

„Hier ist die Gewissheit am kleinsten, die Ahnung am größten.“

Narrative Strategien der Verunsicherung in Herta Müllers

Herztier

Jelige: Fekete

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einführung	3
2. Verunsicherung des Lesers	6
2.1. Verunsicherungseffekte im Haupterzählstrang	6
2.2. Atemporalität und Vergegenwärtigung in der Kindheitserzählung	14
3. Verunsicherung der Figuren	18
3.1. Abschaffung der Kindheit und des Erwachsenenseins	18
3.2. Die Gespaltenheit der Identitäten	21
4. Zusammenfassung	27
Literaturverzeichnis	29

1. EINFÜHRUNG

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der narratologischen Untersuchung von Herta Müllers *Herztier*. Es wird der Frage nachgegangen, wie der Erzähldiskurs mithilfe von verschiedenen poetischen und narratologischen Verfahren versucht, die drückende Atmosphäre des Totalitarismus sprachlich zu erzeugen und wie die Diktatur in der Geschichte auf die Identitätskonstruktion der Figuren auswirkt. Damit schließe ich mich der Richtung der Müller-Forschung an, der sich nicht auf eine biographisch-referentielle Lesart beschränkt. Denn in einem rezeptionsgeschichtlichen Kontext lassen sich zwei konzeptionell, methodisch und zeitlich verschiedene Diskursstränge der Müller-Forschung unterscheiden. Nach Anja K. Johannsen seien der starke Biographismus, das Beharren auf dem konkreten, rumänisch-deutschen historischen Hintergrund, die freudsche, psychologisierende Interpretation der Müller'schen Figuren die Hauptcharakteristiken der frühen Forschungstradition.¹ Die spätere Forschung wird demgegenüber eher von einer textbezogenen wissenschaftlichen Denkweise über Herta Müllers Werke geprägt. So wird hier eher die durch fragmentierte Bilder und Raumbeschreibungen ermöglichte sog. 'erfundene Wahrnehmung' in den Mittelpunkt des Interesses gestellt², zu der Herta Müller sich auch in ihren Poetikvorlesungen mehrmals äußerte.³ Hoffmann und Schulz als Vertreter der zweiten Forschungslinie verzichten in ihrer Interpretation des Romans *Der Fuchs war damals schon der Jäger* auf die „tiefergehende Figurenpsychologie“⁴, was Anja K. Johannsen in *Kisten, Krypten, Labyrinth Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller* schon für das ganze Müller'sche Lebenswerk gültig finde.⁵ Sie analysiert in Müllers Texten in erster Linie die Raumfigurationen aus raumsoziologischen Aspekten und aus dem Hintergrund der poststrukturalistischen Theorie über Jurij Lotmans literarisch gestaltete Räume, wobei sie die Fragmentiertheit und auch die Polysemie der ins Bildhafte gesetzten und den Raum konstruierenden Gegenstände mehrmals unterstreicht. In diesen Fällen geht es also um textnahe Lektüren. Mein Beitrag versucht sich an den zweiten Forschungsstrang zu nähern, indem er eine Textinterpretation im strengsten Sinne des Wortes unternimmt.

¹ Vgl. Johannsen, Anja K. (2008): *Kisten, Krypten, Labyrinth*. Bielefeld: transcript, S. 13. Zur Biographie Herta Müllers und zum Zusammenhang vom Leben und Werk siehe: Balogh, F. András (2011): *Herta Müller útja a Nobel-díjig*. Budapest: Littera Nova.

² Vgl. Johannsen, Anja K. (2008): *Kisten, Krypten, Labyrinth*. Bielefeld: transcript, S. 13.

³ Vgl. Müller, Herta (1991): *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch, S. 9-55.

⁴ Hoffmann, Martina / Kerstin, Schulz (1997): »Im Hauch der Angst«. In: Köhnen, Ralph (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung*. Frankfurt a. M. (u. a.): Lang, S. 85.

⁵ Vgl. Johannsen. a.a.O., S. 185.

Im Fokus meiner Untersuchungen – wie bereits im Titel angedeutet –, steht ein Zitat von Herta Müller: „Hier ist die Gewissheit am kleinsten, die Ahnung am größten“.⁶ Die Ahnung, die Ungewissheit sind demzufolge die stützenden Pfeiler einer diktatorischen Machtstruktur, wie es auch in Hannah Ahrends politischer Theorie dargelegt wird.⁷ Die bedrohende Ahnung und die Ungewissheit können aus zweierlei Aspekten betrachtet werden. Ihnen sind im Fall dieses Romans interessanterweise sowohl die fiktiven Figuren in der Geschichte als auch der Leser ausgeliefert. Das Ausgeliefert-Sein der Figuren ist in dieser Hinsicht verständlich: die diegetische Welt versetzt sie nämlich in ein von einer diktatorischen Macht beherrschtes Land. Wie der jeweilige Leser die Ungewissheit oder die Angst miterleben kann, ist eine komplizierte Frage. Diese Gefühle werden dem Leser auf der diskursiven Ebene des Textes durch verschiedene narratologische Verfahren und Verunsicherungseffekte übermittelt, die als textkonstitutive Elemente funktionieren. Diese narratologischen Verfahren haben eine hervorragende Rolle durch ihre Wirkung auf die Rezeption und die Interpretation des Textes: auch der Leser als Rezipient muss sich mit der drückenden Atmosphäre der erzählten Welt konfrontieren.

Im Folgenden werde ich erstens jene narratologischen Kategorien und jene Verunsicherungseffekte in Herta Müllers *Herztier* näher untersuchen, die die bereits erwähnte ungewisse, bedrohende, verängstigte Wirkung beim Lesen auslösen, und ich stelle damit die Frage, wie sie eine solche Wirkungskraft haben können. Zur Beantwortung dieser Fragen müssen die Figur des Erzählers, die Zeit und der Ort des Erzählens und der Erzählung als narratologische Kategorien den Gegenstand meiner Analyse bilden. Zweitens lege ich den Akzent darauf, wie die drückende Atmosphäre auf die Figuren der diegetischen Welt auswirkt, und was für eine Identitätskonstruktion sie ihnen ermöglicht. Der Beitrag hat damit auch das Ziel, aufzuweisen, wie sich der Erzähldiskurs (Verunsicherung des Lesers) und die Geschichte (Verunsicherung der Figuren) – die für den Leser natürlich nur durch den Erzähldiskurs zugänglich ist – ergänzen und eine Einheit bilden.

Der Text besteht aus zwei narrativen Strängen. In dem Haupterzählstrang⁸ geht es um die vier Freunde, namens Edgar, Georg, Kurt und die anonyme Erzählerin, um ihr Privatleben – ihr Studium, ihre Wohnverhältnisse, ihre späteren Arbeitsplätze, ihre Liebesbeziehungen, die Überwachungen und die Verhöre bei Hauptmann Pjele. Dies wird stellenweise von den

⁶ Müller, Herta (1990): *Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Paderborn: Universität-Gesamthochschule (=Paderborner Universitätsreden; 20), S. 16.

⁷ Vgl. Arendt, Hannah (1992): *A totalitarismus gyökerei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, S. 488.

⁸ Die Benennung 'Haupteerzählstrang' bezieht sich bloß auf den quantitativen Unterschied zwischen den zwei narrativen Strängen und nicht auf seine metanarrative Rolle im Vergleich zu der Kindheitserzählung.

Erinnerungen an ein mit der Erzählerin identisches Kind, von der Kindheitserzählung unterbrochen. Der Text konstituiert sich also aus mehreren erzählerischen Fragmenten. Was diese Fragmente und die zwei eigentlichen narrativen Stränge neben der Wiederkehr derselben assoziativen Bilder stark zusammenbindet, ist die Omnipräsenz der diktatorischen Macht, die daraus resultierende Ungewissheit und das dadurch entstandene Bedrohungsgefühl, die der Leser genauso wie die Figuren ständig wahrnehmen kann.

Obwohl die zwei narrativen Stränge – wie es im Folgenden erläutert wird – ineinander verschlungen und voneinander untrennbar sind, werden sie an manchen Stellen des Beitrags aus methodologischen Gründen einzeln untersucht.

2. VERUNSICHERUNG DES LESERS

2.1. Verunsicherungseffekte im Haupterzählstrang

Für den Haupterzählstrang ist die homodiegetische Erzählweise charakteristisch, so bildet die Ich-Erzählerin einen Teil des Erzählten. Die Geschichte ist ihre Retrospektion, ihre Erinnerung an frühere Zeiten. Deswegen wird alles aus ihrer Perspektive berichtet, sodass es im Roman kaum Perspektivenwechsel vollzogen werden. Sie präsentiert den Lesern nur die Geschehnisse aus einer randständigen Position sowie ihre eigenen Wahrnehmungen, Emotionen, während der Leser über die Gefühlswelt anderer Figuren nichts erfahren kann. Diese Darstellungsweise nennt Norbert Otto Eke die „Poetik des Randes“.⁹ Die Ich-Erzählerin integriert alles in ihren eigenen Erzähldiskurs, sodass es auch auf den Modus der Redewiedergabe auswirkt. Letzteren analysierend können Konklusionen in Bezug auf die erwähnte Verunsicherung des Lesers gezogen werden.

In dieser Hinsicht ist es empfehlenswert, einige Textstellen der Redewiedergabe genauer zu untersuchen, die in *Herztier* über eine besondere Funktion verfügen.

Frau Margit versuchte zu lächeln, aber ihre Augen gehorchten nicht, wenn sie sagte: Ich sitze gut hier, in Pest wartet niemand mehr auf mich. (129)¹⁰

Die Ich-Erzählerin, da sie höchstwahrscheinlich an einem Dialog mit Frau Margit teilgenommen hat, gibt uns durch die *direkte Figurenrede*¹¹ das Gesagte, genauer das persönlich Gehörte wortwörtlich wieder. Das redeeinleitende Wort „sagte“, der ihm folgende Doppelpunkt und der danach stehende Satz in erster Person Singular indiziert Frau Margit als sprechende Person, was den eventuellen Zweifel des Lesers, wer in dieser Situation zum Wort kommt, eindeutig ausschließt: Frau Margit ist jene sprechende Instanz, die die Aussage vollzieht, deren Stimme man während des Leseprozesses zu hören vermag.

Der Fall ist aber nicht mehr so eindeutig in dem folgenden Beispiel:

Frau Margit erzählte nie, warum sie und ihre Schwester in diese Stadt gekommen waren. Nur wie die Mojics, die russischen Soldaten, in diese Stadt gekommen waren, wie sie von Haus zu Haus gingen und überall die Armanduhren mitnahmen, erzählte sie. *Die Mojics hoben die Arme ans Ohr, horchten an den Uhren und lachten. Sie konnten keine Uhrzeit lesen. Sie wußten nicht, daß man Uhren, wenn sie nicht mehr ticken, aufzieht. Wenn die Uhren stehenblieben, sagten die Russen Gospodin und warfen sie*

⁹ Eke, Norbert Otto (1991): »Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern. Annäherung an Herta Müller«. In: Ders. (Hg.) (1991): *Die erfundene Wahrnehmung*. Paderborn: Igel, S. 12.

¹⁰ Der Roman wird mit Seitenangaben im fortlaufenden Text nach der folgenden Ausgabe zitiert Müller, Herta (2009): *Herztier*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.

¹¹ Der Begriff wird benutzt im Sinne von Martinez, Matias / Scheffel, Michael (2000): *Einführung in die Erzähltheorie*. 2. Aufl. München: C. H. Beck, S. 51.

weg . Die Mojics waren spitz auf Uhren, sie trugen zehn an jedem Arm übereinander, sagte Frau Margit.
[Hervorhebung des Verfassers] (129)

Die indirekte Rede am Textanfang – eine Unterart der *transponierten Figurenrede*¹² – ist eine weitere Möglichkeit für die Wiedergabe von Gesagtem. Dank der erwähnten Integration aller Geschehnisse in den eigenen Erzähldiskurs der Ich-Erzählerin ist hier die Anwesenheit einer narrativen Instanz prägnant zu fühlen, wobei die vorhandenen textlinguistischen Kennzeichen auf die ursprünglich sprechende Person, d. h. auf Frau Margit verweisen, deren Stimme diesmal stumm bleibt. Da nur die Stimme der Ich-Erzählerin hörbar ist, weiß man nicht mehr, wie der ursprüngliche Text gelaute hat. Die erwähnte Integration in den eigenen Erzähldiskurs der Ich-Erzählerin ermöglicht auch die von mir kursiv gesetzten Textstellen, d. h. die Verwendung der *erlebten Rede*¹³. Die Perspektive gehört hier immer noch der Erzählerin, aber die Zugehörigkeit der Stimme ist fragwürdig: sowohl Frau Margit, als auch die Ich-Erzählerin hätten diese Sätze sagen können. Es kann also keine endgültige Entscheidung hinsichtlich der Stimme getroffen werden, was den Leser selbstverständlich verunsichert, weil er nicht mehr weiß, wen er aktuell „hört“.

Die verunsichernde Rolle der zwei Formen der transponierten Figurenrede zeigt sich in der Wiedergabe solcher Gespräche, der die Erzählerin persönlich nie beiwohnen konnte:

Zu Edgar und Georg hatte der Hauptmann Pjele eine Woche später gesagt, sie leben vom Volksverhetzen und Schmarotzen [= indirekte Figurenrede]. Alles gegen das Gesetz. Lesen und Schreiben kann jeder in diesem Land. Wenn man so will, schreibt jeder Gedichte, ohne staatsfeindlich und kriminell organisiert zu sein. Unsere Kunst macht das Volk sich selber, dazu braucht unser Land keine Handvoll Asozialer [= erlebte Rede]. Wenn ihr deutsch schreibt, geht doch nach Deutschland, vielleicht fühlt ihr euch dort zu Hause im Morast. Ich dachte, euch kommt der Verstand [= autonome direkte Figurenrede].

Der Hauptmann Pjele zog Georg ein Haar aus. (197)

An dieser Textstelle berichtet die Ich-Erzählerin über das Verhör von Edgar und Georg bei Hauptmann Pjele, wo sie persönlich aber abwesend war. Man kann also die Frage stellen, woher und wie sie über die Verhörszene doch Bescheid weiß. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben ihr die zwei Jungen alles erzählt. Wann und wo sie das getan haben, wissen wir aber nicht. Dieses narratologische Verfahren fungiert wiederum als Verunsicherungseffekt im Roman. Außerdem ist dieser Ausschnitt ein Beispiel für die Verselbstständigung der Sprache, d. h. dafür, wie die Sätze des Hauptmanns von ihm unabhängig und allgemeingültig werden, wodurch die Macht, die von der Sprache vermittelt und von der die Sprache beherrscht wird,

¹² Der Begriff wird benutzt im Sinne von Martinez, Matias / Scheffel, Michael (2000): Einführung in die Erzähltheorie. 2. Aufl. München: C. H. Beck, S. 52.

¹³ Die andere Unterart der transportierten Figurenrede. Der Begriff wird benutzt im Sinne von ebd., S. 52.

zu einer übergroßen, selbstständigen Instanz wird. Darauf werde ich später ausführlicher eingehen.

Aus den bisher Gesagten lässt sich auf die folgende These folgern: nur den Haupterzählstrang analysierend können drei unterschiedliche Zeitebenen festgestellt werden. Chronologisch geordnet sind sie die Folgenden:

- I. Die Zeitebene der erzählten Geschehnisse
- II. Die Zeitebene des Erzählaktes, durch den die Ich-Erzählerin die für sie unbekannten Geschehnisse von anderen Figuren erfährt
- III. Die Zeitebene des Erzählaktes der Ich-Erzählerin

Zwei von den drei Ebenen fallen immer zusammen. Um die Differenziertheit dieser drei Zeitschichten zu beweisen, soll man auf das folgende Zitat größeren Akzent legen:

Er [Der Frisör] teilte Edgars Haar mit dem langen Nagel in Strähnen. Edgar hörte die Schere schnappen [...] Edgar machte die Augen zu, ihm war schlecht.
Der Frisör hatte nicht gefragt, wie ich das Haar geschnitten haben will, sagte Edgar. Er hat mich für alle geschoren, die nicht mehr kommen, bis es Frühjahr wird. Als ich vom Stuhl aufstand, war mein Haar kurz wie ein Fell. (228)

Diese Textstelle ist ein Beweis für die skizzierte Trichotomie der Zeitebenen, weil hier alle drei Zeitschichten simultan sichtbar werden. Das Geschehen selbst (der Besuch bei dem Frisör) entspricht der ersten Zeitebene; die Äußerungen in erster Person Singular repräsentieren die zweite Zeitebene; und der erzählerische Prozess, durch den wir über den Besuch bei dem Frisör erfahren können, ist auf der dritten Zeitebene zu suchen. Die zweite Zeitebene, d. h. die erzählerische Tätigkeit von Edgar ist außer dem Numerus und der Person zumal durch das Plusquamperfekt und den neuen Absatz markiert. Damit lässt sich jenes Moment ermitteln, in dem der Junge der Ich-Erzählerin seine Geschichte erzählt hat und welches Moment zwar rekonstruierbar ist, aber zeitlich und räumlich gesehen den Lesern völlig unbekannt bleibt.

Was soll unter der erzählerischen Tätigkeit Edgars und darunter, dass sie zeitlich und räumlich gesehen dem Leser völlig unbekannt bleibt, verstanden werden? Außer der Tatsache, dass die Ich-Erzählerin wieder über ein Ereignis berichtet, an dem sie keinen Teil hatte, kann man an diesem Beispiel sehen, dass Edgars eigene Sätze direkt nach dem Bericht über ihn stehen. Der Situation entsprechend sind wir gerade bei dem Frisör, so kann sich der Leser fragen, wo, wann und zu wem Edgar an dieser Textstelle spricht. Nur auf eine der drei Fragen kann eine sichere Antwort gegeben werden: er spricht höchstwahrscheinlich zu der Ich-

Erzählerin – andernfalls könnte sie dem Leser die von Edgar Gesagten nicht bekannt geben. Das bedeutet, dass alles, was die Ich-Erzählerin an dieser Textstelle über das Haareschneiden zum Ausdruck bringt, hat ihr ursprünglich Edgar selbst mitgeteilt. Die Fragen *wo?* und *wann?* beantworten zu können, scheint aber unmöglich zu sein. Die Unbestimmtheit des Ortes der zweiten Zeitebene und ihre Atemporalität, deren konstitutive Rolle ich später ausführlicher erörtern werde, fungieren auch in diesem Fall als Verunsicherungseffekte.

Was kann in Bezug auf die zwei anderen Zeitschichten festgestellt werden? Der Ort der Erzählung kann wahrscheinlich Rumänien sein. Diese Behauptung steht aber eher mit den eventuellen Wirklichkeits- und Geschichtskenntnissen des Lesers und nicht unbedingt mit dem Text selbst im Zusammenhang. Der Leser weiß wahrscheinlich entweder aus einem Buch, den Nachrichten oder dank den eventuellen Paratexten des Romans, sei es ein Nachwort oder ein Klappentext, dass die Schriftstellerin in dem rumänischen Banat während der kommunistischen Diktatur lebte, was eine große Wirkung auf ihre literarische Tätigkeit ausübte. Unabhängig davon gibt es im Roman kaum Hinweise auf konkrete historische Hintergründe, auf konkrete Zeit- und Ortsangaben. Die Hervorhebung des Diktators Ceaușescu, die Attributen eines totalitären kommunistischen Systems, das nationale Spezifikum des Landes dominieren überhaupt nicht im Text. Diese Behauptung klammert aber ihre textuelle Manifestation nicht völlig aus: es wird die Donau als Grenzfluss, der Führer, die rumänische und die schwäbische Sprache, sogar das Ungarische, einmal Stalingrad und ein einziges Mal auch Ceaușescu erwähnt. Aus all dies lässt sich auf Rumänien folgern, was aber im Text explizit nie ausgesagt wird. Die sprachlichen Unterschiede scheinen am ehesten auf Rumänien zu referieren: die Geschichte spielt in einem Land, wo das Deutsche in keinem guten Licht steht. Aus den spärlichen Hinweisen lässt sich darauf schließen, dass die historische Referenz, d.h. die reale Zeit und der reale Ort des Erzählten, wenn nicht wesenlos, aber doch zweitrangig sind. Es ist kein Geschichtsroman, es ist nicht einmal eine Jahreszahl im Roman vorzufinden, eben deswegen scheint die rein biografisch-referenzialisierende Auslegung des Romans im Sinne der frühen Müller-Forschung höchst problematisch zu sein. Herta Müller selbst lehnte im Zusammenhang mit ihrem Debütband *Niederungen* solche Lesarten in *Wie Wahrnehmung sich erfindet* ab, die in ihren Texten die historischen Ereignisse suchen, oder umgekehrt, die die einzelnen Bestandteile ihrer Werke mit unserer Wirklichkeit zu identifizieren versuchen.¹⁴ Was in ihren Texten zählen, sind die

¹⁴ Siehe hierzu: „Sie [Die Freunde von Herta Müller] wollten nicht das Dorf sehen, aus dem ich kam. Sie wollten in dem Dorf die ‚Niederungen‘ sehen. [...] Das Dorf der Niederungen gibt es nur in den ‚Niederungen‘, habe ich gesagt. Sie glaubten mir nicht.“ Müller, Herta (1990): *Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Paderborn: Universität-Gesamthochschule (=Paderborner Universitätsreden; 20), S. 7.

Diktatur – sogar der Totalitarismus ohne einen konkreten politischen Kontext – und ihre Folgen, die zeit- und ortlose Penetranz des Ahnens, der Ungewissheit, der Angst.

Nicht nur die Zeit- und Ortskoordinaten des Erzählten, sondern auch die des Erzählaktes sind uneindeutig, was den Leser erneut verunsichert. Damit gehe ich auf die dritte Zeitebene, also den Erzählakt der Ich-Erzählerin ein. Wem, wann und wo teilt die Ich-Erzählerin ihre Geschichte mit? Sie erzählt selbstverständlich einem Hörer, dessen Rolle in diesem Fall der Leser übernimmt. Der Leser repräsentiert die jeweilige Gegenwart, darüber hinaus ist das Hören, genauer gesagt das Lesen des Textes in der jeweiligen Gegenwart platziert. Da der Erzählprozess von dem Leseprozess ins Leben gerufen wird, und damit die beiden parallel erfolgen, ist auch der Akt der Geschichtserzählung in der Gegenwart zu suchen. So hat der Leser den Eindruck, als wenn die Ich-Erzählerin ihm eben jetzt erzählen würde, was eine bedrohende Wirkung – wie etwa die Verunsicherungseffekte im Text – auf den Leser hat.

Zur Veranschaulichung sollen der Anfang und der Schluss des ganzen Werks näher untersucht werden.

Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich. Wir saßen schon zu lange vor den Bildern auf dem Boden. Vom Sitzen waren meine Beine eingeschlafen. (7)

Wir saßen vor den Bildern auf dem Boden. Ich nahm das Bild mit dem Großvater in die Hand. Ich sah das Kind von ganz nahe an. Dann das weiße Päckchen des Großvaters.

Wir sagen noch mein Frisör, meine Nagelschere, während andere nie mehr einen Knopf verlieren. Vom Sitzen waren meine Beine eingeschlafen.

Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich. (252)

Der Haupterzählstrang wird retrospektiv in Präteritum erzählt, und endet in der Vergangenheit. Der Leser ist – wie gesagt – der Repräsentant der Gegenwart, wodurch es eine Kluft zwischen der fürchterlichen Vergangenheit und dem Leser, d. h. der Gegenwart entsteht. Die bedrohende Wirkung auf den Leser wird eben durch die Überbrückung dieser Kluft ausgelöst. Während die Ich-Erzählerin als einfache, anonyme Figur des Erzählten an die Geschehnisse der Vergangenheit voll von Angstgefühl, Überwachungen und Bedrohungsgefühl gebunden ist, erscheint sie gleichzeitig als Erzählerin auch in der Gegenwart des Lesers, was die Identifikation der Zeitebene des Erzählens mit der Zeitebene des Lesens (des Lesers) ermöglicht. Das Hineinversetzen der Ich-Erzählerin in die Gegenwart des Lesers wird textuell auch von dem Satz im Präsens indiziert: „Wir sagen noch mein Frisör, meine Nagelschere, während andere nie mehr einen Knopf verlieren.“ (252) Das ist

natürlich in dem Text nicht expliziert: die Identifikation der zwei Zeitebenen vollzieht der Leser selbst während der Lektüre

Folglich ist der Haupterzählstrang zwar in der Vergangenheit situiert, aber durch seine Gegenwartsbezogenheit birgt er die Möglichkeit einer Fortsetzung in Richtung Gegenwart in sich: die negativen Ereignisse scheinen nicht schon gelöst und vergangen zu sein – die Ich-Erzählerin und Edgar leben immer noch unter denselben schlechten Umständen –, sie wirken sogar auf die jeweilige Gegenwart aus. Der Leser hat also keine Möglichkeit, sich von der dargestellten grausamen Welt der Vergangenheit zu distanzieren, weil er durch den Diskurs der Ich-Erzählerin an sie gebunden ist.

Der Erinnerungsvorgang erklärt auch diese Erscheinung. Erinnern ist nach Aleida Assmann wie etwas Vergangenes zurückzuholen, und zwar in die Gegenwart zurückzuholen, um es derart erneut zu durchleben.¹⁵ Die Erzählerin in *Herztier* versetzt die Vergangenheit durch den Erinnerungs- und Erzählprozess im wortwörtlichen Sinne in die Gegenwart. Philip Müller bezeichnet eine ähnliche Darstellungsweise in Herta Müllers *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* als „Vergegenwärtigung“.¹⁶ Die Ich-Erzählerin dieses Romans erinnert sich auf dem Weg zum nächsten Verhör in der Straßenbahn immer wieder an frühere Ereignisse, besonders an die früheren Verhörszenen. Die Straßenbahnfahrt als Rahmenhandlung unterbricht manchmal dieses Erinnern, wodurch wir kleine Erinnerungsfragmente bekommen. Während der Fahrt kommen die Reflexionen der Protagonistin auf die aktuelle, äußere Welt und auf das noch bevorstehende Verhör zum Ausdruck, worauf solche Sätze verweisen, wie „ich bin bestellt“, „wenn ich bestellt bin“, „an solchen Tagen, an denen ich nicht bestellt bin“.¹⁷ Die Erinnerungsfragmente „erhalten dadurch [...] einen Gegenwartsbezug, eine Präsenz, die im Rahmen einer anderen, rein retrospektiven Erzählung nicht herzustellen wäre“.¹⁸ Der Unterschied im Vergleich zu *Herztier* besteht darin – und damit bin ich zu meiner obigen Fragestellung über den Ort des Erzählens zurückgekommen –, dass der Erinnerungs- und Erzählprozess in *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* ortsgebunden sind. Der Ort ist die Straßenbahn, wodurch sich der Leser von dem Erzählten in gewissem Maße entfernen kann. Nicht so in *Herztier*, in dem der Erinnerungsprozess und der Erzählakt der Ich-Erzählerin an keinen Ort gebunden sind. Der Leser hat den Eindruck, als wenn sie persönlich ihm selbst, vor ihm sitzend ihre eigene Geschichte mitteilen würde, was den

¹⁵ Vgl. Assmann, Aleida (2006): »Drei Formen von Gedächtnis«. In: Horváth, Andrea / Pabis, Eszter (Hg.): *Gedächtnis – Identität – Interkulturalität*. Budapest: Bölcsész Konzorcium (= Grundwissen Kultur- und Medienwissenschaft II.), S. 15.

¹⁶ Müller Philipp (2002): »Fluchtlinien der erfundenen Wahrnehmung« In: *Text + Kritik* 155, S. 53.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 52f.

¹⁸ Johannsen, Anja K. (2008): *Kisten, Krypten, Labyrinth*. Bielefeld: transcript, S. 211.

Gegenwartsbezug verstärkt. So kann man sich von den grausamen Ereignissen kaum distanzieren.

Man darf nicht unerwähnt lassen, dass die vorgestellte Verunsicherungswirkung des Textes auch durch die fragmentierte, nicht lineare und nicht chronologische Erzählweise verstärkt wird. Die immer wieder vorkommende Kindheits Erzählung, die Ellipsen, die Vorausdeutungen und die Rückblicke im Text ergeben diese Erzählweise. Dem nicht linearen Erinnerungsvorgang entsprechen auf der Diskursebene des Textes die Ellipsen¹⁹: der Text besteht aus kleinen Fragmenten, die oft nur einige Zeilen oder höchstens einige Seiten umfassen. Fast jedes Fragment bedeutet einen narrativen Sprung durch die Zeit und den Raum. Diese Erzählweise lässt sich damit erklären, dass das Erzählen von dem Anspruch auf die Erinnerung der Ich-Figur motiviert ist, weswegen ich den Text eher als *Erinnerungsstrom* definieren würde. Dieser Begriff verinnerlicht nämlich besser die Unmöglichkeit einer temporalen Ordnung und damit die Notwendigkeit des fragmentierten Textes. Folglich entsteht eine Erzählung voll von Auslassungen, die der Offenbarung der verborgenen Kausalität hinter den Geschehnissen im Weg steht. Das dadurch entstandene Informationsdefizit erschwert die Rezeption und die Interpretation des Textes, da der Leser über viele Geschehnisse im Roman – infolge der Auslassungen – nicht im Klaren ist. Wir erfahren zum Beispiel nicht, wann die vier Freunde an der Universität absolvieren, wie Tereza in Kontakt mit Pjele tritt, wer Terezas Vater sein kann, oder wie und wann die Ich-Erzählerin nach Deutschland ausreisen konnte. Ohne die Fortsetzung der Fragestellungen kann man einsehen, dass der Leser bei der Rezeption mit einem ähnlichen Informationsmangel konfrontiert ist, dem auch das Individuum in der Diktatur ausgeliefert ist.

Es könnte aber die Konklusion aus der obigen narratologischen Analyse gezogen werden, dass die Ich-Erzählerin doch über sehr viele Informationen über die Geschehnisse verfügt, als wenn sie nicht in einer Ungewissheit leben würde. Es darf uns aber nicht zu der falschen Annahme verleiten, dass es in diesem Fall etwa um einen allwissenden Erzähler ginge. Die scheinbare Omniszienz der Ich-Erzählerin hat mit dem retrospektiven Charakter der Erzählung zu tun. Nur weil sie die erzählten Ereignisse schon entweder (mit)erlebt oder von den anderen Figuren erfahren hat, scheint sie Überschussinformationen zu haben. Dass sie nicht allwissend ist, kann auch von solchen Textstellen bewiesen werden, in denen sie sich zu ihren fehlenden Kenntnissen äußert.

¹⁹ Vgl. Eke, Norbert Otto (1991): »Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern«. In: Ders. (Hg.) (1991): *Die erfundene Wahrnehmung*. Paderborn: Igel, S. 18.

Ich wußte nie, was über Hauptmann Pjele zu sagen wäre, was richtig war. Und was über mich zu sagen wäre, wußte ich nur nacheinander, manches dreimal. Aber dann war es immer noch falsch. (114)

Also während die Ich-Erzählerin über ihre mangelnden Kenntnisse berichtet, macht sie dem Leser das Informationsdefizit auch durch den Diskurs (durch Ellipsen und Verunsicherungseffekte) sichtbar.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass es egal ist, welche von den drei Zeitebenen man betrachtet: die Zeitkoordinaten sind in allen drei Fällen uneindeutig gekennzeichnet, was beim Lesen eine Art Atemporalität verursacht. Es konstruiert sich also ein zeitlich gesehen atemporaler, grenzenloser Erzählstrang, der derart im Leser den Eindruck der Angst entstehen lässt, welcher Eindruck mit der alltäglichen Zeiterfahrung des Menschen im Zusammenhang steht. Der Mensch hat sich schon an den Gedanken der Endlichkeit gewöhnt: die Zeit hat Anfang und Ende, man wird geboren und stirbt, demgegenüber steht der Gedanke der Atemporalität, der ewigen Gegenwart mit ihrem Unendlichkeitscharakter, der von dem menschlichen Dasein weit steht.

Ohne die Zeit- und Ortskoordinaten als Bezugsfundus ist man der zeitlichen und der räumlichen Endlosigkeit und dadurch auch einer existenziellen Angst ausgeliefert.²⁰ Dank der Vergegenwärtigung konfrontiert sich der Leser, wie die Figuren in der Geschichte, mit der Erfahrung der ewigen Gegenwart. Von hier aus soll man nur noch einen Schritt in der Interpretation machen, um es einzusehen, dass sich die drei Begriffe nicht ausschließen: die Atemporalität, die ewige Gegenwart und die Vergegenwärtigung – die der Leser dank den präsentierten narrativen Verfahren erleben kann – sind korrelativ: sie steigern die Unsicherheit und das Bedrohungsgefühl des Lesers. Meine These über die Vergegenwärtigung und die ewige Gegenwart wird durch die narratologischen Verfahren in der Kindheitserzählung weiter verstärkt, deren Analyse ich das nächste Kapitel widme.

²⁰ Siehe hierzu Pascals Gedanke über die unendlichen Räume: „Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie.“

2.2. Atemporalität und Vergegenwärtigung in der Kindheitserzählung

Die Geschichte der vier Freunde wird manchmal von eingeschobenen Geschichten über ein Kind und ihre Familie unterbrochen. In diesen Fragmenten scheint die heterodiegetische Erzählweise zu dominieren. Die Erzählerin ist also kein Teil der erzählten Welt, sie berichtet aus einer distanzierten Position, wodurch die Geschichte eine unpersönliche Wirkung hat. Diese distanzierte Haltung wird durch die Art und Weise verstärkt, wie die Figuren des Kindheitsnarratives eingeführt werden: ihre Namen sind am Anfang mit unbestimmten Artikeln versehen, wie bei den Volksmärchen, in denen die erwähnte Distanz durch die intensive Anwesenheit einer narrativen Instanz stark merklich ist.

Ein Großvater sagt: Meine Rebenschere [...]

Ein Kind läßt sich die Nägel nicht schneiden. Das tut weh, sagt das Kind. (14)

Ein Vater hackt den Sommer im Garten. Ein Kind steht neben dem Beet und denkt sich: Der Vater weiß was vom Leben.” (21)

Die starke Distanz ist gekennzeichnet auch durch das abermalige Aufgreifen des unbestimmten Determinanten an späteren Textstellen im Fall schon eingeführter, bekannter Figuren:

Beim Mittagessen legt *ein* [Hervorhebung des Verfassers] Großvater schon beim letzten Bissen die Gabel aus der Hand. (50)

Die Distanzhaltung ist außerdem markiert durch die konsequente, permanente Beibehaltung der bestimmten bzw. unbestimmten Determinanten auch in solchen Fällen, in denen die Verwendung des Possessivpronomens viel natürlicher wirken würde:

Eine Mutter fährt jede Woche einmal mit dem Zug in die Stadt. Ein Kind darf zweimal im Jahr mitfahren. (47)

Als die Mutter das Kind mit den Gürteln ihrer Kleider an den Stuhl bindet, steht vor dem Fenster das Teufelskind. (126)

Der Abstand zwischen der Ich-Erzählerin und dem Kind wird im Laufe des Romans immer kleiner, bis die Identifizierbarkeit der Ich-Erzählerin und des Kindes in den Vordergrund der Interpretation gerät. Was die Enthüllung ihres Identisch-Seins betrifft, zeigen die zwei Erzählstränge mehrere inhaltliche und motivische Ähnlichkeiten auf, denen sprachliche Assoziationen zugrunde liegen, die als textuelle Verwirklichung des Erinnerungsprozesses gelten. Zum ersten Mal kann der Leser die Heterogenität der zwei

unterschiedlichen Instanzen bezweifeln, wenn es über den Vorschlag der Mutter über das Aufräumen des Schanks die Rede ist:

Die Mutter sagt: wenn du das Leben nicht aushältst, räume den Schrank auf. Dann gehen die Sorgen durch deine Hände, und der Kopf macht sich frei. (34)

Direkt vor dieser Textstelle ist über die im *Schrank* erhängte Lola, über ihre Exmatrikulation, und ihre Leiche zu lesen. Fünf Mädchen sind im Zimmer geblieben, „alle waren stumm und taten etwas mit ihren Händen, weil niemand es wagte, die Kleider von seinem Bett zurück in den Schrank zu hängen.“(33) Es ist ein anschaulicher Beleg für die assoziative, fragmentierte Anordnung der zwei Erzählstränge.

Die nächste, den Leser verunsichernde Textstelle ist die Wiederaufnahme des Motivs der grünen Pflaumen, die man nicht essen darf, sonst beißt man auf den Tod.²¹ Sie erscheinen zuerst in der Kindheitserzählung: selbst das Kind aß geheim oft die grünen Pflaumen, um zu sterben. Später kann schon über die Wächter als Pflaumenfresser, über den Pflaumenfresser als Schimpfport gelesen werden, wo auch die folgenden, mit den Formulierungen in der Kindheitserzählung²² völlig identischen Sätze stehen:

Ich sah den Schaum an ihren Zähnen und dachte mir: Grüne Pflaumen soll man nicht essen, der Stein ist noch weich, und man beißt auf den Tod.“ [Hervorhebung des Verfassers] (59)

Außer der hier Erwähnten gibt es auch andere Analogien zwischen den zwei Diskursen. Zu diesen gehören ohne Anspruch auf die Vollständigkeit das immer wieder vorkommende Motiv des Herztiers, die Nazi-Identität des Vaters, die singende und die betende Großmutter, der Großvater, der versucht, die Traumata des Ersten Weltkriegs mit Hilfe der selbst geschnitzten Schachfiguren aufzuarbeiten.²³

An der folgenden Textstelle geht die Vermutung des Lesers, dass die Ich-Erzählerin mit dem Kind tatsächlich identisch ist, in die Gewissheit über:

Die singende Großmutter sagt: Hier unten ist der Frisör, aber wir hatten einmal ein kleines Mädchen im Haus. Die Mutter zeigt auf mich und sagt: Hier steht sie doch, sie ist ein bißchen gewachsen. (135)

Es ist unumgänglich, die Frage zu beantworten, welche Folgen das Identisch-Sein der Ich-Erzählerin und des Kindes auf die Textinterpretation hat und wie der Diskurs beider

²¹ Vgl. Müller, Herta (2009): *Herztier*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 22.

²² Der angesprochene Ausschnitt lautet wie folgt: „Da pflückt ein Kind sich die Taschen voll mit grünen Pflaumen. Zwischen den abgehackten grünen Pflanzen sagt der Vater: Grüne Pflaumen soll man nicht essen, der Stein ist noch weich, und man beißt auf den Tod. Ebd., S. 22.

²³ Vgl. Müller, Philipp (1997): »Herztier. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern«. In: Köhnen, Ralph (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung*. Frankfurt a. M. (u. a.): Lang, S. 114.

Erzählstränge (hier die verwendete Tempusform der gegebenen Zeitebene) der Atemporalität, der ewigen Gegenwart dienen kann.

Ergänzt man die Skizze über die Zeitschichten des Haupterzählstranges durch die Zeitebene der Kindheitserzählung, die der Kindheit der Ich-Erzählerin zu entsprechen scheint, so kann man die durch den Diskurs produzierte atemporale Potenz des Textes einsehen. Die Zeitebenen sind wieder chronologisch geordnet. Es ist diesmal zweckgemäß, auch die verwendeten Tempusformen der gegebenen Zeitebene, wo es möglich ist, zuzuordnen.

Reihenfolge	Zeitebene	Tempusform
I. (Vergangenheit)	Die Zeitebene der Kindheit	Präsens
II. (Vergangenheit)	Die Zeitebene der erzählten Geschehnisse	Präteritum
III. (Vergangenheit)	Die Zeitebene des Erzählaktes, in dem die Ich-Erzählerin die für sie unbekannten Geschehnisse von anderen Figuren erfährt	Präteritum
IV. (Gegenwart)	Die Zeitebene des Erzählaktes der Ich-Erzählerin = Zeitebene des Lesens	-

Auf dem ersten Blick scheint die dargestellte Reihenfolge der Zeitebenen plausibel zu sein: die Kindheitserzählung stellt die eigene Kindheit der schon erwachsenen Erzählerin dar, so könnte man es auch als „Kindheitserinnerungen“ bezeichnen, deswegen ist es in der Vergangenheit, sogar an der ersten Stelle platziert. Das wird was von seinem temporalen Verhältnis zu den anderen Geschehnissen und Zeitschichten begründet. Die Kindheitserzählung bildet zwar die Vergangenheit der Erzählerin, aber sie wird im Präsens erzählt, sie liegt derart auch der Gegenwart nahe, was eigentlich die reine Manifestation der schon erwähnten Vergegenwärtigung ist. Die Geschehnisse der Vergangenheit sind einfach in die Gegenwart eingeschoben, und durch den Erinnerungsprozess im wortwörtlichen Sinne vergegenwärtigt. Dieser Prozess ermöglicht dem Leser keine Distanzhaltung von den Traumata der Kindheit – worauf ich später ausführlicher eingehen werde –, weil sie sich scheinbar in die jeweilige Gegenwart rückt.

Die Zeitebenen II. und III. lassen sich aus dreierlei Gründen als Teile der Vergangenheit charakterisieren: erstens im Vergleich zu der gegenwärtigen Zeitebene (Zeitebene IV.), zweitens wegen der Verwendung des Tempus Präteritum und drittens aus dem Grund des retrospektiven Charakters des Textes. Das Problem liegt aber darin, dass das Präteritum in Erzähltexten üblicherweise als episches Präteritum fungiert, das gegenwärtige

Ereignisse auszudrücken vermag.²⁴ Dieses Postulat verschiebt die in Präteritum formulierten Geschehnisse der Vergangenheit auf der Achse der Temporalität in die Richtung der Gegenwart, wobei sie durch die Retrospektion und die Tempusform gleichzeitig auch die Vergangenheit repräsentieren. Die innere Logik der chronologischen Reihenfolge, der direkt die historische Zeiterfahrung der Ich-Erzählerin und indirekt die des Lesers zugrundeliegen, wird also von dem Diskurs nicht untermauert. Der Leser hat dementsprechend den Eindruck, als wenn die Zeitgrenzen nicht festgesetzt wären, sondern vielmehr schweben oder zerfließen würden.

Als Zusammenfassung habe ich in diesem Unterkapitel versucht, zu beweisen, wie die Darstellung der Kindheit dem Bedrohungsgefühl des Lesers durch die Verstärkung der Atemporalität und der Vergegenwärtigung diskursiv dient. Im Mittelpunkt der bisherigen Interpretation stand in erster Linie die Wirkung des Werks auf den Leser. Die vorgestellten Bestandteile unseres Interpretationsspielraums wie die Verunsicherungseffekte, die Unbestimmtheit der Zeit und des Ortes, die Atemporalität, die ewige Gegenwart und die dadurch ausgelöste Unsicherheit werden vom Leser auf der einzigen ihm zugänglichen Ebene der Geschichte, auf der diskursiven Ebene des Textes wahrgenommen. Sie wirken aber nicht nur auf den Leser aus, sondern auch auf die Figuren, die mit diesen Elementen in der Geschichte konfrontiert sind. Wie diese in der Geschichte erscheinen und was für eine Wirkung sie auf die Identität der Figuren haben, bildet das Thema des nächsten Kapitels.

²⁴ Vgl. Hamburger, Käte (1968): Die Logik der Dichtung. 2. Aufl. Stuttgart: Ernst Klett, S. 61.

3. VERUNSICHERUNG DER FIGUREN

3.1. Abschaffung der Kindheit und des Erwachsenenseins

Das folgende Kapitel setzt sich mit der Identitätskonstruktion der Figuren auseinander, und versucht die Fragen zu beantworten, wie die Figuren in der Geschichte verunsichert werden, was für eine Wirkung die permanente Unsicherheit auf ihre Identität hat. Die Identitätskonstruktion der Figuren lässt sich genauer beschreiben, wenn man die von den Figuren wahrgenommene Kindheit näher untersucht. Die Kindheit, die die Vergangenheit ausmacht, fungiert bei Herta Müller nicht als ein schon vergangenes, abgeschlossenes und vorbildhaftes Zeitalter, wie es der Fall in der Zeit der Romantik war. Sie erscheint bei Müller vielmehr demystifiziert, deromantisiert und wertlos. Wie sie in *Wie Wahrnehmung sich erfindet* schreibt:

Ich halte nicht viel von der magischen Seite der Kindheit, ist sie doch nichts als die früheste Form des Erwachsenenseins, falls es Erwachsenensein überhaupt gibt.²⁵

Darüber hinaus, wenn es kein Erwachsenensein, und kein davon abweichendes Kindsein gibt, lohnt es sich, ohne die Altersperioden nur über das allen Veränderungen widerstehende, schreckliche Leben der Figuren zu sprechen. Die Traumata der Figuren im Roman sind also in ihrem ganzen Leben ständig anwesend. Aus dieser Perspektive ist es zu verstehen, warum es keinen wesentlichen Unterschied zwischen der Kindheit und dem Erwachsenensein desselben Individuums im Roman gibt: sie verfügen ja über dieselben negativen Qualitäten. Während die zwei Altersperioden zwar unterschiedliche temporale Eigenschaften zu haben scheinen, werden beide von den Figuren eher grenzenlos, atemporal wahrgenommen. Das allen Veränderung widerstehende Leben macht also die schon erwähnte ewige Gegenwart aus, in der diesmal die Figuren der Geschichte rumwälzen müssen.

Aus den bisher Gesagten kann man darauf folgern, dass auch die Figuren dank der Aufhebung der Grenze zwischen der Kindheit und dem Erwachsenensein durch die Atemporalität und die ewige Gegenwart verunsichert werden. Das ermöglicht den Figuren das Erleben der schreckend omnipräsenten, allgemeinen Angst und der Unsicherheit in der Diktatur. Die Omnipräsenz und die Allgemeinheit sind bei Herta Müller typische Charakteristiken der Angst:

²⁵ Müller, Herta (1990): *Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Paderborn: Universität-Gesamthochschule (=Paderborner Universitätsreden; 20), S. 5.

Angst bezieht sich nicht auf die magische Seite der Kindheit, die nichts Magisches hat. War es doch auch schon in diesem Alter die Angst vor und in einem übersichtlichen Gefüge. Also soziale Angst. Die gibt es nur im Allgemeinen.²⁶

Die Figuren reflektieren auf die Aufhebung der Grenze zwischen der Kindheit und dem Erwachsenen sein unterschiedlich mit ihren Aussagen, Handlungen und Lebenserfahrungen, wodurch ihre chaotischen, ungeordneten Vorstellungen über die Kindheit zum Ausdruck kommen. Erstens sind jene Textstellen zu unterstreichen, an denen die Aufhebung der Grenze vor einigen Figuren visuell erscheint, in dem Sinne, dass die eine Figur die andere, ansonsten schon erwachsene Figur als Kind wahrnimmt. Mit dieser Erfahrung konfrontiert sich zum Beispiel die Ich-Erzählerin, wenn sie über die Wächter feststellt, sie seien „vergrößerte Kinder.“ (60) Edgar berichtete der Erzählerin über einen ähnlichen Eindruck, als er seinen Vater anblickte: „Als ich die Treppe herunter ging und meinen Vater von oben sah, stand ein kleiner Junge vor dem Schaukasten.“ (63) Als anderes Beispiel dient jene Szene, in der die Erzählerin im Gesicht von Tereza das „Stadtkind“ sieht: „Ich sah das Stadtkind in ihrem Gesicht.“ (177) Die Figuren scheinen also unfähig zu sein, das Erwachsenen sein von der Kindheit zu unterscheiden. Darauf weist auch die Textstelle hin, wo die Erzählerin über die zwei Sägewerke der Stadt berichtet: man hörte Äxte im Wald hacken und schwere Bäume auf den Boden fallen, dann fügt Edgar hinzu: „Allen Männern in den Straßen fehlen Finger an den Händen, auch den Kindern.“ (97) Es scheint, als wenn sich die Kinder der Kategorie „Mann“ subordinieren ließen, wobei sie höchstens Jungen oder Burschen sein können. Man darf die Tatsache nicht außer Acht lassen, dass die Finger auch dem Kind in der Kindheitserzählung fehlen; obwohl nicht aus dem Grund, weil es einen Unfall beim Baumschnitt erlitten hat, sondern weil die Mutter ihm die Finger abgeschnitten und aufgefressen hat. Die beiden Lebensphasen enthalten also dieselben negativen Erfahrungen und Ereignisse, es lässt sich zwischen ihnen keinen Unterschied ausmachen, was zu der Konfrontation der fiktiven Figuren mit der Aufhebung der Grenze zwischen den zwei Altersperioden, so der Atemporalität führt.

Diese Erfahrung ist in dem Bewusstsein der Figuren so tief verankert, dass sie auch die Ängste und die Verhaltensweisen der Figuren stark beeindruckt. Die Ich-Erzählerin ängstigt sich zum Beispiel davor, dass die Kinder der Schneiderin zu schnell erwachsen:

Der Zorn in ihren Gesichtern [in denen der Kinder der Schneiderin] war verboht und erwachsen. Ich dachte mir: Während ihre Mutter sich verspätet, wachsen sie. Was geschieht, wenn sie in einer Viertelstunde erwachsen sind, die Stühle mit dem Hintern vom Tisch wegstoßen und gehen. Wie sag ich

²⁶ Ebd., S. 6.

es der Schneiderin, wenn sie nach Hause kommt und den Schlüssel hinlegt, daß die Kinder diesen Schlüssel nicht mehr brauchen. (121)

Die Figuren verhalten sich nicht selten auch sehr infantil. Die vier Freunde spielen beispielsweise kindisch mit der Hühnerqual, einem Spielzeug, während sie schreien und einander fluchten. Über die folgende Situation kann man sich bloß schwierig entscheiden, dass ihre Figuren Erwachsene sind:

Und jetzt zerrte ich wieder an Edgars Arm: Gleich reißen die Schnüre, gib die Hühnerqual her. Alle schrien: Hühnerqual. Georg sagte: Du schwäbische Hühnerqual. Ich schrie nach dem Brett, gleich reißen die Schnüre. Ich war mir zu alt für diesen Kindergeiz, aber das störrische Biest hatte mich wieder. (167)

Die Figuren sind nicht einmal damit im Klaren, was Kind zu sein und was erwachsen zu sein heißt. In der Fortsetzung derselben Situation tritt ein Kind zu den vier Freunden und bittet sie um die Hühnerqual, worauf es eine typische Antwort, die normalerweise den Mund von Erwachsenen verlässt, von Georg bekommt: „Das ist nichts für Kinder“ (167). Die Antwort ist paradox: Georg definiert die Hühnerqual als etwas Gefährliches, obwohl es hier nur um ein Spielzeug geht, das er sogar dem Kind missgönnt. Das derartige infantile Verhalten fällt manchmal den Figuren auch auf. Auf die Infantilität von Tereza reflektiert Kurt folgendermaßen:

Die [Tereza] ist kindisch, aber nicht politisch. Ihr Vater ist erwachsen, darum kann sie kindisch bleiben. (183)

Aufgrund des Zitates sind die Aufhebung der Grenze zwischen den zwei Lebensphasen und die Atemporalität für Terezas Vater nicht gültig, wie für Hauptmann Pjele wahrscheinlich auch nicht, könnte man annehmen. Der Grund dieser Annahme kann Folgendes sein: den Unterdrückten, die vor der bedrohenden Atemporalität nicht fliehen können, stehen die Machtproduzenten (Terezas Vater und Hauptmann Pjele) gegenüber, die der Macht scheinbar nie ausgeliefert sein können. Dass es aber nicht der Fall ist, und wie es mit der Verselbstständigung der Macht zusammenhängt, darauf werde ich später eingehen.

An dieser Stelle ist es zusammenfassend festzuhalten, dass die Figuren durch die Abschaffung der Grenze zwischen der Kindheit und dem Erwachsenensein die Erfahrung der Atemporalität erleben, was sie in ihrer Identität verunsichert. Sie verfügen folglich über eine ziemlich unbestimmte – weder für ein Kind noch für einen Erwachsenen typische – Identität. Die Verunsicherung der Figuren verursacht auch die Gespaltenheit ihrer Identität, woraus deren Disharmonie resultiert. Wie es im Text konkret zum Vorschein kommt, sollen die

Kindheitserzählung und die Identitätskonstruktion der Figuren im nächsten Kapitel näher betrachtet werden.

3.2. Die Gespaltenheit der Identitäten

Das Identisch-Sein der Ich-Erzählerin und des Kindes ermöglichte, die Kindheitserzählung als Erinnerungen der Ich-Erzählerin auszulegen. Dieses Identisch-Sein birgt eine weitere Interpretationsmöglichkeit in sich. Es lässt sich als Selbstverständnis der Ich-Erzählerin interpretieren, das durch einen besonderen Blick, eine mit Distanzhaltung zusammengebundener Selbstbeobachtung vollzogen wird. Der Anspruch auf Selbstverständnis ist dementsprechend die Motivation jener Distanz, die von der Erzählerin zwischen Ihrem Selbst und ihrem kindischen Selbst in der Kindheitserzählung aufgenommen wird. Diese Distanz tritt in der Kindheitserzählung mit der Verwendung der erwähnten bestimmten bzw. unbestimmten Artikel und mit dem Reden über das kindische Selbst in 3. Person Singular, d. h. mit der Selbstreflexion der Ich-Erzählerin in Erscheinung. Durch diesen besonderen Blick ist die Erzählerin fähig, ihre eigene Identität zu konstruieren.

Der durch den Anspruch auf Selbstverständnis regierte Blick ist nicht nur für das Aufrechterhalten der Distanz geeignet, sondern erzeugt auch einen Bruch in der Identität der Erzählerin. Die Gespaltenheit der Identität der Ich-Erzählerin ist im ganzen Roman eindeutig anwesend, und verwirklicht sich am prägnantesten in der verbalen und/oder visuellen Konfrontation der Ich-Erzählerin mit ihrem Selbst.

Als gutes Beispiel dient jene Szene, in der sich die Erzählerin bei der Schneiderin im Spiegel betrachtet: ihre gesplante Identität wird durch die Widerspiegelung visuell sichtbar. Diese Spiegel-Szene entspricht der Theorie des Psychoanalytikers Jacques Lacan über das sog. Spiegelstadium, das in der Entwicklung des Selbstbewusstseins des Menschen im Kindheitsalter eine konstitutive Rolle spielt. Ihm zufolge ist das Kind fähig, seine Identität aufzubauen, erst nachdem er sich im Spiegel erkannte²⁷.

Wenn ich die Kinder nicht ansah, konnte ich ihre Stimmen nicht unterscheiden. Im Spiegel standen mein Gesicht und die großen Augen einer Niemandin. Sie hatten keinen Grund, mich anzusehen. (121)

²⁷ Vgl. Lacan, Jacques (1949): »Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique«. In: *Revue française de psychanalyse*, S. 449f.

Aus dem Zitat geht hervor, dass sich die erwachsene Ich-Erzählerin in diesem ansonsten für die Persönlichkeitsentwicklung des Kindes wichtigen Moment – wieder ein Beispiel für die Aufhebung der Grenze zwischen der Kindheit und dem Erwachsenensein – mit einer charakterlosen, unbestimmten „Niemandin“ gleichsetzt. Dieser Vorgang wird in der Kindheitserzählung auch angesprochen:

Die Augen sehen beim Weinen ein Niemandskind im Spiegel stehen. Hinterkopf, Ohren und Schultern weinen mit. Zwei Armlängen vom Spiegel entfernt weinen sogar die Zehen. [...] Von ihm brennen die Wangen genauso wie vom Weinen. (192)

Wie der Leser durch den Diskurs hinsichtlich der unbestimmten Zeit- und Raumverhältnisse verunsichert wird, so sind die Erzählerin und die anderen Figuren hinsichtlich ihrer Identität verunsichert, und so ist ihnen eine unbestimmte Identität ohne Eigenschaften zuzuschreiben. Das erklärt auch, dass die Ich-Erzählerin ratlos ist, was Wahres sie über sich sagen sollte: „was über mich zu sagen wäre, wußte ich nur nacheinander, manches dreimal. Aber dann war es immer noch falsch.“ (114) Die Plausibilität dieser Argumentation wird auch durch eine andere Textstelle verstärkt, wo sich die Ich-Erzählerin als ein „jemand“ definiert, was wiederum die Charakterlosigkeit und die Unbestimmtheit der verunsicherten Identität evoziert:

Jemand fragte, wo gehst du hin. Aber Lolas Schritte klapperten schon auf dem langen, leeren Flur. Vielleicht hieß ich in den ersten drei Jahren in diesem Viereck jemand. (19)

Diese Textstelle präsentiert weitaus auch die Verflochtenheit der Geschichte und des sie hervorbringenden narrativen Diskurses. In dem Rezipienten entsteht immer wieder die verunsichernde Frage, wer unter dem auffallend oft verwendeten „Jemand“ verstanden werden soll.

Die Erfahrung der Jemand-Identität ist so beeindruckend für die Ich-Erzählerin, dass sie darauf später auch zurückweist:

Ich aber konnte auf den Straßen weiter Leute zählen, mich selber mitzählen, als würde ich mir zufällig begegnen. Ich konnte zu mir sagen: He du Jemand. Oder: He du Tausend. (49)

In der zitierten Passage wird die gespaltene Identität durch den Akt des Sich-Ansprechens weiter differenziert: die Ich-Erzählerin spricht sich in 2. Person Singular an, wobei sie auch zum Dativobjekt eines Reflexivverbs wird, dessen Subjekt wiederum von ihr verkörpert wird: „als würde ich mir zufällig begegnen“.²⁸ Hier scheint die Erzählerin wiederum charakterlos,

²⁸ Es lohnt sich diesbezüglich, unsere Aufmerksamkeit auf den Titel eines anderen Romans Herta Müllers zu lenken: *Heute wär ich mir liebe nicht begegnet*. Dieser Verweis zeigt auf die intertextuellen Bezüge des Müller'schen Romans, die in anderen Romanen von Herta Müller auch vorhanden sind, und welche intertextuelle Bezüge aber strikt im Kreis des

unbestimmt, sogar devalviert zu sein: sie setzt sich mit einem einfachen „Jemand“ und „Tausend“ gleich. Sie ist nicht anders, als eine von den Tausenden, die sich derart von den anderen nicht unterscheiden.

Am Beispiel der bisher zitierten Textstellen über die Identität der Erzählerin ist es auch zu sehen, dass der Körper der Erzählerin in ihre Teile zerfällt, und nie in seiner Einheit, harmonischer Vollkommenheit präsent ist, was die Herausbildung der disharmonischen Gespaltenheit der Identität stützt. Darauf lässt sich aus der synekdochischen Darstellungsweise folgern: es werden immer wieder die verschiedenen Körperteile der bestimmten Figur aufgelistet. Dieses Zerfallen des Körpers ergibt sich aus dem omnipräsenten, zerlegenden Blick der Macht²⁹, der durch die allgegenwärtigen Beobachtungen zustande kommt. Wenn man die Omnipräsenz des Blicks der Macht, die die folgende Textstelle repräsentiert, anerkennt, haben die Figuren keine Möglichkeit, vor dem sezierenden Blick der Macht zu fliehen.

Die Fabrik, die Bodega, Läden und Wohnviertel, die Bahnhofshallen und Zugfahrten mit Weizen-, Sonnenblumen- und Maisfeldern paßten auf. Die Straßenbahnen, Krankenhäuser, Friedhöfe. Die Wände und Decken und der offene Himmel. (39)

Alle Figuren, die von der hegemonialen Macht beobachtet werden, werden durch das Auge der Macht wahrgenommen, verunsichert und zerlegt, was dem Zustandekommen einer vollkommenen Identität, die dem Subjekt die Möglichkeit der Obhut bieten könnte, im Weg steht. Folglich sind alle Figuren in der Geschichte der zerlegenden Wirkung des Blicks der Macht ausgesetzt. Hiernach ist die Identität aller anderen Figuren genauso gespalten und zerlegt wie die der Erzählerin. Zum Beispiel an einem Tag, als Georg nach kurzer Zeit nach Hause ging und Edgars Mutter ihn fragte, ob er eventuell etwas vergessen habe, entgegnete Georg: „Mich“ (230). Als ein anderes Beispiel für die zerlegte Identität dient jene Szene, in der die Erzählerin Tereza zerteilt sah: „zwei kleine Augen, ein langer Hals, dicke Finger.“ (159)

Es darf nicht außer Acht bleiben, dass auch die erwähnten Machtproduzenten, wie Pjele und Terezas Vater, zu den fiktiven Figuren des Romans gehören, d. h. von der Omnipräsenz des Blicks der Macht ausgehend sollten sie über eine ähnlich gesplante Identität verfügen, was tatsächlich der Fall ist. Das stellt etwas Grausames dar: es deutet eine transzendente Eigenschaft der Macht an, was ihre Verselbstständigung ermöglicht.

Müller'schen Werks bleiben. Die Analyse der Vernetzung der Werke von Herta Müller könnte einen ganzen Beitrag ausmachen.

²⁹ Vgl. Apel, Friedmar (1991): »Schreiben, Trennen: Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller«. In: Eke, Norbert Otto (Hg.) (1991): Die erfundene Wahrnehmung. Paderborn: Igel, S. 22f.

Hauptmann Pjele ist auch durch den sezierenden Blick der Macht wahrzunehmen: er ist auch oft nur in Teilen, nicht in seiner harmonischen Ganzheit existent.

Der Hauptmann Pjele saß an seinem großen, polierten Schreibtisch [...]. Ich sah zwei weiße Knöchel unter dem Tisch. Und auf dem Kopf eine Glatze so feucht und gewölbt wie mein Gaumen im Mund. (196)

Er verfügt außerdem ebenso über eine unbestimmte Identität. Kein Zufall, dass die Ich-Erzählerin nie wusste, „was über Hauptmann Pjele zu sagen wäre, was richtig war.“ (114) Hauptmann Pjele selbst wusste über einiges auch nicht Bescheid, woraus man darauf folgern kann, dass er durch den omnipräsenten Blick der Macht genauso verunsichert ist, wie die anderen Figuren oder der Leser, und so mit derselben Ungewissheit und demselben Informationsdefizit konfrontiert ist, die auch die anderen Figuren und der Leser erfahren.

Die verselbstständigte Macht und Pjeles Ausgeliefert-Sein der Macht werden durch seine Beziehung zu der Kindheitserzählung sichtbar. Über die Kindheitserzählung ist festzustellen, dass die Figuren dieses Erzählstranges – sei es das unterdrückte Kind, die betende Großmutter, die singende Großmutter, der viel erlittene Großvater oder die kranke Mutter – alle von der Macht unterdrückte Wesen sind. Die aufgelisteten Figuren haben ihre Entsprechung in dem Haupte Erzählstrang: das Kind entspricht der Ich-Erzählerin, die tatsächlich eine kranke Mutter, eine singende und eine betende Großmutter, einen viel erlittenen Großvater und einen wegen seiner Nazi-Identität unterdrückten Vater hat. Diese Figuren sind auch im Haupte Erzählstrang unterdrückt und beobachtet. Diese Entsprechungen sind aber nicht exklusiv: das Kind lässt sich mit anderen Figuren im Haupte Erzählstrang auch identifizieren. Als zum Beispiel Georg die Genehmigung zum Verlassen des Landes beantragte, wohnte er bei Edgar und seinen Eltern. An einem Tag bekam er einen Brief mit seinem Pass, worauf er sich in sein Zimmer einschließt und zu weinen beginnt. Edgars Eltern versuchen dem Mann zu helfen, aber umsonst. Am Nachmittag des gegebenen Tages finden sie ihn mit zerschnittenem Haar. Er schaute „wie ein angefressenes Tier“ (231) aus. Nach diesem Ereignis ist Folgendes zu lesen:

Wenn das Kind nicht mehr weiß, wie der Tag zu Ende gehen soll, geht es mit der Schere ins Zimmer. [...] Es stellt sich vor den Toilettenspiegel und schneidet sich das Haar. [...] das Haar auf der Stirn wird schief. Das Kind schneidet die schiefen Stellen nach, dann sind die Stellen daneben schief. [...] Das Kind muß weinen. Es kommen andere Tage. Die Fransen wachsen. Aber eines Tages weiß das Kind wieder nicht, wie der Tag zu Ende gehen soll. (231f)

Die zitierte Textstelle weist darauf hin, wie auch Georg in der Rolle des unterdrückten Kindes in der Kindheitserzählung auftreten kann. Derart wird Georgs Unterdrückt-Sein zweimal

bekräftigt: er ist der Macht einerseits im Haupterzählstrang, andererseits in der Kindheitserzählung ausgeliefert.

Viel interessanter ist, dass die Ich-Erzählerin auch Pjele, der im Haupterzählstrang als Machtproduzent gilt, und sein Enkelkind in die Kindheitserzählung diskursiv einschreibt. Am Ende des Romans schauen sich die Ich-Erzählerin und Edgar die Fotos von Kurt an. An einem der Bilder ist Hauptmann Pjele mit seinem Enkelkind zu sehen, und auf die Rückseite des Fotos hat Kurt den folgenden Satz geschrieben: „Der Großvater kauft Kuchen.“ (252) Dieser Satz klingt, als ob Pjele ein Teil der Kindheitserzählung wäre, und Pjele an die Stelle des unterdrückten Großvaters der Kindheitserzählung träte. Diese Annahme wird von der Aussage der Ich-Erzählerin bestätigt: „Ich nahm das Bild mit dem Großvater in die Hand. Ich sah das Kind ganz nahe an.“ (252) Diese Aussage bezieht sich dem Kontext entsprechend auf Pjele und sein Enkelkind, wobei sie auch die Kindheitserzählung mit der unterdrückten Großvater- und Kinder-Figur in Erinnerung ruft. Pjele ist demgemäß die Entsprechung des viel erlittenen Großvaters und Pjeles Enkelkind macht logischerweise das Kind aus, wodurch sie beide – obwohl Pjele im Haupterzählstrang die Rolle eines Machtproduzenten spielt – auch von der Macht unterdrückt zu sein scheinen. Folglich verselbstständigt sich die Macht und wird zu einer allgemeinen, transzendenten Größe, deren negative, zerlegende Wirkung auf alle Figuren der erzählten Welt auswirkt. Diese Interpretation hängt mit der schon erwähnten Verselbstständigung der Sprache zusammen. Die Macht vermittelnde Sprache, genauer gesagt die Worte lassen sich im oben zitierten Beispiel vom Sprecher (Pjele) abtrennen und werden ebenso allgemeingültig wie die Macht.

Die Kindheitserzählung eröffnet uns damit eine neue Interpretationsperspektive, die über die Erinnerung der Ich-Erzählerin hinausgeht. Die Kindheitserzählung ist infolgedessen als ein Diskurs auszulegen, der die Verselbstständigung der Macht mit ihrer omnipräsenten Wirkung hervorbringt: alle Figuren in dem Haupterzählstrang, die in der Kindheitserzählung erscheinen, stehen unter der Herrschaft der Macht. Der Machtproduzent Pjele bedeutet in dieser Hinsicht auch keine Ausnahme.

Die Omnipräsenz und die Transzendenz der übergroßen, verselbstständigten Macht lassen sich dadurch belegen, dass auch die scheinbar größte transzendente Instanz der erzählten Welt, Jesus, von der Macht abhängig zu sein scheint. Als wenn zum Beispiel Jesus von der Macht vertrieben wäre, ist er in der erzählten Welt nicht zu Hause: „Peter Lukas sagte mir damals, auch Jesus ist nicht zu Hause.“ (129) Außerdem wirkt der zerlegende Blick der Macht auch auf ihn aus, wodurch die Gespaltenheit auch bei ihm festzustellen ist: gegen Ende des Romans erfährt die Ich-Erzählerin aus einem Brief ihrer Mutter, dass sich ihre Großmutter

in die Sakristei geschlichen und alle Hostien gegessen hat, und nur zwei angefangene Hostien übrig geblieben sind. Die Hostie symbolisiert in der katholischen Liturgie Jesus' Leib (Corpus Christi). Die Hostien hier sind aber angebissen, was einerseits auf das Zerfallen des Leibs Christi, d. h. die erwähnte Gespaltenheit der Transzendenz hinweist, andererseits Christus als Opfer darstellt: bei der Kommunion darf man die Hostie nie anbeißen, sonst ist es eine Art Gewalt gegen den Leib Christi. Dieses Beispiel repräsentiert also sehr gut den omnipräsenten und transzendenten Charakter der Macht, die alle und alles in der erzählten Welt bewirkt.

Darüber hinaus scheint mir auch das große Paradox des Textes verständlich zu sein: der Text versucht zwar eine Kritik an dem Totalitarismus auszuüben, wobei er diskursiv eben eine totalitäre Macht reproduziert, und dadurch ihr gleichzeitig zum Opfer fällt. Alles – inbegriffen der Erzählprozess – hängt also von der repressiven Macht ab, weder der Leser, die Figuren, die Erzählerin, die göttliche Transzendenz, noch der Erzählprozess können der omnipräsenten Macht ausweichen: sie wirkt auf alle und alles negativ aus.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Das Thema des Romans *Herztier* ist die omnipräsente diktatorische Macht. Diese Macht hat durch ihre Omnipräsenz auf alle Figuren der Geschichte, auf den Erzählprozess, sogar auf den Leser eine verunsichernde Wirkung. Dementsprechend sind alle, sei es der Leser oder die Figuren, verunsichert, und von der für die Diktatur konstitutive Ungewissheit und Ahnung berührt.

Die Verunsicherung des Lesers bedeutet, dass der Diskurs des Textes mithilfe von verschiedenen narratologischen Verfahren die drückende Atmosphäre der Diktatur sprachlich erzeugen, sogar für den Leser vermitteln kann. Dank diesen Verfahren sind die Zeit- und Ortskoordinaten des Erzählten und des Erzählens völlig unbestimmt, was dem Roman eine Art Atemporalität und die ewige Gegenwart der erzählten grausamen Ereignisse verleiht. Die Art und Weise der Redewiedergabe bzw. die Ellipsen vermitteln dem Leser die Erfahrung des Informationsdefizits. Das birgt eine bedrohende Potenz in sich: der Leser kann die drückende Atmosphäre der Diktatur den Figuren ähnlich erleben, weil sie genauso der Atemporalität, dem Informationsdefizit, d. h. der Verunsicherung ausgeliefert sind.

Um diese These zu beweisen, habe ich mit der Wirkung der Diktatur auf die Figuren auseinandergesetzt. Ich habe aufgewiesen, dass sie die Kindheit und das Erwachsenensein vom Üblichen abweichend rezipieren, was die Abschaffung der Grenze zwischen der Kindheit und dem Erwachsenensein ergibt. Dementsprechend können sie vor der Erfahrung der Atemporalität und der ewigen Gegenwart auch nicht fliehen. Die verunsichernde Rolle der Macht manifestiert sich auch in der Entwicklung der Identität der Figuren: die Figuren konstruieren sich eine charakterlose, unbestimmte Niemand- und Jemand-Identität. Die schwierige Lage der Figuren ist durch den sezierenden Blick der Macht auch nicht einfacher: sie verfügen über eine in ihre Teile zerfallene, gespaltene Identität.

Drittens habe ich einige Feststellungen über die Macht getroffen. Da sie dem Text entsprechend alle und alles beobachtet, gibt es keine Ausnahmen, die die Macht nicht negativ bewirken würde. Der scheinbar über der Macht stehende Pjele oder das davon scheinbar unabhängige Erzählen sind auch ihr untergeordnet. Die Macht stellt derart eine transzendente, omnipräsente Größe dar. Eben deswegen ist es empfehlenswert den Begriff des Totalitarismus neben dem Begriff der Diktatur auch zu verwenden, weil er den totalitären Charakter der Macht, anders gesagt ihre Omnipräsenz besser evoziert.

Der Totalitarismus und die omnipräsente Macht sind ständige Themen der Romane, sogar der Essays Herta Müllers. Sie spielen so eine zentrale Rolle in *Herztier*, dass sie auch den dargestellten Raum des Romans bewirken. Die Forschungsliteratur legt eben deswegen einen großen Akzent auf die Analyse der Raumverhältnisse der Romane Herta Müllers, was eine gute Möglichkeit bietet, die Analyse des Romans *Herztier* in der Zukunft in eine raumtheoretische Richtung fortzusetzen.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Müller, Herta (1990): *Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Paderborn: Universität-Gesamthochschule (=Paderborner Universitätsreden; 20).

Müller, Herta (2009): *Herztier*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.

Müller, Herta (2013): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.

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

Sekundärliteratur

Arendt, Hannah (1992): *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest: Európa Könyvkiadó.

Assmann, Aleida: »Drei Formen von Gedächtnis«. In: Horváth, Andrea / Pabis, Eszter (Hg.): *Gedächtnis – Identität – Interkulturalität. Ein kulturwissenschaftliches Studienbuch*. Budapest: Bölcsész Konzorcium (= Grundwissen Kultur- und Medienwissenschaft II.), S. 15-25.

Balogh, F. András (2011): *Herta Müller útja a Nobel-díjig*. Budapest: Littera Nova.

Eke, Norbert Otto (1991): »Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern. Annäherung an Herta Müller«. In: Ders. (Hg.) (1991): *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*. Paderborn: Igel, S. 5-19.

Hamburger, Käte (1968): *Die Logik der Dichtung*. 2. Aufl. Stuttgart: Ernst Klett.

Hoffmann, Martina / Kerstin, Schulz (1997): »Im Hauch der Angst«. In: Köhnen, Ralph (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung*. Frankfurt a. M. (u. a.): Lang, S. 79-94.

Johannsen, Anja K. (2008): *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld: transcript.

Lacan, Jacques (1949): »Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique«. In: *Reveu française de psychanalyse* 4, S. 449-455.

Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2000): *Einführung in die Erzähltheorie*. 2. Aufl. München: C. H. Beck.

Müller, Philipp (2002): »Fluchtlinien der erfundenen Wahrnehmung« In: *Text + Kritik* 155, S. 49-58.

Müller, Philipp (1997): »Herztier. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern«. In: Köhnen, Ralph (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung*. Frankfurt a. M. (u. a.): Lang, S. 109-121.