und Tugendexperten der Dörfer, die anderen die Funktionäre und Lakaien der Diktatur. Dorfheimat als Deutschtümelei und Staatsheimat als kritikloser Gehorsam und blinde Angst vor der Repression. Beide Heimatbegriffe waren provinziell, xenophobisch und arrogant. Sie witterten überall den Verrat. Beide brauchten

sie Feinde, urteilten gehässig, pauschal und unverrückbar. Beide waren sich zu schade, ein falsches Urteil jemals zu revidieren. Beide bedienten sich der Sippenhaft.« (König 29)

## Stadtleben

Mit 15 Jahren verlässt Herta Müller die geschlossene Welt des banatschwäbischen Dorfes, um in der Bezirkshauptstadt Temeswar in der deutschen Abteilung des Lyzeums Nr. 10 ihre Schulausbildung fortzusetzen. Für das junge Mädchen ist das ein zweifacher Schritt hinein in ein fremdes Terrain: vom Dorf in die Stadt und aus der deutschen Dorfsprache in die rumänische Stadt- und Staatssprache, die sie anfangs nur ungenügend beherrscht (König 23 f.), was ihr, da die meisten Schüler des Gymnasiums aus der Stadt stammten, ein Gefühl der Unterlegenheit vermittelte. Zwar lernt sie schnell sich zurechtzufinden in beidem, dem Leben in der Stadt, die sie bis zu ihrer Ausreise nicht mehr verlassen wird, und dem Sprechen im fremden Idiom, nachdem das anfängliche Heimweh nach dem Dorf verfliegen ist; dennoch ist die Landessprache für Herta Müller zeitlebens eine – wenn auch produktive Reibungen ermöglichende – Fremdsprache geblieben, deren Hintergrundaussagen gleichwohl in ihren, dem binnendeutschen Muttersprachler oft fremden, Sprachbildern hörbar ist. Nur mit ganz wenigen Ausnahmen hat sie Texte unmittelbar in der rumänischen Sprache verfasst. Abgesehen von einigen verschollenen, von der Zensur verbotenen Liedtexten für eine Rock-Barock-Oper der Temeswarer Gruppe »Pro Muzica« (1988 mit anderen Texten bei dem Label Electrecord unter dem Titel *Rockul baroc* veröffentlicht; der Liedtext »Pe-asfalt stă un pantof desculț« wurde auf der 20-Jahr-Feier der Revolution in Temeswar konzertant aufgeführt und als Flugblatt verteilt; s. Schnee 40 f.) ist dies lediglich bei dem lange nach ihrem Weggang aus Rumänien entstandenen Collagenband *Este sau nu este Ion* (Iași 2005) der Fall.

Drei Jahre besucht Herta Müller bis zu dessen Auflösung das sogenannte »Zehner«-Lyzeum in Temeswar; das letzte Schuljahr absolviert sie auf dem Nikolaus Lenau-Gymnasium, wo sie Bekanntschaft u. a. mit dem späteren Lebensfreund Ernest Wichner macht. Auch ihr erster Mann, der spätere Bauingenieur Herbert Karl, besucht diese Schule; die Autorenangabe »Hertha Müller-Karl« oder auch »Hertha Karl« in den Veröffentlichungen zwischen 1976 und 1978 (sie reichen von »Woher«, in: *Neue Banater Zeitung*, 4.3.1976, 2 f. bis zu »Die Straßenkehrer«, in:

*Echinox*, Nr. 8–9, 1978, 25) ist Zeugnis dieser Ehe. In dieser Zeit wohnte sie zur Untermiete bei einer alten ungarischen Witwe, die in *Herztier* als »Frau Margit« ein literarisiertes Nachleben gefunden hat. Im Anschluss an das Abitur, das sie 1972 ablegt, nimmt Herta Müller 1973 ein Lehramtsstudium mit den Fächern Deutsch und (als Nebenfach) Rumänisch an der Universitatea de Vest din Timișoara auf, das sie 1976 mit einer Diplomarbeit über den Siebenbürger Lyriker, Maler und Komponisten Wolf von Aichelburg (1912–1994) abschließt. Während des Studiums findet sie Anschluss an einen Kreis junger Autoren, insbesondere der sogenannten »Aktionsgruppe Banat« (Rolf Bossert, Albert Bohn, Werner Kremm, Johann Lippert, Gerhard Ortinau, Anton Sterbling, William Totok, Richard Wagner, Ernest Wichner) (Eke 1990; s. auch Kap. III. C.2). Das Programm dieser Gruppe, die für sich in Anspruch nahm, endgültig Schluss zu machen mit den Relikten der proletkultischen Tradition der rumänischen Literatur, ohne in den formalen Avantgardismus der 1960er zu verfallen, hat Richard Wagner, einer der produktivsten rumäniendeutschen Autoren der Nachkriegsgeneration, 1972 in der Studentenbeilage »Universitas« der *Neuen Banater Zeitung* formuliert: »Wir müssen unser Verhältnis zur hiesigen Realität durchdenken. [...] das wirkliche Beschäftigen mit hiesiger Realität setzt ein aufmerksames Durchdringen dieser Realität voraus, das auch an gewissen negativen Aspekten und Verhaltensweisen nicht vorbeigeht, also konstruktive Kritik übt, gleichzeitig auch das Positive benennt im Gedicht.« (Rundtischgespräch, NBZ, Beilage »Universitas«, 2.4.1972). Nur eine begrenzte Zeit war es der Aktionsgruppe erlaubt, diesen offensiv vertretenen Anspruch auf Mitsprache und Einmischung im gelenkten Literaturbetrieb Rumäniens literarisch zu erproben. Bereits 1975 beendete die Staatsmacht das Experiment einer unabhängigen Literatur und zerschlug die Aktionsgruppe als *Gruppe*. Im Temeswarer Adam-Müller-Guttenbrunn-Literaturkreis immerhin fanden die meisten ihrer vorherigen Mitglieder, staatlicherseits geduldet, ein neues Betätigungsfeld; in diesem Literaturkreis engagierte sich dann auch Herta Müller, die zuvor in dem von Peter Grosz geleiteten studentischen Literaturzirkel »Arbeitskreis 74« mitgearbeitet hatte.

Die Freundschaft mit den Autoren der ehemaligen Aktionsgruppe, die sich politisch der Neuen Linken im Westen zugehörig fühlte, wird zur Wegscheide in Herta Müllers Entwicklungsgang. »Ohne sie«, schreibt sie später, »hätte ich keine Bücher gelesen und keine geschrieben. Noch wichtiger ist: Diese Freunde waren le-

bensnotwendig. Ohne sie hätte ich die Repressalien nicht ausgehalten.« (Schnee 23) Die gemeinsame Lektüre von zum Teil aus der Bibliothek des Goethe-Instituts in Bukarest beschafften Büchern (vgl. Schnee 174) – eine (unvollständige) Liste mit Beispielen findet sich in dem Essay »Lalele, Lalele, Lalele oder Das Leben könnte so schön sein wie nichts«, s. Schnee 78) – sorgt für einen anderen, freieren Blick auf die Wirklichkeit; in dem relativ abgeschotteten Freundeskreis (Apfelkern 51) war möglich, was in der reglementierten Öffentlichkeit schon lange undenkbar geworden war: das offene Wort, die freie Rede im *Klartext* – so der Titel eines 1973 erschienenen Gedichtbandes von Richard Wagner, mit dem sie nach dem Scheitern ihrer früh geschlossenen Ehe mit Herbert Karl lange zusammenleben wird und den sie kurz vor der gemeinsamen Ausreise aus Rumänien (im Februar 1987) noch heiratet.

Bereits als Schülerin und Studentin hatte Herta Müller, beginnend 1969 in der *Neuen Banater Zeitung* mit einem kurzen Beitrag zur Schülerseite »Wir über uns« (»Unsere Namenscke, NBZ, 5.12.1969, 6), Gedichte und einige wenige kleine Prosaversuche veröffentlicht (Eke 1991, 2002; Julia Müller 2014). Diese ersten Schreibversuche, von ihr selbst als »pueril« verworfen (Eddy 1999, 332), gehören zum »Vorlauf« der rumänischen Prosa-Autorin Herta Müller, die nach einer Publikationspause von ungefähr zwei Jahren 1978 mit der Veröffentlichung der Erzählung »Die Straßenkehrer« in der Klausenburger Studentenzeitung *Echinox* (Nr. 8–9, 1978, 25) auf sich aufmerksam zu machen beginnt. Diese Geschichte der rumänischen Prosa-Autorin Herta Müller wird 1985 nach sieben Jahren mit der Veröffentlichung der Erzählung »Matthias« in der Zeitschrift *Neue Literatur* (Nr. 8, 21–41) enden; die späteren Übersetzungen von Müllers Werken ins Rumänische, darunter *Leagănul respirației* (*Atemschaukel*, 2009) und *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul* (*Der Fuchs war damals schon der Jäger*, 2009) sowie der Text-Bild-Collagenband *Este sau nu este Ion* (2003) haben einen anderen Stellenwert.

Zwischenzeitlich hatte Herta Müller nicht nur ihr Studium abgeschlossen, sondern am 2. Februar 1977 auch eine ihr von Nikolaus Berwanger, dem Leiter des Adam-Müller-Guttenbrunn-Literaturkreises vermittelte Stelle als »Translator stagiare« in der »Uzina constr. de masini Tehnometal Timisoara« angetreten; eine ihr zuvor an einer Schule in der Nähe zur moldawischen Grenze zugewiesene Stelle als Lehrerin hatte sie abgelehnt, was nicht ohne Risiko in einem Land war, das von seinen Studienabsolventen zwingend eine dreijährige Tätigkeit für den Staat als Gegenleistung

für das kostenfreie Studium erwartete. Insbesondere der Tod ihres Vaters Iosif am 6. Februar 1978 wird für Herta Müller zum lebensgeschichtlichen Einschnitt, von dem aus sie selbst den Beginn ihres Schreibens, zumindest des ernstzunehmenden Schreibens, datiert. Dabei hatte sie ursprünglich gar nicht an eine Veröffentlichung dieser Texte gedacht. Die Arbeit an den später in *Niederungen* eingegangenen Texten war für sie primär vielmehr erst einmal der Versuch, in einer für sie schwierigen Phase mit sich selbst »ins Reine zu kommen« (Eke/Müller 2017).

»Ich hatte mich nicht mehr im Griff, mußte mich meines Vorhandenseins auf der Welt vergewissern. Ich fing an, mein bisheriges Leben aufzuschreiben – woher ich komme, dieses dreihundertjährige starre Dorf, diese Bauern mit ihrem Schweigen, dieser Vater mit seinem LKW auf den holprigen Straßen, sein Suff und seine Nazi-Lieder mit den »Kameraden«. Diese Mutter, hart und verstört, wie vom Leben beleidigt, immer in den randlosen Maisfeldern. Und ich in der Fabrik, Maschinen, groß wie ein Zimmer, Öllachen überall, wie ein Spiegel, der einen senkrecht in die Erde rutschen läßt. Dieser Stücklohn am Fließband, die mechanischen Griffe der Hände, die fahlen Augen, Blicke wie altes Zinkblech. Daraus entstanden die Kurzgeschichten der »Niederungen.« (CR 18)

Die Weigerung, als Spitzel für die Securitate zu arbeiten – vermutlich war sie für den Geheimdienst wegen ihrer Verbindungen in Künstlerkreise hinein interessant gewesen (Apfelkern 64) –, bringt Müller in dieser Zeit zunehmend in Schwierigkeiten. Die verweigerte Kollaboration setzt eine Maschinerie der Einschüchterung und Zermürbung in Gang, die von der Betroffenen umso mehr als Vorgang einer Einschließung in ein System der Angst erfahren wird, als die spontan ausgesprochene Drohung »Dir wird es noch leid tun, wir ersäufen dich im Fluss« (Schnee 9) in der Folgezeit immer konkreter wird (davon erzählen Herta Müllers Werke in immer neuen Variationen). Auf die morgendliche Einbestellung bei der Fabrikleitung und den schikanösen Verlust des Büroarbeitsplatzes – Beginn ihrer Zeit als Treppenexistenz, die sie in ihrer Nobelpreisrede »Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis« eindringlich beschrieben hat – folgt die Isolation in der Fabrik durch die Streuung des Gerüchts, sie leiste Spitzeldienste für die Securitate (womit die Wahrheit in perfider Weise verdreht wird). Am 1. Februar 1980 schließlich verliert sie ihre Anstellung in der Maschinenfabrik. Begründet wird dies mit »Individualismus,

Nichtanpassung ans Kollektiv und Fehlen sozialistischen Bewußtseins« (König 153), was später dann mit den Anschuldigungen, Schwarzhandel zu betreiben und sich zu prostituieren – beides Straftatbestände in Rumänien –, »ins allgemein Kriminelle« (Apfelkern 129) verschoben wurde.

Der Versuch des Geheimdienstes, sie als Spitzel zum Teil des Systems zu machen, ihre Weigerung und die daraus erwachsenden Konsequenzen formen sich in Herta Müllers Erinnerung zur Urszene eines Schreibens im Riss, der zwischen den Dingen und der Sprache verläuft, genauer: auf der Reiß- und Zerreißlinie der Wirklichkeit mit der Angst als bildender Kraft in ihrer Mitte. Als eigensinnige Praxis erfolgt dieses Schreiben im Widerspruch zu den institutionellen Festsetzungen des regulierten, auf Uniformität zielenden totalitären Staates, der sich mit der (Ab-)Schließung seines Weltentwurfs gegen jede Form alternativen Denkens zu immunisieren suchte. Die Jahre der Verfolgung selbst werden zur Hauptzeit der Stoffsammlung für das Werk Herta Müllers, die sich nach der Entlassung aus der Fabrik mit wechselnden, aus vorgeschobenen Gründen jeweils wieder beendeten Anstellungen als Hilfslehrerin (»Professor suplinitor«) in der Școală Generală Comuna Șag – județul Timiș (22.3.1980–17.7.1980), der Școală Generală nr. 13 Timișoara (20.10.1980–31.8.1981), der Grup Școlar M. I. U. Timișoara (1.9.1981–31.8.1983) und der Școală Generală nr. 25 Timișoara (1.9.1984–31.12.1985) sowie mit Privatunterricht durchzuschlagen versuchte (Apfelkern 152 f.). Ohne die Unterstützung durch ihre Mutter, die sie vom Dorf aus regelmäßig mit Lebensmitteln versorgte (König 153), wäre das zumal im letzten Jahr ihres Lebens in Rumänien nicht möglich gewesen, da auch ihr Lebensgefährte und späterer Ehemann Richard Wagner 1983 wegen politischer Unzuverlässigkeit seine Anstellung als Korrespondent der *Karpatenrundschau* verloren hatte.

Zu den Inkonsequenzen des Lebens im Überwachungsstaat Rumänien zählt es, dass es Herta Müller gleichwohl erlaubt war, in dieser Zeit den Nischenraum der Minderheitenliteratur schriftstellerisch zu nutzen. Bis 1985 kann sie weiter regelmäßig publizieren; 1981 erhält sie sogar den (inoffiziellen) Förderpreis des Adam-Müller-Guttenbrunn-Literaturkreises, den ersten in einer langen Reihe von Preisen, die 2009 in der Verleihung des Nobelpreises ihren Höhepunkt finden wird; 1982 schließlich erscheint, wenn auch »stilistisch entstellt und inhaltlich verkrüppelt« (Apfelkern 41) im Bukarester Kriterion-Verlag als Ergebnis eines langen Ringens mit der Zensur und eines

Kampfes gegen das ästhetische Geschmacksdiktat im gesteuerten Literaturbetrieb Rumäniens die von dem Lyriker Rolf Frieder Marmont lektorierte Erstausgabe des Erzählungsbandes *Niederungen*, die nun auch den westdeutschen Literaturbetrieb auf die junge Autorin aufmerksam macht (eine – noch immer nicht Herta Müllers Vorstellungen entsprechende – Lizenzausgabe erscheint 1984 im Westberliner Rotbuch-Verlag); zwei Jahre darauf folgt ebenfalls bei Kriterion der anfänglich von Müllers Freund und Schriftstellerkollegen Rolf Bossert lektorierte Erzählungsband *Drückender Tango*. Müller beschreibt diese frühen Arbeiten selbst als Ausdruck eines sich unverfügbar Gebendem:

»Das war instinktiv, die blanke Notwendigkeit, diesem Scheißleben etwas entgegenzusetzen, mit mir selbst etwas Eigenes zu machen, das mir der Staat nicht wegnehmen kann, weil es fiktional ist. Wo er nicht ran kommt, wenn er mich schikaniert. Etwas, das in seinen Zwängen nicht absäuft, weil er mit seinem Apparat nicht nur nicht dorthin reicht, sondern gar nicht weiß, daß es existiert. Weil es nicht als anfaßbarer Gegenstand existiert. Das war damals eine, meine Privatheit, eine Selbstvergewisserung, daß ich nicht verrückt bin, nicht meine Freunde, sondern dieses System.« (LW 18)

Die schnell wachsende Anerkennung im Westen, die in der Verleihung des ASPEKTE-Literaturpreises (1984) und des Rauriser Literaturpreises (1985) Ausdruck findet, bot Herta Müller über die Aufmerksamkeit der Medien hinaus ein Stück weit Schutz in Rumänien. Auch gewährte das Regime Herta Müller nun eine beschränkte Reisefreiheit (Apfelkern 175). Dass dies ein vergiftetes Privileg war, hat Herta Müller später erkennen müssen, als ihr Jahre nach dem Sturz Ceaușescus Einblick in ihre Securitate-Akte gewährt wurde. Die Freiheit des Reisens erwies sich für Müller im Nachhinein als Mittel einer perfiden Zersetzungs- und Diskreditierungsstrategie nach innen und außen (»ich sollte, statt wie bisher als Dissidentin bei den Lehrerkollegen in der Schule, als Profiteurin des Regimes gelten und im Westen als Agentin verdächtigt werden«; CR 32), die sich nach ihrer Ausreise – und merkwürdigerweise über den Sturz Ceaușescus hinaus (CR 44) – zunächst weiter fortsetzen sollte: Bevor sie Einblick haben können in ihre Akte, so Müller, war sie der Ansicht, sie würde allenfalls als Aushängeschild und Beweis für die Liberalität Rumäniens benutzt; der Hauptgrund dafür, ihr Westreisen zu erlauben, sei aber »ein ganz anderer« gewesen:

»Mich als Oppositionelle und als politisch Verfolgte dauerhaft im Westen zu diskreditieren und implizit auch die Inhalte meiner Bücher und meine öffentliche Kritik am Regime. Der Geheimdienst hat gehofft, sogar damit gerechnet, dass ich in Deutschland bleibe. Aus Rumänien wollte er mich weghaben. Und in Deutschland sollte ich so kompromittiert sein, dass mir niemand mehr glaubt, egal, was ich über die Diktatur sage oder schreibe. Der Plan war wirklich gemein, klug, er war diabolisch. Er lautete: Das Gerücht, dass ich eine Agentin bin, wird zweifelsfrei glaubhaft, wenn ich parallel mit seiner Verbreitung auch noch selbst im Westen auftauche, weil ja außer den Profiteuren des Regimes niemand reisen durfte.« (Apfelkern 168)

Nach der dritten Reise in den Westen wurde die Reiseerlaubnis ebenso überraschend zurückgezogen, wie sie vorher gewährt worden war. Möglicherweise hatte der Geheimdienst die Bedeutung unterschätzt, die Müller in Deutschland sehr schnell gewinnen sollte; die Strategie der moralischen Desavouierung jedenfalls drohte sich in das Gegenteil zu verkehren. Müller wurde wieder aus der Schule entlassen; die Schikanen verschärften sich erneut (Apfelkern 183).

1985 schließlich geben Herta Müller und Richard Wagner auf. Im Oktober 1985 stellen sie wie zuvor schon Ernest Wichner, Anton Sterbling und Albert Bohn (alle 1975 ausgereist), Gerhard Ortinau (1980) und Rolf Bossert (1985) einen Ausreiseantrag, womit beide auch den begrenzten Zugang zum Literaturbetrieb in Rumänien verlieren. Nach anderthalb Jahren zermürbenden Wartens verlassen sie am 27. Februar 1987 das Land. Im selben Jahr gehen auch die Freunde Johann Lippet und William Totok nach Deutschland. Damit hatte noch vor dem Sturz Ceaușescus nahezu der gesamte Freundeskreis Müllers Rumänien den Rücken gekehrt. Einer der wenigen im Land Verbliebenen war Roland Kirsch, der im Mai 1989 erhängt in seiner Wohnung aufgefunden wurde. Ihm und dem anderen toten Freund Rolf Bossert hat Herta Müller in *Herztier* ein literarisches Denkmal gesetzt.

### Jenseits der Grenze: Bundesrepublik

Die Zeit bis zur endlich bewilligten Ausreise setzt Herta Müller zu. »Ich war damals im Kopf nicht mehr weit davon weg, den Verstand zu verlieren. Ich war so kaputt, meine Nerven spielten sich auf gegen mich, mir lief die Angst, die ich hatte, aus der Haut in alle Gegenstände, mit denen ich hantierte.« (Schnee 106)

Aber auch der Neuanfang in der Bundesrepublik verläuft holprig. Im Aufnahmelager Langwasser in Nürnberg werden Herta Müller und Richard Wagner u. a. vom BND verhört (Schnee 107), um eine mögliche Tätigkeit für die Auslandsabteilung des rumänischen Geheimdienstes auszuschließen, was beide aufgrund ihrer Erfahrung mit der Securitate als zutiefst demütigend empfinden mussten. Im Unterschied zu ihrer Mutter, die eigentlich lieber in ihrem Dorf geblieben wäre, von den rumänischen Behörden aber mehr oder weniger zur Ausreise mit ihrer Tochter genötigt wurde, erhielt Herta Müller die deutsche Staatsbürgerschaft erst im zweiten Jahr nach ihrer Übersiedlung. Da hatte sie sich schon in Berlin in der gesuchten Nähe zu ihrem damaligen Verlag (Rotbuch) und dem Freund Ernest Wichner niedergelassen.

Die Behörden, so Müller über diese zweite Zeit des Wartens, hätten sie »dauernd auf die Familienzusammenführung festlegen« wollen; und man habe ihr »gesagt, ich muss mich entscheiden, ob ich Deutsche bin oder politisch verfolgt. Und ich habe gesagt: beides. Beides, haben sie gesagt, geht nicht, dafür haben wir kein Formular.« (Apfelkern 194) Politische Gründe für den Landwechsel oder gar solche der (politischen) Ethik und der Moral hätte man nicht gelten lassen wollen:

»Ich habe eine Diktatur aus politischen Gründen verlassen, und die deutschen Beamten wollten etwas über mein Deutschtum wissen. Als ich die Frage, ob ich mit meiner Haltung auch als Rumänin verfolgt gewesen wäre, mit Ja beantwortete, schickte der Beamte mich zur Ausländerpolizei. Er konstatierte: *entweder Deutsche oder politisch Verfolgte*. [...] Was ich erzählte, brachte seine Schubladen durcheinander. Vielleicht hat man sich in Deutschland nie angewöhnt, die Frage nach der persönlichen Moral zu stellen, weil sie ins Leben des Fragenden hineinstößt. Und weil sich auch hier, in freierem Land – ohne Lebensbedrohung – Moral mit Lebenssicherheit oft nicht vereinbaren lässt.« (HS 25)

Sie habe, so Herta Müller, angesichts dieser Erfahrung, »die Welt nicht mehr verstanden« (Scheidgen 2008, 64). So wird die Ankunft im Westen für Müller zunächst zu einer Fremdheits- und Befremdungserfahrung: »In Deutschland angekommen, sah ich mich zweimal neben mir selber stehen: Einmal als etwas von anderswoher Mitgebrachtes, das hierher nicht paßt. Und einmal als etwas Dortgebliebenes, das in unerträglich weiter Entfernung herumläuft, und

nicht mitzubringen war. Ein Teil von mir war eine mir selber weggelaufene Gestalt.« (IF 19 f.)

Lange hat Herta Müller mit dem Charakter der Übersiedlung und ihrem eigenen Status als Emigrantin gehadert. Während Richard Wagner 1989 sagen konnte, er sei »einfach im Exil«, weil er »35 Jahre in einer multikulturellen Gesellschaft im Banat gelebt habe« (Wagner 1990, 129), hat Herta Müller immer davon gesprochen, das mitgebrachte Land nicht loswerden zu können, womit nicht allein die erschreckende Erfahrung gemeint war, noch in der Bundesrepublik vom rumänischen Geheimdienst bespitzelt und bedroht zu werden (vgl. König 190; CR 26). Statt von Flucht, Auswanderung, Emigration oder Exil hat sie es vorgezogenen, von einem (erzwungenen) »Ortswechsel« (Kartoffel 10) zu sprechen. Die Ehe mit Richard Wagner überlebt diese für Müller schwierige Zeit nicht. Sehr bald gehen beide getrennte Wege; die Ehe wird 1990 geschieden. Bereits im Jahr zuvor hatte Herta Müller ihren späteren dritten Ehemann Harry Merkle kennengelernt, der in dieser Zeit in Marburg für die Marburger Theaterwerkstatt (heute: »German Stage Service«) die Produktion »Was vergeht wie Tage (nach Texten von Herta Müller)« vorbereitete. Gemeinsam schreiben sie einige Zeit später das Drehbuch für den Film *Vulpe – Vânător* (Der Fuchs – Der Jäger) des rumänischen Regisseurs Stere Gulea, der am 22. Februar 1993 im Panorama-Programm der Berlinale uraufgeführt wurde.

Hartnäckig bearbeitet Herta Müller auch in den nach 1987 zunächst in rascher Folge erscheinenden Erzählungen und Romanen (*Barfüßiger Februar*, 1987; *Reisende auf einem Bein*, 1989; *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, 1992; *Herztier*, 1994; *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, 1997), in Poetikvorlesungen (*Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, 1991; *In der Falle*, 1996) und Essays (*Hunger und Seide*, 1995) »ihr« Thema, zwingt sie mit insistierender Hartnäckigkeit die Leser am Beispiel Rumäniens in die Naherfahrung eines Lebens in totalitären Systemen. In einer zugleich einfachen wie artistisch hochkomplexen Kunst-Sprache, die das Versprechen der klassischen Ästhetik zur Aufhebung des Schreckens im Schönen vom Kopf wieder auf die Füße stellt, »schreiben« diese Texte Herta Müllers »schöne« Allegorien der Trostlosigkeit über den rumänischen Alltag der 1970er und 1980er Jahre. »Empirische« Realität in dichtungsautonome »ästhetische« Realität versetzend, geben sie Einblicke in das Innenleben einer materiell ausgehungerten, verarmten, sozial destabilisierten und zugleich moralisch verwahrlosten Gesell-

schaft, die in Agonie verharret: im Warten auf den Tod des Diktators oder auf die Chance zur Flucht über die – weniger nach außen als nach innen, gegen den Strom der Flüchtlinge – streng bewachte Grenze, zum Auf- und Ausbruch als verzweifelt letzter Utopie des Entkommens aus einer widersinnigen Existenz, in der sich der Traum vom Glück bestenfalls noch in der reduzierten Form des »Glückhabens« erfüllt.

Sehr schnell hat Herta Müller damit eine breite Resonanz in der Öffentlichkeit gefunden, wovon die Vielzahl der Literaturpreise, die Herta Müller vor und nach der Verleihung des Nobelpreises im Jahr 2009 erhalten hat, sowie die mittlerweile vier ihr zugesprochenen Ehrendoktorate (Seoul Women's University, Korea, 2010; Universität Paderborn, 2012; Swansea University, Großbritannien, 2012; Dickinson College, Carlisle/USA, 2012) zeugen. Insbesondere der Sturz Ceaușescus im Dezember 1989 hat dabei dazu beigetragen, dass sie so schnell hat Gehör finden können in dem von der »unerbittlich waltende[n] Logik« (Bourdieu 1999, 343) der Konkurrenz und dem Kampf um die begrenzte Ressource »Aufmerksamkeit« geprägten literarischen Feld. Zugleich mit dem zähen Ringen um die »richtige« Erinnerung an die DDR, der nach dem Fall der Mauer einsetzte und sich über zwei Jahrzehnte und mehrere Etappen hinweg erstreckte (Rudnik 2011, 732–735), setzte eine Revision auch des weich gezeichneten Rumänienbildes und der Rolle Ceaușescus im Nachkriegsrumänien ein. In diesem Rahmen wuchs Herta Müller die Rolle einer gefragten Zeitzeugin und – mehr noch – als der einer Expertin für das Leben in totalitären Systemen zu (Günther 1998, 156). In zahlreichen Interviews und Essays hat Müller in den folgenden Jahren die ihr von hier aus zugeschriebene Rolle eines moralischen Gewissens ausgefüllt, zugleich bereitwillig Auskunft gegeben über ihr Schreiben, wobei die Grenzen zwischen Fiktion/Dichtung und Bericht, subjektiver Erinnerung und politischer Analyse sowie literatur- und sprachtheoretischer Reflexion durchgehend fließend gewesen sind, alle diese unterschiedlichen Ausdrucksformen vielmehr ein untrennbar Ganzes bilden im Ringen um Wahrhaftigkeit.

Die Erzählerin Herta Müller ist darüber in den Hintergrund getreten. Zwölf Jahre sollte es dauern, bis nach *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* 2009 wieder ein längeres Prosawerk von Herta Müller erschien – der auf der Grundlage von Erinnerungen des 2006 gestorbenen Dichters Oskar Pastior an seine Lagerzeit im Donbass entstandene Roman *Atemschaukel*, der im Echoraum der »großen« Shoah- und Gulag-Roma-

ne die Geschichte der Deportation deutschstämmiger Männer und Frauen aus Rumänien kurz vor Kriegsende zur Zwangsarbeit in die Sowjetunion erzählt (s. Kap. II.A.7). Insofern sie hier erstmals memoriale Nach-Bilder einer Geschichte entwirft, die ihre eigene Erfahrung übersteigen, markiert der Roman *Atemschaukel* einerseits eine Wende im Werk Herta Müllers. Andererseits ändert dies nichts am ›eigenen‹ traumatischen Erfahrungssubstrat auch dieses Romans, zumal Herta Müller ihr Ausgangsmaterial, die fragmentarischen Erinnerungen Oskar Pastiors und andere Zeugnisse über die singuläre biographische Erfahrungskonstellation hinaus zum Ganzen eines den Menschen *als Menschen* negierenden Zusammenhangs arrangiert hat.

Zwar löste *Atemschaukel* als Nach-Schrift einer weitgereichten Erinnerung bei seinem Erscheinen in Anlehnung an ›alte‹, im Zusammenhang mit der Shoah-Literatur geführte Debatten zum ästhetisch inkomplexen Verhältnis von Barbarei/Unmenschlichkeit und Kunst geradezu reflexartig noch einmal die Frage nach der Legitimation eines nicht aus eigener Erfahrung geschöpften Erzählens aus; die Verleihung des Nobel-Preises entzog das Werk, das in seiner Monumentalität wie ein Schlussstein in Müllers Erzählwerk wirkt (und dem bislang auch kein weiterer Roman mehr gefolgt ist), dann aber sehr schnell weitgehend jeder Kritik.

### ›Schreiben mit der Schere‹

Folgt man Herta Müller, hat das Leben jenseits der Diktatur die ästhetische Form ihrer Texte nicht berührt. Eingeräumt hat sie allerdings, mittlerweile »mehr Distanz« zu ihren Texten gefunden zu haben (Eke/Müller 2017); auch halte sie das »kurzgetaktete Schreiben« heute immer weniger aus. Dessen ungeachtet hat die ›kleine Form‹ der Arbeit an und mit Text-Bild-Collagen als ›Schreiben mit der Schere‹ (Apfelkern 231) in den zurückliegenden Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen für die Autorin (s. Kap. II.B.9). Narrativ ausgenüchert, das heißt auch um verständniserleichternde Momente darstellenden Erzählens kuptiert, sind Müllers Collagen, von denen sie 1991 erste Proben in den Paderborner Poetikvorlesungen *Der Teufel sitzt im Spiegel* öffentlich gemacht hat, in der Verbindung von Texten und Bildelementen, was ihre Romane und ihre kürzeren Prosatexte im vorgeschobenen Duktus des Erzählens verhüllen: polyseme *Bruch-Stücke*, in denen der künstlerische Umgang mit dem Material nicht mehr zusammengehen

will mit einem ästhetischen Anspruch, der aufs Ganze zielt. Im Patchwork der aus Zeitungen und Zeitschriften gewonnenen Aus-Schnitte von Wörtern und Wortteilen, Landschaften, Körpern und Gegenständen findet eine Ästhetik Ausdruck, die ›einfache‹ Bild-Text-Relationen bzw. den Versuch, solche herzustellen, unterläuft. Bereits die Schrift ist zerschnitten zum Gitterwerk, der Wort-Text nicht mehr als Steinbruch, Halde und Trümmerwerk, in dem die von Müller obsessiv verfolgten Themen und Motive ein bedrängendes Weiterleben führen. Im handwerklichen Sinn handelt es sich bereits bei den Textteilen der Klebebilder für sich genommen um Collagen, insoweit diese ihr Zusammengefügtsein bei kategorial gleichem Material in den sichtbar gemachten Fugen zwischen den Worten ausstellen; streng genommen allerdings sind diese Textteile keine *literarischen* Collagen, da Herta Müller zwar *Gefundenes* (und nicht *Erfundenes*) in der Form von Zeitungsausschnitten verwendet, diese Ausschnitte aber auf kleinste semantische Einheiten reduziert: Müller verwendet keine Zitate, sondern Wort-Material. Der für die Collage konstitutive Eindruck der Disparatheit wird so weniger auf der Materialebene als auf der semantischen Ebene erzeugt; die aber ist in den Textcollagen Feld der *literarischen* Formung, die bis in die Bereiche der Lexembildung und der Morphologie reicht.

In ihrem Essay *In der Falle* zitiert Herta Müller eine Bemerkung Peter von Matts über den österreichisch-jüdischen Dichter Theodor Kramer, dessen Gedichte wenig Anerkennung gefunden hätten in der deutschen Literatur – denn: »Es sind Chansons. Sie raunen nicht, sie stammeln nicht, sie sind verständlich wie Briefe, die mir ein alter Freund schreibt. Sie zeigen nie, wie schwer es ist, so bewegliche Verse zu machen und so leichthin zu reimen. Man soll ruhig denken: das rollte dem so aus dem Ärmel.« (IF 7) Herta Müller hat in den zurückliegenden Jahren versucht, sich diese spielerische Leichtigkeit der Gedichte Kramers für ihr Collagenwerk zu Eigen zu machen. In augenfälliger Weise verschieben sich so die Akzente im Spiel zwischen Text/Schrift und Bild im Collagenwerk zunehmend in Richtung einer gelegentlich auch spielerische Züge annehmenden Literarisierung. Der Text ›erobert‹ sich die Bilder, die einen nun illustrierenden und kommentierenden Zug gewinnen. Reim- und Versstrukturen halten die Trümmer und Bruchstücke in einer in dieser Form bis dahin nicht gekannten grazilen Schweben. Nach wie vor aber irritiert das Nebeneinander des Disparaten im – bei aller spielerischen Sinnlichkeit des Reims – auch disziplinierenden Maß

der Rhythmik die kontemplative Lektüre. Die spielerische Verwendung von Schlagreimen, Abzählversen, Sprichwörtern und Liedern führt so einerseits zur Öffnung der hermetischen Ausdruckswelt. Andererseits stellen die von Herta Müller von Zeit zu Zeit nun verwendeten Reimstrukturen die ursprüngliche Ordnung im ›Alphabet‹ der Literatur nicht wieder her; Müllers Reime sind keine Stütze im Zerfall der Sinnbeziehungen, sie erinnern vielmehr umso schmerzlicher den Verlust; dort, wo der Kinderreim, ein Lied oder Abzählvers zerbrochen wiederkehrt, öffnet sich umso erschreckender der Abgrund unter den Worten.

Nicht nur der Kunsthandel hat sich mittlerweile für diese inzwischen in allein fünf großen Publikationen (*Der Wächter nimmt seinen Kamm*, 1993; *Im Haarknoten wohnt eine Dame*, 2000; *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*, 2005; *Este sau ne iste Ion*, 2005; *Vater telefoniert mit den Fliegen*, 2012) vorliegende Seite von Müllers künstlerischer Produktion zu interessieren begonnen. Die Collagen wurden wiederholt ausgestellt (u. a. Aachen 2006, Literaturhaus München, 2010; Internationale Tage Boehringer Ingelheim, 2013), und sie haben eine produktive Aufnahme bei anderen Künstlern wie dem Komponisten Josef Anton Riedel (1926–2017) und dem Dichterkollegen Michael Lentz gefunden (*größer minus größer – Lautkomposition aus Collagen von Herta Müller*. Mit Michael Hirsch, Michael Lentz. BR – Hörspiel und Medienkunst 2014; *Zeit ist ein spitzer Kreis*. Hörstück. Mit Herta Müller, Michael Lentz / Realisation: Michael Lentz / BR 2014).

### Literatur

- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M. 1999.
- Eddy, Beverley Driver: »Die Schule der Angst« – Gespräch mit Herta Müller, den 14. April 1998. In: *The German Quarterly* 72/4 (1999), 329–339.
- Eke, Norbert Otto: »Niemand ist des anderen Sprache«. Zur deutschsprachigen Literatur Rumäniens. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 39/2 (1990), 103–118.

- Eke, Norbert Otto (Hg.): *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*. Paderborn 1991.
- Eke, Norbert Otto: »Zeit ist geblieben / Zeit ohne Zeit«. Chronotopische Konstruktionen im Werk Herta Müllers. In: Deeg, Jens Christian/Wernli, Martina (Hg.): *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2016, 53–71.
- Eke, Norbert Otto/Müller, Herta: *Gespräch Berlin*, 24. März 2017 (unveröffentlicht).
- Günther, Petra: Kein Trost, nirgends. Zum Werk Herta Müllers. In: Erb, Andreas unter Mitarbeit von Hannes Krauss und Jochen Vogt (Hg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*. Wiesbaden 1998, 154–166.
- Lentz, Michael: *Zeit ist ein spitzer Kreis. Hörstück*. Stimmen: Herta Müller, Michael Lentz. Realisation: Michael Lentz. 1 CD. München: intermedium records/belleville Verlag 2014.
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1997.
- Müller, Julia: *Sprachtakt. Herta Müllers literarischer Darstellungsstil*. Köln/Weimar/Wien 2014.
- Naumann, Michael: Laudatio auf Herta Müller. In: *Heine-Jahrbuch* 49 (2010), 219–223.
- Riedel, Josef Anton/Lentz, Michael: *größer minus größer. Lautkomposition aus Collagen von Herta Müller*. Sprecher: Michael Hirsch und Michael Lentz. 1 CD. München: intermedium records/belleville Verlag 2014.
- Rudnick, Carola S.: *Die andere Hälfte der Erinnerung. Die DDR in der deutschen Geschichtspolitik nach 1989*. Bielefeld 2011.
- Saage, Richard: *Das Ende der politischen Utopie?* Frankfurt a. M. 1990.
- Scheidgen, Ilka: *Fünfuhrgespräche*. Lahr 2008, 57–74.
- Ursin, Marja: Autofiktion bei Herta Müller. In: Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München 2006, 344–352.
- Wagner, Richard: Die Aktionsgruppe Banat. Versuch einer Selbstdarstellung. In: Solms, Wilhelm (Hg.): *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Marburg 1990, 121–130.
- Wichner, Ernest/Dittrich, Lutz (Hg.): »Herta Müller: Der kalte Schmuck des Lebens«. *Hefte zu Ausstellungen im Literaturhaus München* 2/2010. München 2010.

Norbert Otto Eke

## II Werke

# A Prosa und Romane

## 2 Frühe Prosa

Als Herta Müller im Frühjahr 1987 aus Rumänien in die Bundesrepublik übersiedelte, war sie hier bereits eine anerkannte Autorin, deren Ruhm auf dem mehrfach preisgekrönten Band *Niederungen* beruhte. Als Grundstein für Müllers schriftstellerische Laufbahn können jedoch alle ihre frühen Prosatexte gelten, die im Anschluss an die etwa 1976 aufgegebenen Lyrikexperimente entstanden.

Diese frühen Prosatexte Müllers erschienen in den Jahren 1978 bis 1987, nach 1985 wegen eines Publikationsverbotes ausschließlich in der BRD. Dabei bildet *Barfußiger Februar* (1987) sowohl in thematischer wie auch in werkbiographischer Hinsicht ein Übergangsdokument, denn danach veröffentlichte Müller nur noch selten neue kürzere Prosa. Von den in diesem Zeitraum herausgekommenen kurzen 87 Prosatexten sind bislang 41 allein an ihren rumänischen Publikationsorten zugänglich, die restlichen in der Bundesrepublik entweder wiederveröffentlicht (32) oder ganz neu veröffentlicht (14). Erschienen sind diese Texte in Rumänien hauptsächlich in der deutschsprachigen Tagespresse wie der *Neuen Banater Zeitung* oder der *Karpatenrundschau*, in der Monatsschrift des Rumänischen Schriftstellerverbandes *Neue Literatur*, dem maßgeblichen Organ deutschsprachiger Literatur in Rumänien, und in den Publikationen des Adam-Müller-Guttenbrunn-Literaturkreises (AMG) in Temeswar, bevor der größte Teil von ihnen dann auch in Buchform, nämlich in *Niederungen* (1982) und *Drückender Tango* (1984), verlegt wurde. Die längere Erzählung *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986) erschien, wie auch der letzte Prosaband Müllers *Barfußiger Februar*, bereits ausschließlich in der Bundesrepublik.

### 2.1 »Niederungen. Prosa« (1982/1984/2010) – Der deutsche Frosch

»Und ich hörte Mutters deutschen Frosch bis hinter meinen Schlaf.« (N 103) Von diesem deutschen Frosch als Sinnbild der individuellen und kollektiven Prägungen durch die Zugehörigkeit zur rumäniendeutschen Minderheit und der Observation und Kontrolle des Einzelnen durch sie handeln die Texte des Debütbandes *Niederungen*. Sie zeigen eine enge, von Sprachlosigkeit, moralischer Verkommenheit und Gewalt bestimmte Dorfwelt, in der die unbewältigten historischen Erfahrungen als Täter im Zweiten Weltkrieg und als Opfer von Deportation und Vergeltung unter der brüchigen Oberfläche schwelen, während mit dünkelfhaftem Stolz deutsches Brauchtum und vermeintlich deutsche Tugenden gepflegt werden. Mit diesem starren Festhalten an den überlieferten Orientierungsmustern soll der Erosion einer Minderheitenkultur auch unter politischem Druck begegnet werden. Dieser politische Aspekt, d. h. die je nach geltenden Doktrinen unterschiedliche Situation der Rumäniendeutschen und der ubiquitäre Regimedruck auf alle Bewohner Rumäniens, spielt im Band explizit aber kaum eine Rolle, denn im Vordergrund steht in den meisten Stücken die Rekonstruktion dieser dörflichen Erfahrungswelt der 1950er und 1960er Jahre in Rumänien. In einigen Texten jedoch geht es um die in der Stadt angesiedelte bleierne Gegenwart der 1970er und 1980er Jahre (»Die Straßenkehrer«, »Inge«, »Schwarzer Park«, »Arbeitstag«).

Im titelgebenden Hauptstück »Niederungen«, das von der Forschung sofort als paradigmatisch für Müllers Prosa angesehen wurde, entfaltet sich in 20 unterschiedlich langen Abschnitten die Wahrnehmungswelt eines Kindes auf dem Dorf anhand von assoziativ aneinandergereihten Erinnerungen, Beobachtungen und Erlebnissen. Dabei deutet nicht allein der Wechsel zwischen Präteritum und Präsens, zwischen der Vergegenwärtigung einmaliger Ereignis-

nisse und andauernder Zustände, den bewussten Verzicht auf die erzählerische Konvention eines zeitlich festgelegten Erzählerstandpunktes an, sondern auch das Gleiten vom unmittelbaren Erleben als Kind am Anfang der Erzählung zur bereits reflektierenden Erinnerung vor allem am Ende. In einer knappen, lakonischen Sprache, die auch syntaktisch wenig variantenreich erscheint, werden einzelne Details der Wahrnehmung zum Anlass genommen, um von dort ausgehend bestimmte Erinnerungsräume und Situationen in den Blick zu nehmen, während sich mit dem Übergang aus der beobachteten Außenwelt in die innere Erlebniswelt des Kindes unversehens eine starke, anschauliche Bildlichkeit ausprägt und im Gegenzug die Wahrnehmung des Kindes seine Umwelt in einem fremden, vorgängigen Ordnungsmuster ausblendenden Licht schillern lässt. Anthropomorphisierungen, »synästhetische Wahrnehmungsvermengung« (Dawidowski 1997, 16) und fehlende Abgrenzungen zwischen Innen und Außen bzw. zwischen Subjekt und Objekt lassen die Außenwelt dem Kind buchstäblich auf den Leib rücken und umgekehrt. Dabei wird, so wie auf der Erzählebene längere narrative Zusammenhänge gar nicht erst etabliert werden, das Wahrgenommene in seiner zuweilen beängstigenden Fremdheit belassen und nicht per Deutungsakt zu einem beherrschbaren Zusammenhang gefügt, so dass Einzelnes in seiner Eigenwertigkeit übermäßig und außerhalb der konventionalisierten Paradigmen frei für abweichende Sinnmöglichkeiten hervortritt. Dieser »eigensinnige«, »trennende Blick« (Apel 1991), der sich auch im Konstruktionsprinzip der Gleichrangigkeit herstellenden Parataxe niederschlägt, unterläuft die Wahrnehmungskonventionen einerseits des fingierten soziokulturellen Raumes – hier erzähltechnisch durch die Kinderperspektive motiviert –, andererseits die rezeptionsästhetischen Erwartungen an Linearität, Kohärenz und Rationalisierbarkeit. Die im Text geschaffene Welterfahrung des Kindes erzeugt für den Leser eine ebenso gestaltete Texterfahrung.

Die Forschung stellte von Anfang an das subversive Potenzial von Müllers Schreiben heraus, das sich mit seiner Widerständigkeit gegenüber vorgeprägten Wahrnehmungsmustern und der Anwendung der »erfundenen Wahrnehmung« immunisiert gegen eindeutige Sinn- und Ganzheitsversprechen, wie sie totalitäre Gesellschaften und Ideologien in Sprache und Praxis kennzeichnen. Die »Trennarbeit des Schreibens als Destruktion von Ganzheit vorspiegelnden Bildern« könne einen »Sinn zur Sprache bringen,

der den Konkretionen des Lebendigen keinen Zwang antut« (so z. B. Apel 2002, 47).

Die Publikationsgeschichte des Bandes *Niederungen* gewährt speziell an diesem Text nicht nur Einsicht in die Entwicklung der Autorin Müller, sondern ebenfalls in die Arbeits- und Veröffentlichungsbedingungen im damaligen Rumänien und in die Rezeptionshaltung in der Bundesrepublik. Herta Müller konnte in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre bis 1984 im Temeswarer AMG-Literaturkreis auf Lesungen einige ihrer neu entstandenen Texte vorstellen und in der Folge auch veröffentlichen, daher sind in der *Neuen Banater Zeitung* und in der *Neuen Literatur* sieben kurze Stücke veröffentlicht, die später Eingang in die lange Erzählung »Niederungen« fanden (»Irrlicht im Schnee«, »Im Dezember«, »Die Mäuse«, »Der schwarze Kutsche«(!), »Heini«, »Großmutterns Schlaf«, »Die Frösche«). Bei der Publikation der ersten, mehrfach preisgekrönten Ausgabe von *Niederungen* (1982) im Bukarester Kriterion-Verlag waren durch die Zensur so starke Eingriffe in den Text zu verzeichnen, dass Müller ihn selbst als »stilistisch entstellt und inhaltlich verkrüppelt« (Apfelkern 41) wahrnahm. Trotzdem sicherte ihr das Erscheinen dieses Bandes eine herausragende Position im rumäniendeutschen Literaturbetrieb. Die ebenfalls prämierte Lizenzausgabe im Westberliner Rotbuch-Verlag im Jahr 1984, die Müllers fulminanten Einstieg in die bundesdeutsche Literatur darstellte, war dann durch die Hände einer Lektorin gegangen, die durch ihr Lektorat die Exotik des banatdeutschen Handlungsraumes unterstrich. F. C. Delius hob in seiner richtungweisenden Besprechung von Müllers Debütband auf dem bundesdeutschen Buchmarkt gleichfalls die einen vergessenen Kulturraum erschließende Kraft hervor, jedoch nicht ohne die Anwendbarkeit der im Buch formulierten Kritik auf die heimische Deutschtümelei und die überraschenden sprachlichen Qualitäten der Texte zu betonen (Delius, F. C.: Jeden Monat einen neuen Besen. In: *Der Spiegel* 30.7.1984, Nr. 31/1984, 119–123). Es wurden für die Westberliner Ausgabe von 1984 aber nicht allein die »weniger poetisch[en] als direkt politisch[en]« Texte (Apfelkern 47) weggelassen (»Die Meinung«, »Inge«, »Herr Wultschmann«), vor allem verlor das Hauptstück »Niederungen« mehrere Seiten durch Kürzungen. Ein Teil der gekürzten Stellen wurde später als Paralipomena bereitgestellt (»Zwischen den Häusern ist nichts. Paralipomena aus »Niederungen«. In: *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Hg. von Wilhelm Solms. Marburg 1990, 67–76). Allerdings enthält auch dieser Nachtrag nicht die län-

gere Schlusspassage, deren Charakter deutlich vom Rest des Textes abwich. Denn hier betrachtet ein nun beinahe auktorial verfasstes Erzähler-Ich das Dorf aus größerer Distanz, beschreibt dessen Niedergang und Auflösung in fast soziologischen Kategorien, dringt dabei bis in die verlassenen Schlafzimmer und bis zu den einzelnen Grashalmen vor, um in phantastischer Wendung das Ende des Dorfes zu beschwören. Durch den Verzicht auf diese Textteile ist das ästhetische Anliegen Müllers sehr viel stärker hervorgetreten, nämlich die Konzentration auf die radikal subjektive Wahrnehmung, wie sie sich im Bewusstsein des erlebenden Ich unmittelbar niederschlägt und dort ihre Wirkung entfaltet.

Die im Jahr 2010 von der Autorin »durchgesehene und korrigierte« Neuausgabe im Hanser-Verlag versammelt zwar alle neunzehn Texte der beiden vorhergehenden *Niederungen*-Bände, doch dabei werden keineswegs Originalversionen der Texte wiederhergestellt; es wurden zwar einige kleinere Textstellen wieder oder neu eingefügt, ansonsten sogar weiter gekürzt – vor allem Attribute – und vereinfacht. Die stärksten Überarbeitungen erfahren die drei in der bundesdeutschen *Niederungen*-Ausgabe nicht enthaltenen Texte »Inge«, »Herr Wultschmann« und »Die Meinung«. Das verändert die Texte in ihrem konzeptuellen Erscheinungsbild aber kaum und entspricht eher einer insgesamt zu beobachtenden Tendenz zur Verschlingung des Stils (J. Müller 2014, 160 ff.). Die entfallene Schlusspassage der Hauptidee in der Ausgabe von 1982 über den Untergang des Dorfes tritt in der aktuellen Ausgabe von 2010 jedenfalls in äußerst verknappter Gestalt wieder an ihre Stelle, denn statt ihrer stehen nun kurz vor dem Textende die beiden neuen Sätze: »Das Dorf ist überall zu Ende. Sein wirkliches Ende ist der Friedhof.« (N 103)

In der Begleitnotiz zur Neuausgabe der *Niederungen* werden die einzelnen Texte als »Kapitel« bezeichnet und damit in einen starken inneren Zusammenhang gebracht, der die Stücke mit ihren inhaltlichen und stilistischen Differenzen zu einem kaleidoskopischen Blick auf Lebens- und Denkverhältnisse in den auch metaphorisch zu verstehenden *Niederungen* verbindet. In »Die Grabrede«, programmatisch am Anfang des Bandes platziert, beendet »halb sechs« ein Weckerklingeln den Alptraum von der Beerdigung des Vaters (N 12), während der letzte Text »Arbeitstag« mit diesem Weckerläuten »halb sechs« das Ich weckt, um es in einen vollkommen aus den Fugen geratenen Alltag zu schicken (N 173), so dass sich der Kreis hier zu schließen scheint. Die Erzählweisen unterscheiden

sich jedoch deutlich: »Die Grabrede« folgt bei der Entfaltung ihrer Traumlogik eher dem Verfahren der Bewusstseinspoesie, wohingegen »Arbeitstag« vor allem auf einem rein sprachmechanisch erzeugten Effekt beruht, indem ohne jegliche innere Regung des Erzählers Versatzstücke zur Beschreibung der Normalität in eine absurde Reihenfolge gebracht werden. Auch in anderen Texten wählt Müller nicht das ästhetische Konzept der Illusion eines unmittelbar erlebenden bzw. erinnernden Bewusstseins, sondern nutzt vor allem das rhetorische Mittel der Wiederholung für satirische Darstellungen der auch in »Niederungen« gezeigten Verhältnisse (»Das schwäbische Bad«, »Meine Familie«, »Dorfchronik«, »Mutter, Vater und der Kleine«, »Die Meinung«, »Herr Wultschmann«).

Als Herta Müller 1981 einen Preis des AMG-Kreises erhielt, der in für Rumänien einmaliger Weise von dessen Mitgliedern selbst gestiftet und nach demokratischer Abstimmung verliehen wurde, schloss sich ein ebenso einmaliger Literatur-Skandal an (Heinz, 103 ff.; Haupt-Cucuiu 1996, 81 ff.), dessen Ausläufer noch Jahre später bis in die Bundesrepublik reichten und vom rumänischen Geheimdienst Securitate genutzt und verstärkt wurden, um die Autorin öffentlich zu desavouieren (vgl. *Cristina und ihre Attrappe oder Was nicht in den Akten der Securitate steht*). Anlass für die Anfeindungen direkt nach Verleihung des Preises war die Veröffentlichung von »Das schwäbische Bad« in der *NBZ*, wo es einem breiteren Publikum zugänglich war und neben reiner Empörung auch nachdenklichere Stellungnahmen hervorrief. »Das schwäbische Bad« beschreibt in äußerst sachlicher Diktion, fast metaphorfrei, das samstäbliche Reinigungsritual einer Familie, die sich im selben, erkaltenden Wasser nacheinander die ewig gleichen »grauen Nudeln« von der Haut »reibt« (N 13 f.). Die Beschreibung benutzt analog zum sich wiederholenden Vorgang immer wieder die fast identischen Formulierungen, bis alle fünf Familienmitglieder gebadet sind und das Wasser schwarz ist. Der sprachlich so eintönige, aber umso eindringlichere Rhythmus der Steigerung findet Vollendung in der ornamental abschließenden Feststellung: »Die schwäbische Familie sitzt frisch gebadet vor dem Bildschirm. Die schwäbische Familie wartet frisch gebadet auf den Samstagabendfernsehfilm.« (N 14)

Zeigt sich dieses »Kapitel« mit seiner formensprachlichen Übertreibung als reine Satire auf das banatschwäbische Selbstbewusstsein, so werden in anderen Stücken des Bandes die Sprache und damit das Denken und die Wertvorstellungen des entworfenen Kosmos zum ebenso satirisch behandelten Gegen-

stand. »Meine Familie«, »Dorfchronik«, »Die Meinung«, »Herr Wultschmann« und mit Einschränkungen auch »Der Überlandbus« sowie »Mutter, Vater und der Kleine« arbeiten durch Wiederholungen, Wiederholungen mit Variationen, Parallelismen, wiederholte Inquit-Formeln und eine demonstrativ einfache Sprache mit kleinem Wortschatz, die sich angesichts der heuchlerisch geordneten Verhältnisse dann doch syntaktisch unverhältnismäßig verkompliziert, die beschränkte Fixierung auf äußerliche Ordnung heraus, so dass zugleich die depravierte Wirklichkeit aufscheint.

Das uneinheitliche Bild des *Niederungen*-Bandes hinsichtlich seiner Handlungsräume und vor allem seiner Schreibverfahren ist exemplarisch für Müllers frühe Prosa, weil sich die Autorin nicht festlegen lässt auf einen bestimmten Stil ihrer Darstellung. Vielmehr zeigt sich im Nebeneinander der unterschiedlichen Schreibverfahren die undogmatische Experimentierfreude Müllers, die sie von den ersten Texten an bis heute begleitet. Unter den in *Niederungen* vorgestellten Darstellungsstilen entscheidet sich Müller auf lange Sicht für denjenigen, der die unmittelbare Teilhabe an einem erlebenden Bewusstsein fingiert und dabei in dieser Textsammlung noch vorrangig auf die Ich-Perspektive setzt. Keine nennenswerte Fortsetzung finden dagegen die direkt satirischen oder den Sprachgebrauch satirisch reflektierenden Ansätze, deren sporadische Verwendung eines Ich im Text lediglich eine textstrukturelle Notwendigkeit darstellt und nicht auf das Interesse am Erleben dieses Ichs zurückgeht.

Nach eigener Auskunft Müllers waren einige Lektüreerfahrungen in diesen Jahren besonders anregend, speziell Thomas Bernhard und Franz Innerhofer stehen beispielhaft für zwei wichtige Aspekte am Beginn ihrer Schreiblaufbahn. Wo Innerhofer eher Inspiration für die schonungslose Aufarbeitung einer ländlichen Kindheit liefern konnte, kommt bei Bernhard zu seinem ebenfalls radikal kritischen Heimatverhältnis der auffällige sprachliche Duktus hinzu, der mit seiner Verwendung von Wiederholungen, variierenden und steigernden Wiederholungen, häufigen Inquit-Formeln, mit seiner Reduktion der sprachlichen Mittel und der auffälligen Rhythmisierung seiner Prosa offenbar von prägender Ausstrahlungskraft für Müller war (Haupt-Cucuiu 1996, 145 ff., Bozzi 1998). Als Ausweis für die Beschäftigung auch mit der amerikanischen Gegenwartsliteratur, wie er eher für die Schriftstellerkollegen der Aktionsgruppe Banat (s. Kap. III. C.17), also etwa Richard Wagner, typisch ist, kann das »Kapitel« »Damals im Mai« gelten, das

einen starken intertextuellen Bezug zu Richard Brautigans Untergrund-Klassiker »Troutfishing in America« (1967, dt. 1971) aufweist (J. Müller 2014, 106).

## 2.2 »Drückender Tango. Prosa« (1984) – »Hier bin ich, danke ich«

Der Band *Drückender Tango*, 1984 ebenfalls beim Kriterion-Verlag in Bukarest erschienen, enthält 39 Prosa-Texte, von denen drei auch in die westdeutsche *Niederungen*-Ausgabe von 1984 eingegangen sind (»Faule Birnen«, »Drückender Tango«, »Das Fenster«) und elf in *Barfüßiger Februar* (1987) vom Westberliner Rotbuch-Verlag (»Drosselnacht«, »An diesem Tag«, »Die kleine Utopie vom Tod«, »Das Lied vom Marschieren«, »Meine Finger«, »Wenn ich den Fuß beweg«, »Das Geweih«, »Die Taschenuhr«, »Eidechsen«, »In einem tiefen Sommer«, »Bleiben zum Gehn«). Der größere Teil der Texte war vor seinem Erscheinen in *Drückender Tango* bereits in den üblichen Tages- und Monatspublikationen wie der *Neuen Banater Zeitung*, der *Karpatenrundschau* und der *Neuen Literatur* an die übersichtliche Öffentlichkeit gelangt. Lektoriert wurde der Band von einem Freund Müllers, dem Schriftstellerkollegen und ehemaligen AG Banat-Mitglied Rolf Bossert, der nach einem Ausreiseantrag 1984 aber seine Stelle beim Verlag verlor.

Nachdem den *Niederungen* bei ihrem Erscheinen 1982 in Rumänien schon vorab durch die Debatte um die Preisverleihung des AMG-Literaturkreises und dann durch zahlreiche Rezensionen große Aufmerksamkeit zuteil wurde, blieb *Drückender Tango* fast ohne Echo in der rumäniendeutschen Presse, da die Autorin 1984 mit einem faktischen Publikationsverbot aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen wurde. Als zusammengehörige Textsammlung nahm ihn, vermutlich aufgrund seiner eingeschränkten Zugänglichkeit, bisher auch die Forschung nicht zur Kenntnis; lediglich einige der in *Barfüßiger Februar* wiederveröffentlichten Stücke sind näher betrachtet worden, während die drei »nachgeholt« Texte in *Niederungen* von 1984 im Schatten der titelgebenden Erzählung kaum eine Rolle spielen.

Den starken Auftakt des Bandes bildet »Heide«, ein etwa anderthalbseitiger Text, der auch im Kontext der unterschiedlichen Schreibexperimente der Autorin eine Sonderstellung einnimmt, denn er ist, außer einem sehr zurückgenommenen Ich, völlig ohne menschliche Akteure, ohne Handlung und ohne genauere raumzeitliche Verortung ausschließlich die

Evokation einer Landschaft, eben der Heide. Der Veröffentlichungszusammenhang assoziiert fraglos die Banater Heide, deren Lob als das eines heimatlichen Naturraums einen wichtigen Topos des banatdeutschen Schrifttums und Liedguts darstellt. Allerdings ist dieser Text als dezidierte Gegenschrift zu jeglicher verklärenden Regionalliteratur aufzufassen, weshalb eine geplante Veröffentlichung in der *Neuen Literatur* (2/1984) der Zensur zum Opfer fiel. Die Heidelandschaft erscheint im Gleichklang mit dem Mädchenamen zugleich als Verkörperung der passiv duldenen Frau, die, unter den (Toten-)Himmel hingebreitet, der »männliche(n) Geschichte« (DT 5) unterliegt. Die Natur besteht lediglich aus abstoßenden, bedrohlichen und unfruchtbaren Verweisen auf ihre Todesverfallenheit; die imaginierte, wortgleich vom Ich mit einem Schatten wiederholte, Begattung ist ein sinnlos stumpfer Akt von »Männerast im Frauenbauch« (DT 5). Die Ebene als »altes dürres Weib, gelbes Augenwasser, weißer Gedächtnisschwund in männlicher Geschichte« wird zur Verkörperung der Landschaft mit zahlreichen anatomischen Begriffen beschrieben, während der Text durch die überbordende Verwendung von Ellipsen auf der Stelle steht und trotzdem u. a. durch den Verzicht auf Artikel und mithilfe karger Parataxen einen deutlichen Rhythmus ausprägt: »Unkraut, Kraut. Schleierkraut. Heidekraut, das wächst nicht hier, das wächst hier nicht. Ist nicht holzig, blüht nicht weiß.« (DT 5)

Hatte Müller bereits mit *Niederungen* einen Anti-Text zur Regionalliteratur des Banats mit ihrem Hauptakteur Adam Müller-Guttenbrunn vorgelegt (Spiridon 2014), so steigert die Autorin hier einerseits die Schärfe ihrer Ablehnung jeder literarischen Heimmattümelei und entfernt sich andererseits noch weiter von den Vorgaben realistischen Erzählens im Dienste einer solchen durchaus vom heimischen Publikum erwarteten Literatur.

Ihr Anknüpfen an *Niederungen* zeigt sich nach dieser Eröffnung an einigen Texten, deren Thematik und Ausführung sie in eine Reihe mit den dort dominierenden Stücken über die Kindheit in einem Banater Dorf stellen. Ähnlich wie im Vorgänger-Band sind die Texte hier im Wesentlichen so angeordnet, dass sie zunächst den ländlichen Erfahrungsraum eines Kindes von Dorf und Natur entwerfen und dann den Schwerpunkt auf ein städtisches Umfeld aus der Perspektive Erwachsener legen und damit gewissermaßen ein biographisches Muster herstellen. Überhaupt treten biographische Interessen im weitesten Sinne viel stärker in den Vordergrund, indem viele Stücke die Geschich-

te, das Gewordensein und das Ausgeliefertsein des Einzelnen an historische Zusammenhänge thematisieren, etwa »Drosselnacht«, »Die kleine Utopie vom Tod«, »Die Taschenuhr«, »Dreihundertneunundneunzig Jahre«, »Meine Finger«, »Das kalte Lied«. Dazu dienen nun auch Erzählungen in Rollenprosa, wenn zum Beispiel eine Mutter vom Verlust ihrer Familie berichtet (»Drosselnacht«) oder wenn eine verstorbene Großmutter ihrer Enkelin auf dem Friedhof ihre Todessehnsucht erklärt (»Die kleine Utopie vom Tod«). Eine einführende Ansprache an die Mutter, deren Leben von traumatischen Erfahrungen in der Deportation überschattet wird, erzählt an Stelle der Mutter von deren Schicksal (»Dreihundertneunundneunzig Jahre«). Während in den Texten, die Kindheits Erfahrungen und individuelle Geschichte aufgreifen, die Ich-Perspektive überwiegt, werden die im städtischen Umfeld angesiedelten Texte durch die personale und auktoriale Perspektive bestimmt, als sollten die vom damaligen Erleben der Autorin gespeisten Beklemmungen auf einen ästhetischen Abstand gerückt werden. Hierzu zählen sämtliche Texte mit der Protagonistin Inge, deren erster Auftritt mit »Inge« bereits in *Niederungen* stattfand (»Der Hakenmann«, »Die Lebenslinie«, »Es ist Sonntag«, »Schulbankgesicht«, »Der Regen«, »Möbelstücke«, »An diesem Tag«, »Eine Arbeit«). In den auch ästhetisch ganz unterschiedlichen Stücken setzt sich aus Momentaufnahmen ein diskontinuierliches Bild von der isolierten Existenz einer Frau zusammen, deren Namensgleichheit und stete Verlorenheit allein für die Zusammengehörigkeit dieser Szenen bürgen. Denn der Erzählerstandpunkt variiert genauso wie die Erzählperspektive und die Erzählweise: »Der Hakenmann« skizziert den Werdegang Inges von ihrer Dorfkindheit, über die Schule in der Stadt bis zu ihrem Leben zwischen Betrieb und Wohnblock, wobei ihre Gedanken noch immer gefangen sind von der bedrohlichen Figur des Hakenmannes aus dem Brunnen ihres Dorfes. Ganz anders greift »Der Regen« auf Inges Leben zu, indem er sie zwar ebenfalls als Reflektorfigur einsetzt, jedoch fast vollständig ihre eigene Rede nutzt, um Inges Bedrückung und ängstliche Erwartung zu schildern. Die komplizierteste Konstruktion zeigt sich schließlich mit »Schulbankgesicht«, das in der Ansprache an ein kollektives Ihr dessen spießiges Dasein einer vernichtenden Kritik unterzieht und dabei eher am Rande die Außenseiterexistenz Inges in der Perspektive dieses Ihr kommentiert. An diesen wenigen Beispielen ist ersichtlich, wie vielfältig schon die einzelnen Texte des Inge-Komplexes angelegt sind.

Neben dem Kriterium der Erzählperspektive lassen sich auch anhand des epischen Anteils große Unterschiede zwischen den Texten der Sammlung *Drücken der Tango* ausmachen. Es gibt ergänzend zu den erzählenden Stücken einige, bisweilen sehr kurze Texte, die auf ein episches Gerüst und zum Teil sogar auf ein erzählendes Subjekt weitgehend verzichten und eher Zustände, Befindlichkeiten oder einfach einen Vorgang, einen Moment oder eine Überlegung festhalten (»Heide«, »Der Wolf im Berg«, »Es ist Sonntag«, »Der Regen«, »Möbelstücke«, »Eine Arbeit«, »Sie«, »Das Licht, das aus den Bäumen fällt«, »In einem tiefen Sommer«, »Eidechsen«, »Bleiben zum Gehn«). In solchen Texten tritt meist die große Nähe von Müllers Prosa zur Lyrik noch stärker hervor. Die sorgfältige Komposition und Strukturierung zeigt sich auf allen Ebenen von der sehr häufigen geschlossenen Kreisform, die durch die wortwörtliche Wiederaufnahme eines Anfangsmotivs am Ende des Textes entsteht, über die innere Organisation durch strukturelle Gegensatzpaare, wozu zum Beispiel häufig Farben eingesetzt werden, bis zur starken Rhythmisierung durch Wiederholungen, seien es Parallelismen, Anaphern oder in variierender Wiederholung Chiasmen. Die hohe Musikalität und sprachliche Schönheit kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass mit der Beschränkung auf einen in Bezug zur Textlänge kleinen Wortbestand und mit der Verwendung textlichen Stillstand erzeugender rhetorischer Mittel ein enges, stagnierendes Universum gezeichnet wird, in dem die Protagonisten allein Isolation und Ausweglosigkeit erleben. Dieser Eindruck wird auch nicht dadurch abgeschwächt, dass die ungewöhnliche Bildlichkeit Müllers, die häufig auf »semantischen Inkongruenzen« beruht (Haupt-Cucuiu 1996, 38 u.ö), durch Parallelisierungen, Übergänge und Verschmelzungen zwischen den Bereichen von Mensch, Natur und Dingwelt einen neuen Raum eröffnen würde. Vielmehr erweitern diese scheinbaren Entgrenzungen die Welt nicht, sondern umstellen die jeweiligen Subjekte geradezu. Zwar werden auf Rezeptionsebene und innerhalb der Fiktion vorgeprägte Wahrnehmungskonventionen durchkreuzt, aber auf der Ebene des Dargestellten verschaffen diese Abweichungen der Einzelnen keine innere oder äußere Freiheit; in Rand- und Außenseiterpositionen passen solche ausschließlich weiblichen Protagonisten – als Kind noch – nicht ins »System« und sind ganz auf sich allein gestellt, auch in der Bewältigung der andrängenden Außenwelt. Halt müssen sie sich selbst erfinden: »Hier bin ich, denke ich. Ich denk es nicht. Und denk es doch.« (»Das Licht,

das aus den Bäumen fällt«, DT 69). Auf diesen Halt verweist der letzte Text des Bandes, der mit seinen Signalwörtern »bleiben« und »gehen« auf den Grundkonflikt der in unerträglich gewordenen Verhältnissen ausharrenden rumäniendeutschen Minderheit anspielt, allerdings nicht in einer alternativen Entgegensetzung, sondern in paradoxer Wendung: »Bleiben zum Gehn«. In einer Situation der absoluten Perspektivlosigkeit beharrt das Ich auf dem vom Verschwinden bedrohten Rest seiner Selbstbehauptung: »Und wir wissen: ich hab noch ein Wort, noch ein kleines, ein zerrendes Sagen in mir. [...] Damit ich den Blick noch heben kann, hab ich zu sagen, wer uns die Lippen so schwer, wer uns das Wort so klein macht und wenig wie nie.« (»Bleiben zum Gehn«, DT 79)

Auch über die zuweilen erstaunlich explizite Thematisierung der Verhältnisse im Land hinaus, wie zum Beispiel in »Das kalte Lied«, »Das Licht, das aus den Bäumen fällt«, »Bleiben zum Gehn«, wird von Müller im Ganzen ein durchweg bedrückendes Porträt des Daseins gezeichnet, das an keiner Stelle durch satirischen Witz oder Sarkasmus wie noch in *Niederungen* gemildert würde. So wie es im Eröffnungstext »Heide« bereits angelegt ist, durchzieht das Thema Tod fast alle Texte. Ein wiederkehrendes Motiv dabei sind Himmel und Wolken als Ort der Toten, jedoch nicht in einem christlichen Sinne der Aufgehobenheit, sondern eher als Bild für die Verlorenheit und im flüchtigen Medium der Luft drohende Vergänglichkeit sowie zugleich für die unhintergehbare Anwesenheit des Todes im Leben. In der Verwendung dieses Bildes und einiger weiterer Motive schlägt sich die Auseinandersetzung mit der Dichtung Paul Celans nieder (s. Kap. III. D.19).

### 2.3 »Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt. Eine Erzählung« (1986) – Stehende Zeit

Die Erzählung berichtet in 50 kurzen Abschnitten, die eine Länge von einer halben bis knapp fünf Seiten haben, vom deutschen Dorf Müller Windisch, der offenbar in den 1980er Jahren mit seiner Familie die Ausreise aus Rumänien beantragt hat und nun seit bald drei Jahren auf die Genehmigung und die Pässe wartet. Fast alle Kapitel stehen unter einer kurzen, ein bestimmtes Detail aufgreifenden Überschrift; allein der letzte Abschnitt verzichtet auf ein solches aufmerksamkeitssteuerndes Signal. Obwohl hauptsächlich Windisch als Reflektorfigur Gegenwart und Vergan-

genheit im Dorf beleuchtet, geht das Erzählte zum Teil weit über seinen Horizont hinaus oder wird erzählerisch nicht an seine Perspektive zurückgebunden. Das betrifft beispielsweise die Geschichte seiner erwachsenen Tochter Amalie oder seiner Ehefrau, an der Herta Müller wie auch schon in *Niederungen* und *Drückender Tango* das Thema der Lagererfahrung der nach dem Krieg deportierten Rumäniendeutschen anspricht. Der dort ausgeprägte Überlebenspragmatismus scheint sich zu wiederholen in den kleineren und größer werdenden Bestechungsmaßnahmen, die Windisch in der Hoffnung auf die Ausreisegenehmigung trifft und die in der Prostitution seiner Tochter bei Milizmann und Pfarrer gipfeln. Der anfangs noch von Windisch geäußerte Wille zur Selbstbehauptung und zur moralischen Überlegenheit über das schlicht kreatürliche Durchhalten schlägt am Ende um in tiefe Resignation und Verbitterung, vor allem auch über sich selbst und seine Familie, die dem Druck der vollkommen korrupten Verhältnisse nachgeben musste. Antwortet Windisch dem Nachtwächter, seinem regelmäßigen Gesprächspartner, noch auf dessen Gleichsetzung von Fasan und Mensch – »Der Mensch ist stark [...], stärker als das Vieh.« (F 8) –, so übernimmt er am Ende die fatalistische Wendung, die den Menschen mit dem flugunfähigen Vogel vergleicht und zum ewig scheiternden Verlierer erklärt: »Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt.« (F 84)

Die Sprache dieser längeren Erzählung, die ausschließlich in der BRD veröffentlicht wurde, erscheint hier von allen längeren Erzähltexten am stärksten reduziert. Den kurzen, häufig baugleichen Sätzen mit dem Subjekt an erster Stelle entspricht der einfach konstatierende, wertungsfreie Ton, zumal auch Windischs Erzählperspektive kaum so weit personalisiert ist, dass vom Leser nacherlebte Motivationen oder Gefühlsregungen zum Vorschein kämen. Wie bei Herta Müller üblich, kommen seine Gefühle nicht explizit zur Sprache, sondern werden in konkreten Bildern seiner körperlichen Reaktionen erfasst:

»Windisch stellt die Ellbogen auf den Tisch. Seine Hände sind schwer. Windisch legt sein Gesicht in die schweren Hände. [...] In seinen Rippen hängt ein Stein. Windisch schließt seine Augen. Er spürt seine Augäpfel in den Händen. Seine Augen ohne Gesicht. Mit nackten Augen und mit dem Stein in den Rippen sagt Windisch laut: ›Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt.‹ Was Windisch hört, ist nicht seine Stimme. Er spürt seinen nackten Mund. Und gesprochen haben die Wände.« (F 83 f.)

An dieser Stelle, die Windischs Verzweiflung und Scham beschreibt, kommt noch ein anderes Charakteristikum dieses Textes zum Vorschein, denn sie nimmt im Motiv des Steins ein Bild vom Anfang des Textes auf, wo Windisch abends ein vulgäres Lied aus der Seitenstraße hört und den Schreck erst in seinen Rippen und dann wie einen Stein in seiner Rocktasche spürt (F 38). Wie hier ziehen sich durch den ganzen Text Motivketten, die als Vorausdeutungen und Wiederaufnahmen, als Korrespondenzen zwischen unterschiedlichen Feldern ein straffes Textgewebe herstellen. Beispielsweise fällt der Schuss, der Amalies heimlichen Freund Dietmar bei einem Manöver töten wird, zuerst im Kino (F 67), dann im Süden des Landes als realer Unfall (F 94) und schließlich in der Erinnerung an Dietmar (F 100). Auch Amalies Opfer deutet sich bereits lange vor der tatsächlichen »Einladung« vom Milizmann an in der Besessenheit, mit der sich Windisch Gedanken um ihre Jungfräulichkeit macht, in der Erzählung des Nachtwächters über die Erpressung der Frauen zum Sex durch Milizmann und Pfarrer, im Schrecken über das vulgäre Lied, das die sexuelle Aktivität von Mutter und Tochter gleichermaßen besingt und damit eins der zentralen Motive aufruft, nämlich die Vergleichbarkeit der Schicksale von Frau und Tochter Windischs. Ebenso spannen das Mehl, das Windisch als Bestechung den gesamten Text hindurch zu wechselnden Empfängern bringt, und die unstillbare Leidenschaft für Glas von Amalie und Rudi lange Fäden durch den Text. Gerade die Fetischisierung des Glases und seine motivische Verknötung mit den vielgestaltig auftretenden Tränen verweisen auch auf die zerstörerischen Obsessionen, mit denen Rudis Familie seit Generationen geschlagen ist. So laufen die Verknüpfungen nicht nur durch die aktuelle Zeitebene hindurch, sondern auch zwischen den unterschiedlichen Zeitebenen, denn in die Gegenwart Windischs sind Erinnerungen und Geschichten aus der jüngeren Vergangenheit bis »vor dem Krieg« (F 32, 58) eingelagert, so dass sich motivische Verbindungen über die Generationen hinweg etablieren können. Das konstanteste Motiv des Textes ist die Eule, die durch ihre Präsenz im Dorf den Tod bringt und auch für den Tod des fernen Dietmar verantwortlich ist. Sie fliegt bereits durch den zweiten Abschnitt und kommt im letzten Kapitel zur »dürren Wilma« (F 110). Sie steht prototypisch für den im Dorf herrschenden Aberglauben und das eher mythische Weltverhältnis, das die Dorfbewohner trotz ihrer historischen Erfahrungen pflegen. Geschichte stellt sich ihnen als ein bloßer Leidenszusammenhang dar, für den Einzelnen undurch-

schaubar und unabwendbar, so dass das Lesen der unmittelbar zugänglichen Natur, wie es sich in der Deutung des Eulenflugs niederschlägt, wenigstens den Anschein von Verfügbarkeit der Welt erweckt.

In der Wiederholung über Generationen hinweg, sei es die Gleichheit des Berufes bei Vätern und Söhnen, sei es die Obsession in der Kürschner-Familie oder das Schicksal von Katharina und Amalie Windisch, deutet sich nicht allein die »Zyklizität der Geschichte« an (Predoiu 2001, 90), es handelt sich vielmehr um deren Stillstand. Das Vergehen der Zeit ist für den Leser im Text ausschließlich am Sterben und Weggang von Personen ersichtlich; zwar wechseln Tageszeiten und Wetter, aber die Zyklen der Natur sind ansonsten offenbar durcheinander geraten, denn während zum Beispiel die Akazien im Nachbarhof grünen, verdorren sie in Windischs Hof und werfen unnatürlich viele Blätter ab. Auch wird die genaue Zahl der von Windisch erwarteten Tage nach der ersten Erwähnung – zwei Jahre und 221 Tage – nicht aktualisiert, obwohl Windisch zählt. Die Zeitverhältnisse auf der von Vergangenheitsbruchstücken durchschossenen Gegenwartsebene bleiben im lockeren Nacheinander von einzelnen Szenen bedeutungslos. Ebenso ist die Fügung der einzelnen Bilder, wie sie Windisch in seiner Umgebung wahrnimmt oder erinnert, nicht zwingend, sondern stellt das Einzelne unverbunden in den Fokus. Dieses mikrostrukturelle, nicht allein die Syntax betreffende Bauprinzip, die »parataktische Montage von Bildern [führt zur] Enttemporalisierung oder Stillstellung des narrativen Textgefüges« (Roberg 1997, 39). All das verstärkt auf der Darstellungsebene den Eindruck der »Entzeitlichung« und den »Verlust an historischer Perspektive«, den Windisch selbst hat, dass nämlich die Zeit im Dorf steht. Der lineare Verlauf der Zeit scheint aufgehoben und aufgelöst in der »Statik der Fläche« zu sein (Eke, 1991 b, 88). Bereits am Textanfang heißt es: »Seit Windisch auswandern will, sieht er überall im Dorf das Ende. Und die stehende Zeit, für die, die bleiben wollen.« (F 8) Dieses Leitmotiv der »stehenden Zeit« hält gemeinsam mit allen anderen Motivketten und Wiederholungen den Text eng zusammen und stellt ihn dergestalt tatsächlich still. Ein Ausweg aus der »stehenden Zeit«, die genauso gut als Diagnose des auf Beharrung ausgelegten Gemeinwesens wie auch der gesamtgesellschaftlichen Situation gedeutet werden kann, soll die Ausreise sein. Jedoch klingt in den Briefen aus der Bundesrepublik an, dass dem Stillstand und der alles durchdringenden Fremdheit in der Welt, wie sie Windisch ständig spürt, auch dort nicht

zu entkommen ist. Der Befund, am falschen Ort außerhalb der Zeit zu sein, eben ein flugunfähiger Fasan auf der Welt, wird das Ehepaar Windisch sogar auf ihrer besuchswisen Heimkehr begleiten, sinnfällig gemacht im Wehrmachtsgrau ihrer Kleidung.

Die drei Frauenschicksale um Windisch von Barbara, Katharina und Amalie werden in eng verschränkten Textabschnitten erzählt. Sie haben alle mit dem Tod zu tun: Während Barbara im Deportationslager stirbt, muss Katharina ihr Leben durch den Verkauf ihres Körpers retten, und Amalie verliert in Analogie zu ihren Eltern ihren Geliebten Dietmar. Überhaupt ist die Verknüpfung von Sexualität und Tod äußerst eng, denn in wechselnden Konstellationen tritt dieser Zusammenhang immer wieder vor den Leser. Wenn sich der Tischler und seine Frau neben dem Sargdeckel der alten Kroner und unterm Bild der verstorbenen Mutter vergnügen, finden Windisch und Katharina auf dem Friedhof zu einem pragmatischen Bund der Davongekommenen zusammen, und Amalie muss bei ihrem Gedenken an Dietmar die in Überblendungstechnik geschilderten Szenen mit Milizmann und Pfarrer erinnern. Sie und Dietmar hatten selbst auch keinen anderen Platz als die an Vergänglichkeit gemahnenden Mülltonnen für Sex gefunden. Am engsten geführt ist diese Verbindung bei der jungen Katharina, deren (Geschäfts-)partner im und um das Lager von Jahr zu Jahr sterben und die sie gerade so überlebt.

Am Komplex der Zeit auf der Darstellungsebene (Zeitregime der Erzählung, Motivketten und Leitmotive) und auf der Ebene des Dargestellten (Wiederholungen von Schicksalskonstellationen, »stehende« Zeit und Präsenz des Todes im Augenblick höchster Lebensintensität) treten Unausweichlichkeit und ewige Dauer als Eigenschaften dieser Welt hervor. Einen erheblichen Anteil daran hat auch die einfachste, elementare Sprache, deren Sätze zuweilen an die Sprache aus Fibeln erinnern, indem sie die Bestandteile der Welt in basalen Zusammenhängen lediglich nennen und dadurch selbstverständlich in eine, wenn auch schlichte, Ordnung bringen. Diese Ordnung erscheint den Figuren des Textes allerdings völlig unantastbar, da ihnen durch deren sprachliche Repräsentation in knappen, konjunktionsfreien, synonymabstinenten Parataxen kein Anderes aufscheinen kann. Denn wo kein logisch-kausaler Zusammenhang ausgewiesen ist, kann nach einer Alternative nicht gefragt werden.

In poetologischer Perspektive lässt sich die Bevorzugung der Parataxe als Satzbauprinzip mit Adorno aber durchaus als Widerstand gegen die »schlichte