

Herta Müllers Poetik der Dinge

Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts (M.A.)
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Simon Trautmann

geboren in

Erfurt

Hamburg 2011

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Die Lücke zwischen Wort und Ding: Kindheit – Sprache – Heimat	7
3. Ein fremder Blick gegen den Terror der Gegenstände	14
4. Himmelschlüssel & Kruzifix: Zur Profanierung religiöser Symbole	18
5. Der Holzkönig im Schach und das Machtspiel des Diktators	28
6. Menschen und Dinge im Zwischenraum: <i>Reisende auf einem Bein</i>	44
7. Deportation und Heimsuchung der Dinge: <i>Atemschaukel</i>	56
8. Schlussbetrachtung: Die Rede vom Taschentuch	67
9. Quellen	71

„Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.“

Heinrich von Kleist: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.*

1. Einleitung

Herta Müller wurde 1953 in Nitzkydorf (Rumänien) als Angehörige der deutschen Minderheit der Banater Schwaben geboren. Im Jahr 1987 ist die Autorin aus der rumänischen Diktatur nach Westberlin emigriert, wo sie seither lebt. Welche ganz und gar existenzielle Bedeutung das Schreiben für Müller hat, schildert sie in ihrem 1991 erschienenen Essay *Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt* (T 33-55)¹:

Es ist immer, wenn ich schreibe, der Punkt erreicht, wo ich mit mir selber (und das heißt auch mit dem, was mich umgibt) nicht mehr umgehen kann. Ich ertrage meine Sinne nicht mehr. Ich ertrage mein Nachdenken nicht mehr. Es ist alles so verstrickt geworden, daß ich nicht mehr weiß, wo die äußeren Dinge anfangen und aufhören. Ob sie in mir sind, oder ich in ihnen. Es brechen Stücke Welt heraus, als hätte ich alles geschluckt, was ich nicht tragen kann. [...] Und dann gibt es später diese Sätze. Schwarz auf weiß, wie ein Kleidungsstück, in dem man selber nicht drin ist. (T 33f.)

Müllers Literatur entsteht in einer „verstrickt[en]“ Extremsituation: die Grenzen zwischen den „äußeren Dinge[n]“ und der Autorin lösen sich auf, sie ist gleichzeitig in ihnen wie die Dinge in ihrem Körper sind. Einzelne, unerträglich gewordene „Stücke Welt“, die sie sich einverleibt hat, „brechen“ beim Schreiben wieder „heraus“. Schließlich erscheinen Sätze auf dem Papier: ein schwarzweißes, auf ein erträgliches Maß zugeschnittenes „Kleidungsstück“ – ein symbolisiertes Ding, gestricktes Sprachgewebe, das die Autorin ebenso „nicht tragen kann“. Indem sich das fremde, ausbuchstabierte Kleid der erfahrenen Maßlosigkeit den realen, „äußeren Dinge[n]“ entzieht, ist jene Verstrickung im Text nur scheinbar aufgehoben, vielmehr wird das Scheitern ihrer sprachlichen Bewältigung deutlich. Die Schriftstellerin entwirft damit das Konzept einer Literatur, welche die verstrickte Beziehung zwischen Menschen und Dingen permanent reflektiert – dies soll zugleich im Zentrum meiner Arbeit über *Herta Müllers Poetik der Dinge* stehen. Handeln doch Müllers Texte vornehmlich nicht von menschlichen Figuren, sondern unzählige Dinge, die von der Autorin nahezu obsessiv aufgezeichnet werden, spielen hier die Hauptrolle: Schlüssel, Koffer, Kruzifixe, Kuckucksuhren, Schachfiguren, Möbel, Mäntel, Schmuck und Schuhe, Bilder, Bücher oder Taschentücher. Müller rückt demnach die unscheinbaren, einfachen und doch äußerst verstrickten Gegenstände des Alltags in den Blick², denen auch in dieser Arbeit eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden soll. Zunächst sei daher kurz das Feld der *material culture studies* vorgestellt, das sich der wissenschaftlichen Analyse von Dingen widmet und

-
- 1 Zu den Siglen für Müllers Texte sowie den verwendeten Kurztiteln zur Forschungsliteratur siehe die ausführlichen bibliographischen Angaben im Quellenverzeichnis am Ende dieser Arbeit.
 - 2 Dabei handelt es sich um eine allgemeine Tendenz in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die etwa auch in Texten von Brigitte Kronauer, W. G. Sebald, Friederike Mayröcker oder Peter Handke erkennbar ist. Laut Petra Renneke knüpft Müllers Darstellung der Dinge an die surrealistische Tradition der osteuropäischen bzw. rumänischen Avantgarde (M. Blecher, Alexandru Vona, Gellu Naum) wie der ungarischen Literatur der Gegenwart (László Darvasi, Péter Zilahy, Terézia Mora) an. Vgl. Renneke 2008, S. 298f.

damit die methodische Grundlage für die nachfolgende Untersuchung bildet: Die *material culture studies* sind eine in den späten 1970er Jahren in den USA aufgekommene Forschungsrichtung, deren revisionistische These darin besteht, dass die Materialität der Dinge im klassischen Fächerkanon der Anthropologie, Geschichte, Soziologie, Kunstgeschichte und Literatur kaum oder gar nicht berücksichtigt wird, weshalb sie versucht, die Dingwelt selbst ins Zentrum wissenschaftlichen Interesses zu rücken.³ Die vielschichtigen Ansätze teilen die Grundannahme, dass sich Kultur in den von Menschen gefertigten Dingen direkt oder indirekt manifestiert und analysieren lässt. So hat sich eine lebhaft, interdisziplinäre Forschungslandschaft entwickelt, die in den letzten Jahren durch ihre kulturwissenschaftliche Neuperspektivierung neben historischen Artefakten verstärkt Alltagsgegenstände fokussiert.⁴ Die Herausgeber eines Bandes *Zur kulturellen Transformation der Dinge* (2006) stellen trotz allem innovativen Potential der *material culture studies* fest:

Der Begriff der Materialität wird oftmals allzu eng gefasst, was dazu führt, dass die Analyse sich meist in einem einzelnen Gegenstand erschöpft, dem in detaillierterer Analyse besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Dieses Objekt wird nicht in seiner narrativen Repräsentation analysiert, sondern eine unverstellte, direkte Beziehung zwischen Betrachter und Objekt präsupponiert. Es stellt sich die Frage, welche Dienste eine solch enge Definition von Materialität für eine Kulturwissenschaft zu leisten vermag, die sich in besonderem Maß mit der Repräsentation des Objektes in Texten und Bildern beschäftigt.⁵

Deshalb wird in der vorliegenden Arbeit der Begriff der Materialität explizit auf die textuelle bzw. literarische Repräsentation der Dinge ausgeweitet: Sie situiert sich damit im Kontext einer postmodernen Kultursemiotik, die einen Lektürebegriff verwendet, der nicht nur den Bedeutungswandel von Dingen in Symbolisierungsprozessen, sondern zugleich die radikale Kritik an der klassischen Trennung zwischen erkennendem Subjekt und Objekten der Wahrnehmung bzw. Erkenntnis einschließt. Indem das Subjekt selbst als Moment von Sinngebungs- und Entzifferungsprozessen entworfen wird, lautet die Aufgabe einer kulturwissenschaftlichen Arbeit, die Konstitution der analysierten Gegenstände, ihre zu lesenden ‚Texte‘ selbst in den Blick zu nehmen. Denn nur durch die Beachtung des jeweils gesetzten Rahmens, innerhalb dessen die untersuchten Dinge eine symbolische Einheit bilden, kann auch die eigene Interpretation methodisch reflektiert werden.⁶ Die eingangs zitierte Schilderung der Dingwahrnehmung sowie des Schreibaktes bei Herta Müller deutet diese komplexe ‚Verstrickung‘ zwischen Subjekt und Dingen (im Text) an. Meine Untersuchung versteht sich gleichermaßen als Beitrag zu einer kultursemiotisch orientierten Textanalyse in der Germanistik.

3 Vgl. Bracher et al. 2006, S. 11.

4 Vgl. ebd., S. 12.

5 Ebd., S. 13.

6 Vgl. zu dieser methodischen Grundlegung ausführlich: Bischoff 2002a, S. 251f.

Die tragende Rolle von Alltagsgegenständen in Müllers Texten wurde bislang nur von Anja Maier in zwei Aufsätzen⁷ eingehender untersucht; an ihre Befunde soll hier angeknüpft werden. Maier charakterisiert Müllers literarisches Schreiben als ein Verfahren der Umcodierung von Begriffen und Gegenständen, indem diese aus etablierten Ordnungsgefügen herausgelöst und in einen flexiblen, mehrschichtigen Zusammenhang gebracht werden. Müller bewegt die Begriffe bzw. Gegenstände in verschiedene Kontexte, durch die sie mit je unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden und stellt somit Semantisierungsprozesse aus. Dabei macht sich Müller die in keiner Signifizierung aufgehende, über jede Bedeutung hinausreichende materielle Dimension der Gegenstände, ihre fremde, nicht zu funktionalisierende Dinghaftigkeit zunutze, die zugleich mit der Materialität der Sprache, ihrer grundlegenden Polysemie und Metaphorizität, korrespondiert. Müller übt so nicht nur Kritik an starren Bedeutungssystem – das poetische Spiel mit der Sprache bzw. den Dingen gibt eine subversive, gezielt politische Ausrichtung ihrer Literatur zu erkennen. Indem die Dinge als Widerpart zu bestehenden Ordnungen auftreten, reflektieren sie auf textstruktureller Ebene, wovon in Müllers Literatur ständig erzählt wird: einer Rebellion gegen totalitäre Machtansprüche, gegen Definitionsmächte und ideologische Weltmodelle, für welche die Unterordnung des Details, des einzelnen, widerständigen Dings unter das ‚Ganze‘ maßgeblich ist.⁸

Vor diesem Hintergrund soll in meiner Arbeit, trotz diverser existierender Versuche der Wissenschaften, auf eine eindeutige Definition des ‚Dings‘ verzichtet werden; nur so kann das epistemische Potential der singulären, fremdartigen, oszillierenden, sich entziehenden Dinge in Müllers Texten für die Analyse ihres poetischen Verfahrens bewahrt werden.⁹ Wie Maiers Befunde zeigen, ist in diesen Texten bereits selbst eine kultursemiotische Perspektive angelegt. Die Interpretin deutet in dieser Hinsicht zwar viele relevante Facetten der Müllerschen Darstellung von Dingen an – insbesondere die Verstrickung von Sprache und totalitärer Macht betreffend, welche die in der rumänischen Diktatur zensierte und verfolg-

7 Vgl. Maier 2006 & Maier 2007. Maiers Befunde werden nochmals resümiert in: Johannsen 2008.

8 Vgl. Maier 2007, S. 57-59; Johannsen 2008, S. 204. Schon Brigid Haines hat das Beharren auf dem Detail, das in Müllers Umgang mit Dingen deutlich wird, als „Micro-Politics of Resistance“ bezeichnet. Vgl. Haines 1998. Zitiert nach: Maier 2007, S. 59.

9 Die Begriffe ‚Gegenstand‘, ‚Objekt‘ und ‚Material(ität)‘ werden dementsprechend als Synonyme für jene Dimension des Dings bei Müller verwendet, die nicht in der Bezeichnung aufgeht. Dieser Aspekt lässt sich auch an Jacques Lacans Psychosemiotik anschließen, die für eine literatur- bzw. kulturwissenschaftliche Analyse von Dingen besonders geeignet ist, da sie diese eng an das differenzielle Zeichensystem der Sprache bindet, das kulturelle Ordnung und Sinnggebung bedingt. Laut Lacan ist in jedem symbolischen Handeln, in dem es um die Vermittlung von Inhalten und Objekten der Rede geht, das reale Ding als nicht vollständig symbolisierbarer, sich der Repräsentation entziehender Rest anwesend und treibt durch diesen Mangel des Zu-Sich-Kommens im kulturellen Zeichen zu immer neuen Symbolisierungen. Bedeutung realisiert sich nach Lacan nur als bzw. im Aufschub jeglicher Erfüllung. Vgl. Bischoff 2002a, S. 253f.

te Autorin hautnah miterleben musste –, ihre Thesen bleiben jedoch oft recht vage, sie erschöpfen sich in generalisierenden Behauptungen, die nur anhand einiger knapper, exemplarischer Textanalysen fundiert werden. In der folgenden Untersuchung sollen daher vor allem die von Maier nicht oder nur unzureichend berücksichtigten Erzählungen, Romane, Interviews, Essays und Poetikvorlesungen Müllers genauer in den Blick genommen werden, obgleich es auch hier nur um einen ersten, vorläufigen Querschnitt durch das breite Spektrum der Dinge in ihren Texten gehen kann. Um den poetischen Dingen dennoch annähernd Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, also nicht voreilig die widerständige Materialität der zu analysierenden Objekte aufzulösen, soll dabei vorwiegend nach der Methode von *close readings* verfahren werden. Dies ist sogar unbedingt notwendig, um die komplexen Bewegungen der Dinge in Müllers Texten nachvollziehen zu können. Die Konstruktion der jeweiligen Textstrukturen bzw. die spezifische Rhetorik der Autorin bildet somit einen zentralen Bestandteil der Frage nach ihrer unverwechselbaren *Poetik der Dinge*.

Der Begriff der ‚Poetik‘ wird in dieser Arbeit in seiner umfassenden Bedeutung verwendet. Wie die Herausgeber des Lexikons *Poetiken* betonen, kann ein weiter Begriff von ‚Poetik‘ als Reflexion über Dichtung, über die Voraussetzungen, Funktionen und Effekte dichterischer Texte, spezifisch poetische Darstellungsweisen und – im Kontext dieser Arbeit besonders wichtig – die Beziehung zwischen dichterischer Rede und ihren ‚Gegenständen‘ verstanden werden. Somit steht die Frage nach dem Literarischen, seinen Bedingungen, Spielformen und Leistungen im Zentrum poetologischer Reflexionen, die jedoch nicht an eine spezifische Form oder Schreibweise gebunden sind. Es gibt Texte, die sich ausdrücklich als theoretische Auseinandersetzung mit Dichtung verstehen und andere, die eine implizite poetologische Dimension besitzen. Theoretiker der Dichtung geben ihren Reflexionen oft selbst poetische Formen, sie verfahren also gerade nicht sachlich-beschreibend. Dichterische Arbeit und poetologische Reflexion präsentieren sich vor allem in der Gegenwartsliteratur nicht mehr als getrennte, sondern als tendenziell integrative Prozesse; so entstehen etwa zwischen erzählerischer und essayistischer Darstellungsform vielfache Übergangsformen.¹⁰

Dies ist in Bezug auf Herta Müllers Schreibverfahren von besonderer Relevanz: Die zu entwerfende *Poetik der Dinge* scheint in Müllers Vorlesungen, Essays und Interviews in expliziter und in ihrer Prosa bzw. den Romanen eher in impliziter poetologischer Dimension auf. Ich will beide Reflexionsmodi der Verknüpfungen zwischen der Literatur und den

¹⁰ Vgl. hierzu ausführlich die Vorbemerkung der Herausgeber („Poetik“ und „Poetiken“): Schmitz-Emans et al. 2009, S. VII-XII.

Gegenständen miteinander in Beziehung setzen und diese literaturtheoretisch wie kulturwissenschaftlich perspektivieren. Es geht also auf der einen Seite um Müllers literarische Ästhetik, ihre spezifischen Erzählstrategien und Darstellungsmodi im Umgang mit Dingen, die Rückschlüsse auf ihr Verständnis von Autorschaft zulassen, und auf der anderen Seite um eine durch Müllers sensible Dingwahrnehmung geleitete Fokussierung kultureller Phänomene in ihren Texten.

Die Untersuchung gliedert sich in sieben Abschnitte: Im 2. Kapitel *Die Lücke zwischen Wort und Ding: Kindheit – Sprache – Heimat* soll die grundlegende Beziehung zwischen Menschen und Dingen in Müllers Texten analysiert werden. Die Basis bilden hierbei die Schilderungen von Müllers Kindheit im banatschwäbischen Dorf, anhand derer die Bedeutung der Dinge für die individuelle Entwicklung bzw. persönliche Identität und die soziale wie religiöse Gemeinschaft erarbeitet wird. Die fremdartigen, unkontrollierbaren Dinge der dörflichen Umgebung erweisen sich dabei als Medium einer intensiven Sprachreflexion und präfigurieren dadurch die poetologischen Grundzüge von Müllers Autorschaft. Das 3. Kapitel *Ein fremder Blick gegen den Terror der Gegenstände* handelt von der (visuellen) Machtausübung in der Diktatur, jener totalitären Überwachung und Verfolgung, der die Autorin selbst ausgesetzt war und der sie durch die Herausbildung eines eigenwilligen, widerständigen Blicks auf die ideologisch missbrauchten, von Fremdherrschaft bestimmten Dinge ihrer Heimat zu entkommen suchte. Im Zentrum steht also das politische Ausmaß einer repressiven Wahrnehmung der Wirklichkeit, die mittels eines anderen Blicks auf die Dinge in Müllers Texten durchgehend subvertiert wird. Die erste ausführliche Analyse von Gegenständen wird im 4. Kapitel *Himmelschlüssel & Kruzifix: Zur Profanierung religiöser Symbole* anhand unterschiedlicher sakraler Objekte vorgenommen, die einen Zusammenhang von kirchlichen, familiären und staatlichen bzw. ökonomischen Machtordnungen erkennen lassen, welche die Autorin durch eine besondere Technik der ‚Entweihung‘ der religiösen Symbole entlarvt und depotenziert. Fragen der Macht stehen ebenso im 5. Kapitel *Der Holzkönig im Schach und das Machtspiel des Diktators* im Mittelpunkt der Untersuchung: Müllers Vorlesung *Der König verneigt sich und tötet* (2001), die einen Schachkönig zum Gegenstand hat, kann als programmatisch für ihre *Poetik der Dinge* gelten. Der König des Schachspiels fungiert hier nicht nur als Chiffre für den rumänischen Diktator bzw. die in den Dingen sich manifestierende symbolische Machtwirkung, er wird zugleich als poetologische Reflexionsfigur einer Autorschaft eingesetzt, die sich mittels der beschriebenen Dinge über die eigene, ambivalente Sprachmacht und deren ethisch-politische Bedeutsamkeit verständigt. Die Poesie kann mithilfe der Dinge dabei nicht nur spielerisch die Souve-

ränität des Diktators begrenzen – sie wird ebenso ausdrücklich selbst von machtvollen Setzungen dominiert, die sie auf zwiespältige Weise in die Herrschaft des Königs verstricken. Das nachfolgende 6. Kapitel *Menschen und Dinge im Zwischenraum* behandelt die 1989 erschienene Erzählung *Reisende auf einem Bein*, die mit der Übersiedelung der Protagonistin von Rumänien nach Westberlin zugleich die Prämissen von Müllers Autorschaft kenntlich macht, die sich dezidiert in einer Sphäre zwischen den Kulturen, fernab jeder Heimat ansiedelt. Die Hauptfigur zeigt sich in ihrer Identität gespalten und entortet, sie wirft daher einen sezierenden Blick auf die Dinge und Menschen im anderen Land, der nicht nur die unüberbrückbaren Differenzen zur rumänischen Diktatur, sondern auch gewisse Parallelen sichtbar macht. Darüber hinaus rückt die Autorin vor allem die Wahrnehmung der ubiquitären westdeutschen Konsumkultur in den Blick, um auf ein warenförmiges, entfremdetes Verhältnis der Menschen zu sich selbst wie auch zwischen den Geschlechtern hinzuweisen. Im 7. Kapitel *Deportation und Heimsuchung der Dinge* wird Müllers jüngster Roman *Atemschaukel* (2009) analysiert, der die Erfahrungen des in ein sowjetisches Arbeitslager deportierten Deutschrumänen Leopold Auberg schildert. Die diffizile Beziehung zwischen den Dingen aus der verlorenen, auch nach Leopolds Rückkehr für immer zerstörten Heimat und den Dingen des Arbeitslagers, die ihn in traumatischen Erinnerungen und unheimlichen Erscheinungen heimsuchen, bilden dabei den Ausgangspunkt für eine tiefergehende Untersuchung der Abhängigkeit des Menschen von seinen Besitzdingen bzw. der irreparablen Selbstenteignung infolge von Deportation und Zwangsarbeit. In der nachfolgenden *Schlussbetrachtung* (Kapitel 8) sollen die Ergebnisse der Arbeit mit Blick auf die poetologische Dimension der Dinge in Müllers Nobelpreisrede *Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis* (2009), die von einem unscheinbaren, alltäglichen Taschentuch handelt, resümiert werden.

2. Die Lücke zwischen Wort und Ding: Kindheit – Sprache – Heimat

Im Rahmen der Tübinger Poetikdozentur hält Müller 2001 einen Vortrag mit dem Titel *In jeder Sprache sitzen andere Augen* [K 7-39], der ihre Obsession für die Dinge erklärt:

Immer waren mir die Gegenstände wichtig. Ihr Aussehen gehörte zum Bild der Menschen, die sie besaßen, wie die Menschen selbst. Sie gehören immer zu dem, was und wie ein Mensch war, untrennbar dazu. Sie sind der äußerste von der Haut weggehobene Teil der Personen. Und wenn sie länger als ihre Besitzer leben, wandert die ganze abwesende Person in diese dagebliebenen Gegenstände. [...] Man verteilt die Gefühle ja oft auf seltsame Weise nach außen. Auf einige wenige Gegenstände, die sich ohne Grund dafür eignen, das Erinnern im Kopf zu verdeutlichen. (K 15f.)

In dieser Passage umreißt Müller *in nuce* die ihre literarische Ästhetik, insbesondere die Figurendarstellung, maßgeblich prägenden Facetten einer Poetik der Dinge. Die Autorin beschreibt hier wie das „Aussehen“, also die je spezifische Physiognomie der Gegenstände das „Bild“ eines Menschen bestimmt. Über rein äußere Merkmale deutlich hinausgehend, sind die Dinge für Müller „untrennbar“ damit verknüpft, „was und wie ein Mensch war“. Die den Menschen umgebenden, zu ihm gehörenden Gegenstände sind demnach wesensmäßig mit seinem Charakter, seiner gesamten Identität und Seinsweise verbunden. Als quasi-körperlicher, doch langlebiger „Teil“ einer Person vermitteln sie nach dem Tod ihres Besitzers Erinnerungen und werden mit Gefühlen besetzt. Die Dinge rücken damit in Müllers Rede „auf seltsame Weise“ schließlich selbst an die Stelle des Abwesenden, den sie für andere verkörpern. Müller verwischt so kurzerhand die hierarchischen Grenzen zwischen der lebendigen Innerlichkeit scheinbar autonomer Subjekte und der bloßen Materialität äußerlich ‚toter‘ Objekte. In der Angleichung von Menschen und Dingen wird dem Subjekt-Objekt-Dualismus bzw. einem essenzialistischen Körperbild, das dem Ideal einer menschlichen ‚Substanz‘ folgt, die von den stets wandelbaren Dingen strikt abzuheben ist, eine deutliche Absage erteilt.¹¹ Nach Müllers Verständnis sind Menschen und Dinge keine klar abgrenzbaren Entitäten, sie stehen vielmehr in einem Verhältnis instabiler, polysemer Bezugsgeflechte und osmotischer Übergänge zueinander.¹² Die den Dingen vom Menschen zugewiesene Bedeutsamkeit, etwa als Erinnerungsträger, bleibt dabei für Müller allerdings „ohne Grund“: sie bewahren stets einen unerklärbaren Rest, der sich dem menschlichen Verstehen entzieht, was für die nachfolgende Analyse der Müllerschen Poetik von nicht zu unterschätzender Tragweite sein wird.

Eine außerordentliche Sensibilität für die gleichermaßen symbiotische wie prekäre Beziehung zwischen Menschen und Gegenständen entwickelt Müller schon in ihrer Kindheit:

¹¹ Vgl. zu diesem Aspekt von Müllers Literatur grundlegend: Maier 2006, S. 186-189.

¹² Vgl. Johannsen 2008, S. 203f.

In der Dorfsprache – so schien es mir als Kind – lagen bei allen Leuten um mich herum die Worte direkt auf den Dingen, die sie bezeichneten. Die Dinge hießen genauso, wie sie waren. Und sie waren genauso, wie sie hießen. Ein für immer geschlossenes Einverständnis. Es gab für die meisten Leute keine Lücke, durch die man zwischen Wort und Gegenstand hindurch schauen und ins Nichts starren mußte, als rutsche man aus seiner Haut ins Leere. (K 7)

Bereits in dieser knappen Schilderung einer Kindheitserfahrung deutet sich an, welche Prominenz den Dingen in Müllers Schreiben zukommt, wie unmittelbar sich darin Subjektgenese und Sprachreflexion bzw. die Inszenierung der eigenen Autorschaft an Gegenständen orientiert. Steht die „Dorfsprache“ für ein ewig gültiges, gleichsam unabänderliches Gesetz der völligen Entsprechung von Worten und Dingen, in welchem sich die starren, jahrhundertealten Konventionen der isolierten banatschwäbischen Arbeits- und Lebensgemeinschaft widerspiegeln, so beginnt das Kind jenes „für immer geschlossene[] Einverständnis“ kritisch zu betrachten. Dies geschieht freilich noch nicht über rationalisierende Distanznahme, sondern im Modus des leiblichen Erlebens einer „Lücke“ zwischen Wort und Ding, durch die das kindliche Ich ins „Nichts“ blickt, aus dem eigenen Körper ins „Leere“ stürzt. Der Versuch der Aneignung der Umwelt führt zur Auflösung der Körpergrenzen: die ‚Lücken im Selbst‘ tun sich auf und lassen die eigene Identität brüchig werden.¹³ Die das Kind umgebende Dingwelt wird nicht von der instrumentellen Sprache der Erwachsenen beherrscht. Die Gegenstände kündigen ihr scheinbares „Einverständnis“ mit der „Dorfsprache“ schockartig auf und offenbaren so eine andersartige, beunruhigende Wirklichkeit. Gewissermaßen wird damit in Müllers Text die seit de Saussure geläufige Theorie der Differenz von Signifikant und Signifikat *in actu* verifiziert: die Beziehung von Sprachzeichen und bezeichnetem Ding erweist sich als völlig arbiträre, allein auf Konventionalisierung beruhende Setzung. Die sprachliche Repräsentation der Dinge qua Benennung folgt demnach keinem natürlichen, selbstverständlichen Gesetz. Stattdessen gibt sich in Müllers Perspektive die „Dorfsprache“ als eindimensionale, kontingente Ordnung der Welt durch die dörfliche Sprachgemeinschaft zu lesen, aus deren zementierten Sinnzusammenhängen das Kind ins Bodenlose gleitet und so aber schließlich eine differenziertere Weltwahrnehmung gewinnt.

Die Dinge haben für Herta Müller schon früh ihre auf eine unversehrte Einheit zielende, paradiesische Unschuld verloren. Die Autorin demaskiert damit den Mythos einer Kindheit, welcher die verloren geglaubte, ursprüngliche Einheit der vereinzelt Dinge sichern soll.¹⁴ Insofern ist es irreführend, bei Müllers Darstellung überhaupt noch von einer „Sehn-

13 Vgl. hierzu auch folgenden Abschnitt: „Es ist eine Bloßstellung, wenn man sich aus der Haut ins Leere rutscht. Ich wollte der Umgebung nahekommen und verschleiß mich an ihr, ließ mich von ihr zerstückeln, daß ich mich nicht mehr zusammenkriegte. Inzestartig, wie es mir heute scheint“ (K 14).

14 Vgl. Renneke 2008, S. 306. Renneke bezieht sich hier auf die Argumentation von Apel 1991, S. 28.

sucht“ nach dem „ursprünglichsten Verhältnis“¹⁵ der Dinge auszugehen, wie Friedmar Apel es zuletzt tut. In ihren Texten findet sich nirgends eine idyllische Verbindung von Dingen und Menschen, vielmehr klafft zwischen diesen eine fundamentale „Lücke“. Vor allem zeigt Müller, dass eine harmonische Beziehung sprachlich auch überhaupt nicht zu stiften bzw. zu vermitteln wäre. Die Menschen hantieren zwar mit den Gegenständen ihrer Umgebung, benennen und besitzen sie, dennoch bleiben sie dabei ihrem Wesen nach fremd. Müllers Literatur beschreibt, wie die Menschen *vice versa* in die Dingwelt eingelassen sind, ihr aber dennoch nicht zugehören – sie sind, wie Müller es 2009 bei einer Lesung formuliert, „aus einem anderen Material“¹⁶. Aber auch diese im Zentrum ihres Œuvres stehende Erfahrung der Dinge betrachtet die Autorin äußerst sprachkritisch, setzen die Gegenstände doch einen „Irrlauf im Kopf“ (K 14) in Gang, der „sich von den für ihn gefundenen Worten gleich wieder entfernt“ (K 15) und daher größtenteils im Unsagbaren verbleibt.¹⁷

Trotzdem ist in den nur ansatzweise vermittelbaren Ding-Begegnungen das Movens für einen ersten Widerstand des Kindes gegen die herrschende Sprachordnung und ihre Benennungs- bzw. Klassifizierungsmacht zu erkennen:

Dennoch der Wunsch: „Es sagen können“. Wenn ich den Wunsch nicht ständig gehabt hätte, wäre es nicht so weit gekommen, für die Milchdistel Namen auszuprobieren, um sie mit ihrem richtigen Namen anzureden. Ich hätte ohne diesen Wunsch um mich herum nicht das Fremdeln verursacht als Folge mißratener Nähe. (K 15)

Der permanente „Wunsch“ der Versprachlichung, die Suche nach einem Ausdruck des „Es“ führt zum Versuch der Umbenennung von Pflanzen. Das Experiment mit den Namen, das Erforschen der „richtigen“ Anrede, verwickelt die „Milchdistel“ in ein kindliches Sprachspiel, welches die scheinbar gegebene Ordnung (des Wissens) der Erwachsenenwelt – die Taxonomie der Dinge – außer Kraft setzt und so den Blick für eine mögliche andere Wirklichkeit öffnet. Durch das zur Sprache drängende „Fremdeln“ verschwindet für das Kind jegliche unbefragte, vertraute Nähe; es entsteht eine erste ästhetische Distanz in der Beziehung zur Umwelt des Dorfes. Anja Maier sieht in der misslingenden Namenssuche des

15 Apel 1991, S. 28: „Etwas von der Sehnsucht, die Dinge in ihrem ursprünglichsten Verhältnis zu zeigen, bleibt auch bei Herta Müller anwesend, aber sie kommt ohne einen Schöpfungsbegriff aus. Wie ein neuer gottferner Engel wendet sie jeglicher Erlösungsvorstellung den Rücken zu und kann auch in der Kindheit nichts Paradiesisches entdecken.“

16 Herta Müller: Aus einem anderen Material, in: Dies.: Hörbuch, CD 1/Titel 2: „Ich hab‘ mir oft nicht erklären können, warum ich nicht auch ein Tier bin oder eine Pflanze oder ein Gegenstand. Weil ich immer dachte: Man gehört nicht zu der Umgebung. Auch durch die Angst, die ich durch Gegenstände hatte oder vor dem Dunkeln, beim Schlafen. Weil ich dachte: [...] Man ist aus einem anderen Material als die Umgebung und die Umgebung akzeptiert das nicht. [...] Ich war zwischen diesen Dingen etwas, was dort nicht hingehörte.“ [Transkript S. T.]

17 Dementsprechend bemerkt Müller über die Differenz von Sprechen, Denken und Fühlen: „Ich hatte für mich selbst auch keine Worte dafür. Ich habe bis heute keine. Es ist nicht wahr, daß es für alles Worte gibt. Auch daß man immer in Worten denkt, ist nicht wahr. [...] Die inneren Bereiche decken sich nicht mit der Sprache, sie zerren einen dorthin, wo sich Wörter nicht aufhalten können“ (K 14).

Kindes ein dementsprechend initiationsartiges Erlebnis geschildert: Die irritierende Erfahrung der „Lücke“ zwischen Wort und Ding wird später für die Schriftstellerin – gerade im Bewusstsein für das Scheitern jeder Darstellung – zum fortwährenden Schreibanlass.¹⁸

Die in Müllers Vortrag erwähnten Ereignisse aus der Kindheit erweisen sich ebenso als paradigmatisch in Hinblick auf ihre radikale Kritik am Begriff der ‚Heimat‘, welche sie explizit in dem Essay *Heimat oder Der Betrug der Dinge* (1990/1997) erörtert und die, wie noch zu zeigen sein wird, in fast allen ihren Erzählungen und Romanen – von *Reisende auf einem Bein* (1989) bis hin zu *Atemschaukel* (2009) – eine wesentliche Rolle spielt, wobei letztgenannte Texte dabei entschieden die Dinge mit einbeziehen. ‚Heimat‘ ist für Müller ein besonders durch den Faschismus ideologisch missbrauchter Begriff, der in den Vorstellungen der Banater Schwaben oft noch unverändert fortbesteht und der selbst die Politik des sozialistischen Staates Rumänien auf vergleichbare Weise bestimmt hat. In *Heimat oder Der Betrug der Dinge* nimmt Müllers Dekonstruktion des anscheinend universellen Ideals der ‚Heimat‘ seinen Ausgang im Detail des einzelnen, konkreten Dings, das der Sicherung einer authentischen Identität über den eigenen Herkunftsraum permanent zuwiderläuft.¹⁹ „Täuschung“ und „Betrug“ sind hier die Schlagworte, die nicht nur das individuelle Denken sowie das soziale bzw. politische Leben der Menschen prägen, sondern auch die Erscheinungsformen der Dingwelt kennzeichnen, wobei die Gegenstände in Müllers literarischen Inszenierungen wiederum eine ‚kriminelle Energie‘ entfalten, die sie gegen ideologische Inbesitznahmen immunisiert.

Dies betrifft gleichermaßen metaphysische bzw. religiöse Sinnordnungen, in deren Horizont Müller die Dinge immer wieder mit einer ähnlichen Ambivalenz auftreten lässt.²⁰ In dem Essay *Gegenstände, wo die Haut zu Ende ist* (T 89-103) von 1991 entwirft sie ein Bild der eigenen Kindheit, das von dem Satz „Gott ist überall“ (T 89) dominiert ist. Dabei setzt Müller in dem Text eine alles Denken und Handeln determinierende göttliche Kontroll- und Überwachungsmacht ein, welche nicht in einer ideellen, transzendenten Sphäre existiert, die unabhängig von der materiellen Welt bestehen bleibt, sondern die sich im Gegenteil in den alltäglichen Dingen manifestiert:

18 Vgl. Maier 2007, S. 53. Maier beschreibt Müllers poetisches Sprechen mit Lacan daher als einen Versuch, die nicht zu schließende „Lücke“ zwischen Wort und Ding in ihren Texten aufzuzeigen bzw. immer wieder zu öffnen. Vgl. Maier 2006, S. 193. Zur Bestimmung des Dings bei Lacan siehe auch die Einleitung dieser Arbeit.

19 Vgl. He2, S. 214: „‚Heimat‘ war immer ein anderes Wort als Mensch, Haus oder Baum. Es ging an allem Konkreten, an jedem Detail von Menschen, Häusern und Bäumen vorbei, ohne sie zu streifen. Es hatte nur mit sich selbst zu tun. Seine Identitätsstiftung war eine Täuschung.“

20 Vgl. hierzu auch Kapitel 4 dieser Arbeit, in dem drei sakrale Objekte näher analysiert werden.

Ja, da waren rundherum nur Gegenstände, die bestimmten, was ich tat. Und: sie bestimmten noch viel mehr. Auch, was ich mir dachte, bei dem, was ich tat. Sie beteiligten sich nicht weniger als ich selbst an dem, was den ganzen Tag geschah. Ich sah der Reihe nach alle Gegenstände an, die man zusammen Zimmer nannte, oder Hof, oder Mittagstisch. Ich versuchte, mir alles, was ich sah, bei dem, was man Zimmer oder Hof nannte, wegzudenken. Da blieb nichts mehr. Die Orte selbst verschwanden. Zusammen mit mir. (T 90)

Die Gegenstände definieren hier nicht nur die Denk- und Handlungsweisen der Menschen, sie konstituieren darüber hinausgehend sämtliche Lebensräume und machen sichtbar wie sich die Existenz der Subjekte buchstäblich in diesen verortet. Der bedrohliche Ausspruch „Gott ist überall“ der streng katholischen Dorfgemeinschaft wird vom Kind wörtlich genommen und auf die „rundherum“ versammelten Dinge bezogen, die so mit einer göttlichen Allmacht besetzt erscheinen. In einer paradoxen Verkehrung gibt das kindliche Gedankenspiel vom Verschwinden aller Dinge – damit der Orte wie des Ich – jedoch die göttliche Totalität als eine weltimmanente, an die Materie gebundene, gar vom Menschen gemachte Ordnung zu erkennen, deren absolute Macht somit depotenziert und relativiert wird. Die Fantasie der völligen Auslöschung allen Seins – „[d]a blieb nichts mehr“ – unterliegt keiner christlichen Idee einer ewigen Schöpferkraft oder der Erlösung im Jenseits; indem das Kind den potenziellen ‚Tod‘ des christlichen Gottes antizipiert, nähert es sich einem materialistischen Weltbild an.²¹

Müller beschreibt einige weitere, teils zwanghaft ritualisierte Spiele, die sie in ihrer von Einsamkeit geprägten Kindheit pflegte – so auch folgendes „gefährliches Spiel“:

Das Spiel bestand im Zählen. Schritte zählen, Blüten zählen, Wolken zählen. Die Steine des Gehsteigs und die Bretter der Zäune, alles wieder und wieder gezählt, veränderte sich von einem Tag auf den anderen. War bedrohlich. (He1 70)

Die unaufhörliche Metamorphose der Dingwelt lässt sich durch die systematisierende und quantifizierende Logik des Zählens – ähnlich der Benennung der Pflanzen – rational nicht beherrschen, eher vergrößert sie die Angst des Kindes noch, denn „[o]bjektive Gesetze und Wahn waren dasselbe“ (He1 76). Der routinierte Alltag der Dorfbewohner wirkt damit plötzlich äußerst unsicher und fragil. In den Reverien des Kindes entwickelt die dingliche Umwelt bald ein fremdes, unkontrollierbares Eigenleben:

Bald wußte ich, daß alle leblosen Dinge sich am Tag tot stellen und in der Nacht leben. Daß sie sich bewegen, wenn alle Menschengenossen schlafen. Daß Menschen einen zu kleinen Verstand haben, um sie beim Nachtgang zu ertappen. Ich knipste nachts plötzlich das Licht an, ich versuchte es oft, traf den richtigen Augenblick aber nie. Das war der Betrug der Dinge, der ganzen Umgebung an mir. Weil sie sich als ‚Heimat‘ verstand und genügte, ließ sie mich in ihr verstecktes Leben nie hinein. In diesem Versteckspiel gewann die ‚Heimat‘ jeden Tag, und ich verlor das Spiel. (He2 214)

Die sich der menschlichen Wahrnehmung entziehenden nächtlichen Aktivitäten der Gegen-

21 Somit bestätigt sich nochmals die These von Apel, dass Müllers Texte, vor allem mit Blick auf die Dinge, ohne Schöpfungs- und Erlösungsvorstellungen auskommen. Vgl. Apel 1991, S. 28.

stände sind für Müller der Inbegriff von ‚Heimat‘. Das „Versteckspiel“ der betrügerischen, selbstgenügsamen Dinge, gar der „ganzen Umgebung“, gibt eine Konzeption von ‚Heimat‘ zu lesen, die diametral zu der üblichen Vorstellung einer ‚heimischen‘, also vertrauten und harmonischen Verbindung von Menschen, Orten und Dingen steht und die – indem sie in ihr Gegenteil kippt – als eine nie zu erreichende Illusion entlarvt wird.

Im Zentrum der Kritik heimatlicher Phantasmen befindet sich bei Müller besonders das eigene Elternhaus mitsamt der Hauseinrichtung, in der sich das scheinbare „Naturgesetz“²² der dörflichen wie familiären Ordnung quasi mikrokosmisch verdichtet. Für Müller aber verbergen die Familienmitglieder, wenn sie über die Haushalts- bzw. Arbeitsgegenstände sprechen, in den vordergründig die Gemeinschaft stiftenden Dingen vor allem ihre unzähligen Geheimnisse.²³ Dabei betrifft das vom Kind beschworene nächtliche Eigenleben der häuslichen Dinge insbesondere die Schränke und andere Möbel²⁴, die ein „Versteckspiel“ betreiben, das – betrachtet man ihre Funktion als verschließbare Speicherobjekte – die Täuschungsmanöver der Erwachsenen eindrücklich widerspiegelt. Die kaum bemerkbare ‚Verrückung‘ der Möbel offenbart dem Kind eine ‚entstellte‘ Heimat, die sich als fundamentale Verunsicherung der Beziehung zwischen dem buchstäblich aus den Fugen geratenen Haushalt und seinen Bewohnern manifestiert. Auch im direkten Kontakt mit den Gegenständen ist es unmöglich ihr geheimnisvolles ‚Wesen‘ zu erfassen. Die menschliche Benutzung treibt die Mimikry der Dinge sogar voran, da sich deren Bedeutung durch den jeweiligen Gebrauchskontext immer wieder verändert. So beschreibt Müller etwa ein großes Küchenmesser, das die Mutter dem Mädchen zum Schinkenschneiden in die Räucherkamer mitgibt und das währenddessen besagten „Irrlauf im Kopf“ (K 14) auslöst, durch den es eine unheimliche Verwandlung vom Küchengerät zum Tötungswerkzeug erfährt.²⁵

22 Herta Müller: Aus einem anderen Material, in: Dies.: Hörbuch, CD 1/Titel 2: „Als Kind ist das Elternhaus eine Realität, die man gar nicht in Frage stellt. Man vergleicht ja nicht mit etwas anderem. Auch wenn man zu anderen Leuten geht, sind das die anderen und man selbst, es ist wie ein Naturgesetz. Auch die ganze Hauseinrichtung ist fast so ein Naturgesetz für ein Kind wie die Eltern.“

23 Vgl. hierzu die 2001 gehaltene Poetikvorlesung *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich* (K 74-105): „Es war selbstverständlich, daß man voller Geheimnisse steckt. Jeder sprach über seine Geheimnisse hinweg, wenn wir über die Arbeit und die Gegenstände redeten, die dadurch, daß es sie gab, unser Zusammengehören bewiesen. Auch mein Dazugehören zu denen im Haus“ (K 83).

24 Herta Müller: Katzenschrei, in: Dies.: Hörbuch, CD 1/Titel 1: „Ich war überzeugt, dass [...] die Möbel in der Nacht wo hingehen und ich habe manchmal als Kind schnell die Augen aufgemacht oder ich bin ins dunkle Zimmer, wenn meine Großeltern geschlafen haben und hab‘ das Licht angeknipst und wollte die Möbel überraschen. Es hat mich immer geärgert. Ich hab‘ sie gerade nicht mehr erwischt und trotzdem war ich immer überzeugt: Grad jetzt noch ist der Schrank wieder auf seine Stelle gegangen. Es war immer nur eine Sekunde zu spät.“

25 Vgl. K 88: „Ich bin bei vielen Gegenständen nie draufgekommen, was sie sind, weil sie sich ständig verwandeln, je nachdem, wofür sie gerade benutzt werden. [...] Beim Treppensteigen fragte ich mich, wieso sie nicht Angst hat, daß ich mit dem Messer etwas anderes tu. Ich könnte hinfallen und mich verletzen. Ich könnte aus Versehen nicht in den Schinken, sondern in meine Hand schneiden. Aber ich könnte mich

Die vielfach anhand von Dingen vermittelten Kindheitserfahrungen können zurecht als ‚Urszenen‘ von Müllers Autorschaft und deren impliziter poetologischer Reflexion gelesen werden.²⁶ Doch beschränkt sich Müllers Poetik der Dinge keineswegs auf Sujets aus der Kindheit, sie behauptet eine zentrale Position in ihren Texten, weil die Autorin bis in die Gegenwart mit vergleichbaren Erfahrungen konfrontiert wird: „Da war ich erwachsen, und dennoch verbandelten sich die Dinge so hinterhältig wie früher“ (K 16).²⁷

Im nachfolgenden Kapitel soll daher zunächst gezeigt werden, welche Kontinuitäten zwischen dem Alltag im banatschwäbischen Dorf und Müllers späterem Leben in der Stadt während der rumänischen Diktatur hinsichtlich Dingwahrnehmungen und -beschreibungen bestehen. Denn wie Müller rückblickend bemerkt, war auch das Dorf „ein Stück vom Staat“ (L 22):

Das Dorf wurde, je länger und tiefer ich mit dem Kopf in die Kindheit stieg, zu einer Kiste mit Bewohnern, die sich nicht aus den Augen lassen – und nicht ertragen können. (L 23)

In dem Gegenstand der Kiste materialisiert sich eine Form sozialer Kontrolle der Dorfbewohner, die der totalitären staatlichen Überwachung und Beschränkung individueller Freiheiten auffällig ähnlich ist. Müllers Texte inaugurieren dagegen einen eigenwilligen Blick auf die dingliche Realität, der die machtvollen Illusionseffekte ihres ‚Heimatlandes‘ sichtbar macht: „‚Heimat‘ auf dem Lande und ‚Heimat‘ in der Stadt. Dieselbe Bühne mit anderen Kulissen“ (He1 77). Die vor allem politischen Inszenierungen der Diktatur in diesen Bühnenkulissen sowie die dazugehörigen Requisiten sollen nun analysiert werden.

auch absichtlich mit dem Messer töten. Das Messer wäre immer etwas anderes geworden, wenn ich etwas anderes als Schinkenschneiden damit getan hätte.“

26 Schon Anja Maier hat konstatiert, dass Müller in mehreren Essays kindliche und künstlerische Wahrnehmung in einen Zusammenhang bringt. Dem Einzelkind fehlt laut Maier die korrumpierende Eingebundenheit in die Hausgemeinschaft, nur so könne es wahrnehmen wie die Dinge gegen ihre reine Funktionalisierung rebellieren. Vgl. Maier 2006, S. 180.

27 Vgl. K 18: „Die Stellen, an denen ich vor Gegenständen aus unersichtlichem Grund einmal fremdeln mußte, sie kehren immer wieder. Die Gegenstände wiederholen sich und finden mich.“

3. Ein fremder Blick gegen den Terror der Gegenstände

In dem 1999 erschienenen Essay *Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne* (K 130-150) reflektiert Müller die Entstehung ihrer literarischen Schreibweise in der Auseinandersetzung mit der Differenz von ‚Vertrautem‘ und ‚Fremdem‘. Oftmals nämlich wurde ihren Texten im Zusammenhang mit der Übersiedelung nach Deutschland ein fremdartiger Blick diagnostiziert; gegen diese Erklärung wehrt sich Müller aber entschieden, siedelt sie den Ursprung ihres spezifischen Blicks auf die Wirklichkeit doch bereits in Rumänien – „dem Land, wo ich herkomme und alles kannte“ (K 130) – an:

Der Fremde Blick ist alt, fertig mitgebracht aus dem Bekannten. Er hat mit dem Einwandern nach Deutschland nichts zu tun. Fremd ist für mich nicht das Gegenteil von bekannt, sondern das Gegenteil von vertraut. Unbekanntes muß nicht fremd sein, aber Bekanntes kann fremd werden. (K 135f.)

Wie Vertrautes bzw. Bekanntes fremd werden kann oder vielmehr immer schon fremd war, zeigt sich nicht nur in den bereits beschriebenen Kindheitserinnerungen aus dem banat-schwäbischen Nitzkydorf, sondern setzt sich als prägende Erfahrung für Müller, nachdem sie ihre Familie verlassen hat, um in Temeswar zu studieren, nur noch drastischer fort.

Schon bald gerät die Autorin ins Visier des rumänischen Geheimdienstes *Securitate*, der sie verhört, wiederholt ihre Wohnung durchsucht und dabei Methoden des Psychoterrors zum Einsatz bringt, die unmittelbar an die ‚bekannten‘ häuslichen Gegenstände geknüpft sind. Müller berichtet etwa davon, wie die handschriftliche Nachricht einer Freundin von der Türklinke im Treppenhaus auf den Kühlschrank wandert (K 132f.), Stühle in andere Zimmer gestellt werden (K 134) oder ein Bild von der Wand genommen und aufs Bett gelegt wird (K 34). Sie resümiert das subtile Taktieren mit den Dingen folgendermaßen:

So bleibt [...] die Türklinke keine Türklinke, der Kühlschrank kein Kühlschrank. Die Einheit der Dinge mit sich selbst hatte ein Verfallsdatum. Alles rundum schien sich nicht mehr sicher zu sein, ob es das oder dies oder etwas ganz anderes ist. Über kurz oder lang gab es nur noch nichtige Dinge mit wichtigen Schatten. [...] Ich war es schon gewohnt, nach jedem Nach-Hause-Kommen die Wohnung abzugehen und zu prüfen, was verändert ist. Ich wollte mir die Wohnung durch diese Kontrollgänge vertraut halten, aber sie wurde mir um so fremder. (K 134)

Zum einen führt das Leben in der Diktatur die Menschen zu einem verzweifelten Materialismus, weil die festen, konkreten und singulären Besitzdinge eine letzte persönliche Beziehung fernab der staatlichen Gleichschaltung zu bieten scheinen²⁸, zum anderen zerstört der Geheimdienst gerade dieses intime Verhältnis, indem er die Privatsphäre verletzt und die vertraute Ordnung der Gegenstände – die bereits vom Kind eindringlich befragte „Ein-

28 Vgl. HS 34: „Sich den Körper zu umstellen mit Gegenständen gab Halt. Überall hinzufassen und wirklich das zu berühren, was da stand, gab Vertrauen, weil auf den Straßen nur die Gleichschaltung einzelner Menschen war. Allein die Gegenstände, denen man nachgelaufen war, garantierten die eigene Geschichte. Man hängt sein Leben an ihre feste Form, um sich selber nicht zu verlieren.“

heit der Dinge“ – durch leichte Verschiebungen außer Kraft setzt. Der ‚heimatliche Betrug‘ der Dinge erfährt nun eine erschreckende Zuspitzung. Die kindliche Fantasie ist zur realen Bedrohung geworden, wodurch deren politische Implikationen umso deutlicher zutage treten. Bei den „Kontrollgänge[n]“ kommen der Bewohnerin alle Selbstverständlichkeit und Sicherheit im Umgang mit dem vormals individuellen Freiraum der Wohnung abhanden; der veränderte Blick auf die „nichtige[n]“, ihrer vertrauten Bedeutung entzogenen und entfremdeten Dinge ist irreversibel.²⁹ In jener Zeit alltäglicher Verfolgungen durch den Geheimdienst – „[a]llmählich, still, gnadenlos in den vertrauten Straßen, Wänden und Gegenständen“ (K 134) – findet Müllers „Fremde[r] Blick“ (K 135) also bereits seine endgültige Ausprägung. Die staatliche Verfolgung „sitzt eingeschlichen in den Dingen und Tagen, die sich äußerlich nichts anmerken lassen“ (K 137) und führt dabei auch zur übersteigerten Selbstbeobachtung:

Weil der Verfolger nicht nur körperlich anwesend, sondern auch aus den intimsten Dingen heraus, die ihn personifizieren, beobachten kann, fühlt sich der Bedrohte, was immer er in seiner Wohnung mit sich und seinen Gegenständen tut, mit dem Verfolger Aug in Auge und beobachtet sich und ihn gleichzeitig. Es entsteht ein wechselwirkendes, aufeinander lauernes Geschehen beider Seiten, ein wilder geschlossener Kreis. (K 139)

Ins Bedrohliche gesteigert, gewinnt diese Art der Wahrnehmung wahnhaftige Züge, sie kontaminiert nicht nur den Blick auf die privaten, zum Verfolger mutierten Dinge, sondern auf die gesamte Wirklichkeit, deren Formen teils vollkommen surreal erscheinen.³⁰ Das terrorisierende „Geschau“, das von den Gegenständen ausgeht und auf den Bedrohten übergreift, installiert ein gnadenloses Regime der Blicke. Der „Fremde Blick“ ist daher ein äußerst unruhiger, verformter Blick, der sich nach Müllers Einschätzung wohl nie wieder abstellen lässt (vgl. K 141). Die Verfolgung zeichnet sich so als Spur in den Körper, denn selbst der Blick „exponiert sich, als hätte er etwas zu verstecken“, er ähnelt im Rückblick gar „den Dingen seiner überwachten Welt von damals“ (K 143) und wird damit auf eine ebenso un-menschliche Weise objektiviert.

29 Vgl. K 147: „Er [der Fremde Blick, S. T.] kommt aus den vertrauten Dingen, deren Selbstverständlichkeit einem genommen wird. Niemand will Selbstverständlichkeit hergeben, jeder ist auf Dinge angewiesen, die einem gefügig bleiben und ihre Natur nicht verlassen. Dinge, mit denen man hantieren kann, ohne sich darin zu spiegeln. Wo die Spiegelung beginnt, finden nur noch abstürzende Vorgänge statt, man blickt aus jeder kleinen Geste in die Tiefe. Das Einverständnis mit den Dingen ist kostbar, weil es unschont.“

30 Vgl. K 149: „Ich mußte auch an die Tage denken, an denen mich die Formen der Gegenstände quälten: Ich gehe zum Tisch eines Straßencafés, er ist rund. Die Sonne scheint drauf und ist rund. Die Kellnerin kommt [...]. Ihr Tablett ist rund, ihre Schuhschnallen, ihr Armreifen sind rund, ihre Uhr. Ihre Blusenknöpfe sind rund, die braungefüllten Pupillen in ihrem Augenweiß. Ich bestelle halb belustigt über die Rundform des Tags Eis, weil die Kugeln rund sein werden. Als sie das Eis bringt, ist aber auch der Eisbecher rund, und das Wasserglas, und die nassen Ringe, wenn ich es wegschiebe. Meine Fingerkuppen sind rund. Und zuletzt auch die Münzen, mit denen ich bezahle. Diese Häufungen gab es auch mit schwangeren Frauen, Gehstöcken, oder Leuten, denen ein Finger fehlte.“

Die Diktatur erscheint in Müllers Texten wiederholt als Blicklenkung und Enteignung von Sinnlichkeit – als ‚Auge der Macht‘³¹:

Die Mächtigen müssen wegen ihrer Macht immer durch die Augäpfel der andern gehen. Wie gerne würden sie den Augäpfeln, durch die sie gehen, den Blick enteignen. (T 55)

Gegenüber der umfassenden visuellen Macht des Überwachungsstaates entwickelt Müller im „wachsamen Blick“ (T 29) eine Kultur des Auges, die dem „Durchblick“³² der repressiven, ideologischen Wahrnehmung widerstrebt³³, indem sie die einzelnen Dinge in ihrer konkreten, nie ganz aufzulösenden Fremdheit und Andersartigkeit erblickt und sie so auch vor der totalen Vereinnahmung als Terrorwerkzeuge durch die Machthaber bewahrt. Widerstand gegen die Enteignung der Sinnlichkeit ist das ästhetische wie politische Grundmotiv von Müllers eigensinnigem Blick.³⁴ Apel beschreibt präzise wie der Müllersche Blick funktioniert:

So kann Hinsehen bei Herta Müller Zerstören heißen, Zerlegen, aus dem Zusammenhang reißen, Trennen, Sezieren. Trennungen setzen in Distanz, bringen den Verlust der Nähe zu Menschen und Dingen, ihr Gewinn ist selbst Negativität.³⁵

Gewissermaßen handelt es sich hierbei um eine ‚doppelte Distanz‘ zu den Dingen, denn im partialisierenden Blick wird der ohnehin trügerische, gar bedrohliche „Zusammenhang“ erneut zerschnitten und die den Dingen zugewiesene Bedeutung gelöscht. Müllers Blick ist demnach strikt abzugrenzen von der Idee einer Autonomie und Ganzheitlichkeit des poetischen Schauens in idealistischer Tradition³⁶ wie auch von einem gedankenlosen Sehen:

Das Vorbeiziehen der Dinge ohne Spur, gedankenloses Sehen wird unmöglich. [...] Ich hatte zu schauen, was noch nicht unbedingt sehen heißt. Erst das Geschaute gleichzeitig zu deuten heißt sehen. (K 138)

Das sezierende Sehen bewegt sich somit auf der Grenze zwischen der undurchdringbaren Materialität der Dinge und ihrer Zeichenfunktion. Dementsprechend sind auch Müllers direkte politische Stellungnahmen vor allem sprachskeptische Interventionen gegen eine verblendende Rhetorik, welche die Dinge zu einer falschen Identität zusammenzwingen und den Einzelnen von der eigenständigen, oft unangenehmen Wahrnehmung abhalten will.³⁷

Die Autorin betont dabei mehrfach, dass der „Fremde Blick“ keine auszeichnende „Eigenart der Kunst“ ist, er „hat mit dem Schreiben nichts zu tun, sondern mit der Biographie“ (K 144) der Opfer von totalitärer Herrschaft und politischer Verfolgung, von denen sie in

31 Vgl. Apel 2002, S. 41.

32 Vgl. Interview: „[...] Dann muß die Realität diesem Durchblick entsprechen, und sie wird mit allen Mitteln an diesen Durchblick angepasst. Wenn alle konkreten Dinge dagegen sprechen und anders sind, dann werden sie gebeugt, bis sie sich an diese Linie anlehnen, und das heißt dann Repression.“

33 Vgl. Apel 2002, S. 41.

34 Vgl. Apel 1991, S. 31.

35 Ebd., S. 25f.

36 Vgl. Apel 2002, S. 42.

37 Vgl. ebd., S. 47.

ihren Büchern häufig erzählt. Müller übersetzt also die mit jenen Erfahrungen verbundenen Prozesse der Wahrnehmungsveränderung – das „Fremdeln“ (K 15) als Folge politischer und sozialer Repression – in poetische Verfahren.³⁸ Dabei betrachtet sie nicht nur die Rolle des Schriftstellers bzw. der Literatur skeptisch, sie weist wiederholt auf die manifesten Grenzen sprachlicher Darstellung des bis in die Gegenstände reichenden Terrors hin, der sich auch im Rückblick auf die eigene Person nicht völlig begreifen lässt:

Nachdenken, Reden, Schreiben sind und bleiben Behelfsmäßigkeiten, das Vorgefallene treffen werden sie nie, nicht einmal ungefähr. Ich verstehe nicht, was und wie ich wodurch war, je genauer das Gedächtnis die Details behalten hat. Es sind nur Viertel- und Halbseiten zu durchschauen, und auch diese jedesmal, wenn ich es versuche, anders. Klar denken, damit die Dinge erst richtig changieren. (K 136)

Der Versuch der Erinnerung und Aufklärung der Geschehnisse scheitert am permanenten Changieren der Dinge, das sprachlich nie ganz eingeholt und restlos gedeutet werden kann, oftmals undurchschaubar und unsagbar bleibt.³⁹ Die opaken „Viertel- und Halbseiten“ verweisen wie die bereits erwähnte ‚Lücke‘ auf eine fundamentale Verunsicherung der Beziehung zwischen Worten und Dingen, die sich in den „Behelfsmäßigkeiten“ der Müllerschen Poetik immer wieder „anders“ und besonders dringlich einschreibt. Es ist daher nochmals zu betonen, dass Müllers Literatur eine jenseits normierter Blicklenkung existierende Realität voraussetzt⁴⁰, die sich in den Dingen manifestiert. Müllers Schreiben orientiert sich an der greifbaren Materialität des Wirklichen und ihrer machtpolitischen Beherrschung. Die Poetik der Dinge kennzeichnet sich also durch eine widerständige Arbeit am Bestehenden und Diesseitigen und kommt ohne den Mythos eines gottgleichen Schöpferkünstlers aus.⁴¹

Demgemäß soll im Zentrum der folgenden Untersuchungen vor allem Müllers eigenwilliger Blick auf die sich in den Dingen spiegelnden Machtverhältnisse stehen. Im nächsten Kapitel wird eine detaillierte Analyse von mehrfach in den Texten auftauchenden religiösen Gegenständen vorgenommen. Diese Objekte machen nicht nur die Zusammenhänge von familiärer, staatlicher und kirchlicher Machtausübung sichtbar; die individuellen Wahrnehmungen und Erfahrungen im Umgang mit ihnen öffnen zugleich den Blick für das subversive Potential von Müllers Ding-Poetik.

38 Vgl. Maier 2007, S. 54.

39 Vgl. K 150: „Der Fremde Blick hat mit Literatur nichts zu tun. Er ist dort, wo nichts geschrieben werden und kein Wort geredet werden muß [...].“

40 Vgl. Apel 2002, S. 41.

41 Vgl. ebd., S. 44. Hier mit Bezug auf das Interview mit Wolfgang Müller: „Ich habe auch aus dem Schreiben [...] nie einen Mythos gemacht, nie eine sogenannte höhere Beschäftigung.“

4. Himmelschlüssel & Kruzifix: Zur Profanierung religiöser Symbole

Müllers ästhetischer Entwurf eines fremden Blicks auf die Dinge lässt sich besonders anschaulich an den ambivalenten Inszenierungen religiöser Objekte in ihren Texten nachvollziehen. Den zentralen Bezugspunkt bildet hier abermals Müllers Kindheit, deren Alltagswirklichkeit maßgeblich vom Katholizismus und seinen spezifisch christlichen Dingpraktiken dominiert war. In der Poetikvorlesung *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich* (K 74-105) von 2001 beschreibt Müller ihren ungewöhnlichen kindlichen Blick auf die Religion der Dorfbewohner, der sich vor allem in merkwürdigen Vertauschungen von sakralen und profanen Dingen äußert und damit zugleich ein poetologisches Prinzip ihrer Literatur demonstriert:

Mich lockte die große Gipsfigur der Heiligen Maria in die Kirche, weil man ihr Herz sah. Es war außen auf das hellblaue, zehenlange Kleid gemalt, sehr groß war es, dunkelrot mit ein paar schwarzen Tupfen drin. Mit ihrem erhobenen Zeigefinger machte sie auf ihr Herz aufmerksam. Ein Herz, so schlecht gemalt, daß es schon wieder gut war, ohne Absicht des Dorfmalers in etwas kippte, was es nicht zu sein hatte. (K 84)

Das nur laienhaft auf das Kleid der gipsernen Heiligenfigur gemalte Herz verwandelt sich im eigensinnigen Blick des Kindes unbeabsichtigt von einem bedeutsamen Mariensymbol zu einer „durchgeschnittene[n] Wassermelone“ (K 84f.), die aus dem elterlichen Garten stammen könnte. Das symbolische System der kirchlichen Institution ist dem Kind noch weitestgehend unbekannt; es ist daher besonders aufmerksam für die materielle Ausgestaltung dieses ‚heiligen Ortes‘, der von der weltlichen Sphäre nicht eindeutig abzugrenzen ist: „Es war für mich keine Kirche, wenn ich allein da war. Ich besuchte die Maria, machte kein Kreuz, keinen Knicks. In der Kühle zirpten die Grillen hinterm Altar wie abends im Hof“ (K 84). Anstatt zu beten oder der Maria Blumen zu schenken, bringt das Kind der Statue vom Einkaufen verschiedene Dinge mit: Bonbons, Zwirnsfaden, Streichhölzer, Nähnadeln, Drahtspangen und einen Reißnagel – den es aber wieder einsteckt, weil die Maria versehentlich hineintreten könnte (vgl. K 84). Der als ein lebendiges Gegenüber imaginierten Marienfigur werden vom Kind eigenmächtig Opfergaben dargebracht, welche in ihrer scheinbar wahllos zusammengestellten – allenfalls am Konsum praktischer Dinge orientierten – Mischung die bedeutsamen Rituale der Kirche spielerisch imitieren und durchkreuzen. So entsteht der Eindruck, dass das Kind seinen eigenen religiösen, gar magischen Kultus in der Kirche zelebriert, dessen Einsetzung im Text mittels der Dinge jedoch ausdrücklich an die soziale und ökonomische Ordnung des Dorfes gebunden ist.

Diese Relation ist für alle bei Müller in den Blick kommenden sakralen Dinge signifikant. In einer folgenschweren Konstellation erscheint sie außerhalb des Raums der Kirche

in der familiären Gemeinschaft, die ebenso von religiös aufgeladenen Gegenständen strukturiert wird. Dabei entfaltet die bereits erwähnte Formel „Gott ist überall“ (T 89) ihre gewaltige Wirksamkeit in der kindlichen Wahrnehmung der Hauseinrichtung, die teilweise eine quasi-göttliche Macht auszustrahlen scheint. So beschreibt die Autorin in dem 2003 veröffentlichten Essay *Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes* (K 186-199) eine Kindheitserinnerung, bei der ein Schlüssel die Hauptrolle spielt:

Seit ich denken kann, hing in meinem Elternhaus in einem Durchgangszimmer an der Wand ein monströser Schlüssel. Er war aus schwarzlackiertem Holz mit Goldrändern. Er ging mir, als ich laufen lernte, von den Zehen bis zum Hals – und hieß HIMMELSCHLÜSSEL. Nicht seine Form, aber der Schimmer seines Materials hatte etwas von einem Sarg oder einem Altar in Schlüssel-form. Wenn man am Himmelschlüssel vorbeiging, lauerte er. (K 190)

Der „monströse[]“ Himmelschlüssel ist eng mit der Entstehung des kindlichen Bewusstseins verknüpft und, indem er dem Kind „von den Zehen bis zum Hals“ reicht, auch körperlich ganz wesentlich auf seine Entwicklung bezogen. Im Blick für die materiellen Eigenschaften des Schlüssels – „de[n] Schimmer seines Materials“ – ähnelt er sakralen Objekten aus der Kirche, die auf das christliche Opfer (Altar) bzw. den Tod (Sarg) verweisen. Der unheimliche Schlüssel figuriert damit ein Moment potentieller Bedrohung des Kindes. Wie ein Spion „lauert[]“ er wachsam an der Wand und wartet auf seinen Einsatz als Richter über Leben und Sterben: „Ich sah den Schwarzlack mit seinem Goldrand hinter mir her schielen und überlegen, ob er mich nun schnappen und in den Himmel schicken soll oder nicht“ (K 190). Der Himmelschlüssel wird im weiteren Textverlauf zum Gegenstand der totalen Kontrolle und Überwachung: er beobachtet alle Handlungen des Kindes – wie der „katholische Herrgott“, der vom Kind als autoritärer Dorfältester imaginiert wird und der zur Bestrafung der Sünden diverse Krankheiten an die Dorfleute verteilt (vgl. K 191).

Dem heranwachsenden Mädchen ist es aus angeblichem Schutz vor Eitelkeit verboten, sich zu lang im Spiegel zu betrachten. Im Zusammenhang mit diesem religiös motivierten Spiegel-Verbot wird die Funktionsweise des Schlüssels besonders deutlich:

Da wir im Durchgangszimmer den Himmelschlüssel hängen hatten, war Unachtsamkeit nicht nur im Beisein anderer riskant, sondern auch zu Hause mit sich allein. „Schau nicht so oft in den Spiegel“, sagte meine Großmutter, „sei nicht stolz, dort hängt der Himmelschlüssel.“ Sie mußte recht haben, denn alle Spiegel im Haus waren fleckig, nußgroße Wolken schwammen schon in ihnen. (K 191)

Der Himmelschlüssel symbolisiert als oberste Instanz im Haus nicht nur die hierarchische Struktur der familiären Überwachung, er führt durch seinen imaginären Blick ebenso zur gesteigerten Selbstkontrolle. Der intensive Blick in den Spiegel böte der Heranwachsenden hingegen die Möglichkeit zur Selbstvergewisserung und bewussten Reflexion – einer visuellen Distanznahme zu der sie beherrschenden sozialen Ordnung, die sich im Schlüssel

manifestiert. Der Spiegel ermöglicht gewissermaßen eine fiktive ‚Brechung‘ der mächtigen Blicke und die Herausbildung eines eigensinnigen, gleichsam fremden Blicks auf die gesteuerte Wahrnehmung der Erwachsenen. Zugleich würde er der jungen Frau einen subjektiven und lustvollen, weiblichen Blick auf den eigenen Körper erlauben, welcher dem männlich codierten, absolutistischen Blick des göttlichen Schlüssels und damit dem patriarchalen Gesetz von Haus und Dorf eindeutig zuwiderhandelt. Bezeichnenderweise sind aber alle Spiegel im Haus fleckig, vielleicht schon blind, womit Müller deren seltene Benutzung andeutet. Die trüben Spiegel ermöglichen keinen souveränen (weiblichen) Blick auf die eigene Persönlichkeit. Das Gebot der Großmutter („sei nicht stolz“) gewinnt vor diesem Hintergrund eine besonders traurige Bedeutung, zeugt es doch vom Verlust eigener Sinnlichkeit in der von Männern dominierten Gemeinschaft. Jene „nußgroße[n] Wolken“, die in den Spiegeln schwimmen und sie buchstäblich verschleiern, sind daher als konkrete Materialisierungen der vom *Himmelschlüssel* ausgehenden Macht zu lesen, der die Sicht auf die tatsächliche Struktur der Religionsgemeinschaft verdeckt und diese als Ding doch zugleich plastisch begreifbar macht.

Auch von Seiten der Mutter wird dem Mädchen, wenn es etwa die Aufgaben im Haushalt nicht gründlich erledigt hat, mit der Gewalt des Himmelschlüssels gedroht: „Glaubst du, das sieht man nicht, denkst du nicht an den Himmelschlüssel?“ (K 192). Die Sanktionierung häuslicher Regeln und Pflichten durch die Erwachsenen findet im ständigen Bezug auf den Gegenstand statt, dem dadurch nicht nur visuell eine allumfassende Macht über das Mädchen zukommt:

Ich war überzeugt, daß der Himmelschlüssel reden kann. Daß er die Fehler des Tages abends meldet, wenn die Luft in der Gegend so schwarz wird wie er. Daß er, wenn der Himmel schwarz auf die Erde kommt, mit den Erwachsenen kungelt, weil es ihr Dorf ist. [...] Und vor allem gehören ihnen die Kinder. Zu wissen, ich habe Eltern, bedeutete, ich gehöre ihnen (vielleicht so, wie ich später als Erwachsene der Angst gehörte, die ich hatte). (K 192)

Das Kind erlebt sich als vollständiger Besitz der Eltern, es ist quasi deren persönliches Eigentum. Müller analogisiert dieses Besitzverhältnis mit der Angst, von der sie später in der Diktatur beherrscht wurde. In ihren Texten korreliert dabei die Verdinglichung des Individuums häufig mit einer Verlebendigung der Dinge. Im vorliegenden Fall ist es der Himmelschlüssel, der einen geheimen Pakt mit den Erwachsenen geschlossen zu haben scheint und daher vom Kind als sprechender ‚Fehlermelder‘, also als eigenständige Autorität imaginiert wird. Mit der Parallelisierung von schwarzlackiertem Himmelschlüssel und schwarzem Nachthimmel, unter dem die dunklen Machenschaften stattfinden, entwirft Müller ein Himmelsbild, das die christliche Vorstellung der Erlösung in einem paradisischen Jenseits

umkehrt⁴² und das damit als jener umgreifende Horizont ‚diabolischer‘ Machtansprüche im Zusammenleben der Dorfbewohner lesbar ist. Dem Kind entzieht sich das Verständnis für diese Zusammenhänge aber noch, es ist völlig gebannt vom undurchdringlichen Blick des Schlüssels und kann die von den Erwachsenen bezweckte Funktionsweise des Gegenstands nicht durchschauen. Der Himmelschlüssel ist demnach ein weiteres Beispiel für den bereits analysierten heimatlichen ‚Betrug der Dinge‘⁴³, den Müller an dieser Stelle in seinem Bezug zur katholischen Religion und dem Gottesbild der Dorfleute aufschlüsselt.

Für das fantasiebegabte Mädchen wird der gespenstische Schlüssel – wie die Heiligenfigur in der Kirche – zu einem lebendigen Wesen, von dessen tatsächlichem Belebensein es sich schließlich durch Berührung des sakralisierten Objekts selbst versichern will:

Ich habe nie versucht, den Himmelschlüssel auf meine Seite zu ziehen. Zweimal in all den Jahren habe ich den Stuhl an die Wand gestellt, bin drauf gestiegen und mit den Fingern über den Schlüssel gefahren. Ich wollte prüfen, ob er unterm Lack wirklich nur aus Holz ist. Mir klopfen Schläfen, Puls und Herzschlag bis in die Zehen. Im Zimmer pochte eine Stille, der Schlüssel fühlte sich an wie die Haut kleiner Hunde, denen das Herz im Bauch schlägt, wenn man sie aus dem Nest in die Luft hebt. Die Prüfung bestätigte meine Befürchtung, der Schlüssel lebte. (K 192f.)

Das Betasten der schimmernden, glatten Lackoberfläche, die wesentlich zu der effektiven Wirkung des Schlüssels beiträgt, gleicht einer Grenzüberschreitung. Die suggestive Lackschicht ist in Müllers Text die materielle Grenze, an der sich Imagination und Realität sowohl trennen als auch verbinden: In der kindlichen Wahrnehmung wird aus dem darunter liegenden Holz lebendiges Fleisch, denn der Lack fühlt sich an wie „die Haut kleiner Hunde“, wodurch das Mädchen seinen Verdacht nur bewiesen sieht.

Dabei gibt diese Szene zugleich den Mechanismus der Verlebendigung des Dings zu lesen, ist es doch der schnelle „Herzschlag“ des Kindes, den es als klopfendes „Herz im Bauch“ des hölzernen Schlüssels wahrzunehmen scheint. Die Angstreaktion des eigenen Körpers überträgt sich durch das Material in die imaginierte Gestalt eines kleinen, schutzlosen Hundes, der die prekäre Lebenssituation des Kindes anschaulich verkörpert. So verwandelt sich in dieser Passage die abstrakte, göttliche Macht des Himmelschlüssels durch Berührung des Gegenstands in die existentielle Angst eines Menschen bzw. Tiers. Müller demonstriert mit diesem radikalen Perspektivwechsel, dass die Bedeutung des fremden wie vertrauten Dings nur durch eine subjektive Beglaubigung ihre große Wirkung entfalten kann, die Macht des Schlüssels mithin von der Angst des Kindes und dem Verhalten der Erwachsenen abhängig ist, welche zusammen die herausragende Position des Objekts performativ erzeugen und immer wieder absichern.

42 Vgl. K 194: „Dieser Schlüssel war nichts Gutes, weil der Himmel nie was Gutes war.“ Hiermit wird auch der Befund von Apel erneut bestätigt. Vgl. Apel 1991, S. 28.

43 Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 2 dieser Arbeit.

Denn nachdem Müller das Dorf verlassen hat, kommt ihr der Himmelschlüssel nur noch wie „eine hängende Nippsache“, „billigstes Kunsthandwerk“ (K 193) vor. Der in der Kindheit so bedeutsame, mächtige Schlüssel hat sich mit dem entsprechenden zeitlichen und räumlichen Abstand in einen wertlosen, allein dekorativen Zwecken dienenden Gegenstand verwandelt. Die Erwachsene untersteht nicht mehr der auratischen Wirkung des Schlüssels, ihr von der Hausgemeinschaft distanzierter, fremder Blick haftet lediglich an der bloßen Materialität des Dings, die kein lebendiges, beobachtendes Gegenüber, sondern ein artifizielles Erzeugnis („Kunsthandwerk“) bzw. ein beliebig austauschbares Produkt der Warenökonomie („Nippsache“) zu erkennen gibt. Schließlich fragt Müller ihre Eltern, woher der Himmelschlüssel stammt:

Und es war höchste Zeit, denn es kam heraus, daß er eine gottverdammte läppische Herkunft hatte, eine, die mich angesichts meiner früheren Unterwürfigkeit beschämte. Die Herkunft war eine Demontage seiner dreist inszenierten Besonderheit. Der Himmelschlüssel war das Geschenk einer Wiener Handelskammer an meinen Großvater. Der war bis zum Zweiten Weltkrieg Getreidehändler, machte Geschäfte in Wien. (K 193)

Die „läppische Herkunft“ destruiert die von der Familie inszenierte Wirkmächtigkeit des Schlüssels. Das religiöse Symbol wird nun – indem es als Geschenk einer wirtschaftlichen Institution erscheint, die *per se* von der Sphäre der heiligen Dinge getrennt ist – in seiner simplen Konstruktivität ausgestellt. Die Zersetzung der vormaligen Macht des sakralisierten Gegenstands setzt sich aber noch fort. Der Großvater erinnert sich, wann das Ding das erste Mal unter dem Namen ‚Himmelschlüssel‘ in Aktion getreten ist:

„Das war kein Himmelschlüssel, als ich ihn bekommen habe, das war ein Getreideschlüssel. Ein Himmelschlüssel wurde er, weil der Nachbar nach einer Kartenpartie schwer betrunken beim Nachhausegehen zur Wand sah und sagte: ‚Oje, das ist ja der Himmelschlüssel.‘“ Ursprünglich war das ein Getreideschlüssel, wahrscheinlich für eine sehr gute Ernte [...]. (K 193)

Als Auszeichnung für die landwirtschaftlichen Leistungen des Großvaters war der „Getreideschlüssel“ ursprünglich äußerst positiv besetzt. Die spätere Umbenennung des Schlüssels und damit seine Einsetzung als bedrohliche ‚himmlische‘ Überwachungsinstanz im Haus erweist sich hingegen gebunden an die zufällige ironische Bezeichnung eines betrunkenen Fremden. Insofern beruht die maßgeblich vom Namen ausgehende Macht des Schlüssels auf einer willkürlichen, subjektiven Umcodierung des Gegenstands.⁴⁴ Müllers Entschlüsselung seiner banalen Herkunft demonstriert zugleich, dass sich das Ding der vollständigen

44 Dennoch betont Müller dabei erneut, dass die spezifische Materialität des Schlüssels zu seiner wirksamen sakralen Inszenierung durchaus Anlass gibt, die Symbolisierung also von einer gewissen stofflichen Ähnlichkeit mitbestimmt wird: „Trotz aller Billigkeit tendierte er zu dieser Rolle. Der Getreideschlüssel ähnelte keinem Getreide, durch die Größe, den Schwarzlack mit Goldrand war er wie zum Überschnappen geschaffen, er taugte zum Himmelschlüssel, zu dem er durch den verrutschten Blick eines Besoffenen geworden war“ (K 194). Bemerkenswert ist, dass die ‚ursprüngliche‘ Bezeichnung des Gegenstands gerade die fundamentale Differenz von sprachlicher Benennung und dinglicher Präsenz, demnach deren Unähnlichkeit, erinnert. Schon seiner Funktion als Geschenk entsprach der „Getreideschlüssel“ nicht lückenlos.

Instrumentalisierung durch die Menschen immer wieder entzieht. Der damals so mächtige Schlüssel wurde zwar „von seinen Besitzern so besetzt, wie sie dachten“ (K 194), doch die Inbesitznahme bzw. Benennung des Gegenstands erweist sich als ebenso arbiträr wie dessen (intendierte) Wirkung, welche im Text von ständigen perspektivischen Verschiebungen und Bedeutungsveränderungen im jeweiligen Umgang mit ihm abhängig ist. Müller eröffnet damit einen tragikomischen Spielraum der Symbolisierungen, in dem die „Lücke“ (K 7) zwischen Wort und Ding deutlich zutage tritt.⁴⁵ Auch die Ordnungen der Familie und des Dorfes, die sich, wie gezeigt, im ‚Himmelschlüssel‘ kristallisieren, bleiben davon nicht unberührt. Erscheinen sie doch in Müllers Darstellung als prinzipiell kontingente und wandelbare, in die permanenten Umordnungen der Dinge verstrickte soziale Institutionen. Demzufolge gibt der kritische Blick auf die Genealogie der Dinge, wie er vor allem in der großväterlichen Erinnerung an die Herkunft des ‚Getreideschlüssels‘ mit seiner poetologischen Qualität sichtbar wird, die weder gottgegebene, ewige noch natürliche Existenz der Dorfgemeinschaft in ihrer Historizität zu erkennen. Die wiederholte Reflexion der Autorin über die Herkunft des Schlüssels gibt Aufschluss über die grundlegenden Prinzipien des Zusammenlebens am Ort ihrer Kindheit:

Er kam mir nun kläglich vor. Seine Herkunft schien mir die dümmste, die es geben kann. Es brauchte eine ganze Weile, bis ich mir eingestehen konnte, daß auch jede andere Herkunft gleich lächerlich gewesen wäre, weil es keinem auch noch so geschniegelten Stück Holz auf der Welt zusteht, Schicksal zu spielen. Mir schien, als lebe dieses ganze Dorf erschreckend unkompliziert, durch Aberglaube und Herrgott [...]. (K 194)

Die poetische ‚Entmachtung‘ des betrügerischen Schlüssels findet in dem „geschniegelten Stück Holz“ ihren äußerst profanen Abschluss. Die schicksalsmächtige Strahlkraft des hölzernen Dings basierte rückblickend nur auf „Aberglaube und Herrgott“. Müller desavouiert so die religiösen Dingpraktiken der Dorfleute, die göttliche Zeichen bloß „spielen“; dabei leugnet sie die soziale Wirksamkeit der Hervorbringungen dieses Spiels mit den Dingen jedoch nicht.

Am Ende ihres Essays resümiert die Autorin nochmals, welche persönliche Bedeutung der Schlüssel für ihr späteres Leben in der Stadt eingenommen hat:

Die frühere Angst vor dem Himmelschlüssel kam mir im Turmblock als Einübung ins Spätere vor. Nur konnte ich beim Späteren nie hoffen, daß der Geheimdienst nur ein Getreidedienst ist, der Allmacht spielt. Auch war er nicht aus Holz, hing nicht an der Wand. Festgenagelt war ich. (K 196)

Die Angst des Kindes vor der täuschenden „Allmacht“ des Schlüssels erscheint als Vorbe-

45 Der Schlüssel kann somit als ein poetologisches Symbol gelesen werden, das den Prozess der Symbolisierung im literarischen Text selbst reflektiert. Das Müllersche Verfahren der (sinnhaften) Verlebendigung von Gegenständen und die Verschiebung bzw. Löschung ihrer Bedeutung entspricht dem Prinzip des Auf- und Verschließens mithilfe eines Schlüssels. Müllers changierende Ding-Inszenierungen provozieren vielfältige, teils konkurrierende Deutungen und entziehen hermeneutischen Interpretationen zugleich ihre Legitimität, indem sie immer wieder auf die irreduzible Materialität ihres Gegenstands hinweisen.

reitung auf die Repressalien des Geheimdienstes, die Wohnungsdurchsuchungen und Verhöre. Insofern zeichnet sich eine Kontinuität von familiärer und staatlicher Machtausübung ab, da beide Formen auf die Hemmung der individuellen Entwicklung bzw. eine Beschränkung persönlicher Freiheiten zielen. Der im Himmelschlüssel herrschende „Herrgott“ (K 194) des Dorfes und der vom Geheimdienst vertretene rumänische Diktator sind in dieser Hinsicht verwandte Repräsentanten einer höchsten Macht. Erneut verschiebt aber Müller die Perspektive auf den Gegenstand ihres Essays, indem sie die Differenzen zwischen der Kontrollgewalt des Schlüssels und der *Securitate* hervorkehrt. Das abergläubische Spiel mit dem Schlüssel tritt im Text als eine das Kind fremdbestimmende Dingbeziehung auf, von der sich die Erwachsene schließlich befreien kann. Doch das ambivalente Verhältnis zum nunmehr „kläglich[en]“ (K 194) Schlüssel kippt zuletzt in eine äußerst ernsthafte Bedrohung durch den unkontrollierbaren staatlichen Terror, der das Subjekt selbst zum bloßen Ding degradiert und stillstellt – „[f]estgenagelt“ wie der Schlüssel an der Wand. Die Autorin rückt sich auf paradoxe Weise selbst an die Stelle des Schlüssels, sie vertauscht Mensch und Ding und hebt so deren klare Unterscheidbarkeit auf. Damit verdeutlicht Müller, dass sich beide nur partiell dem gefährlichen Spiel der Macht entziehen können, in das sie im Text ja permanent verwickelt werden. Demgemäß behauptet auch Müller als Verfasserin des Essays keine letztgültige Deutungshoheit über das Wesen der Macht oder den Kern der Dinge. Die literarische Darstellung beansprucht keine Autonomie gegenüber den beschriebenen ‚Gegenständen‘. Nur durch diesen reflexiven Blickwechsel, der die Autorin selbst ‚festnagelt‘, kann sie die mächtigen Effekte buchstäblicher Zu- und Festschreibungen in ihrer ganzen, durchaus existentiellen, praktisch-politischen Tragweite vorführen.⁴⁶

Ein mit dem Himmelschlüssel in mehrfacher Hinsicht vergleichbarer sakraler Gegenstand wird in Müllers Roman *Herztier* (1994) beschrieben. Die Ich-Erzählerin in *Herztier* wohnt zur Untermiete bei einer alten ungarischen Katholikin namens Frau Margit, die vor jeder Mahlzeit einen an der Wand hängenden „eisernen Jesus am Kreuz“ (H 130) küsst. Im Gegensatz zu dem vom Himmelschlüssel verängstigten Kind pflegt Frau Margit eine ganz intime, äußerst positiv geschilderte Beziehung zu dem religiösen Objekt, das ihr tägliches Leben strukturiert und mit Sinn erfüllt. Über die Herkunft des Kruzifixes wird jedoch Folgendes erzählt:

46 Vgl. folgende sprachkritische Bemerkung aus Müllers Vorlesung *In jeder Sprache sitzen andere Augen*: „Sprache war und ist nirgends und zu keiner Zeit ein unpolitisches Gehege, denn sie läßt sich von dem, was einer mit dem anderen tut, nicht trennen. Sie lebt immer im Einzelfall, man muß ihr jedesmal aufs neue ablauschen, was sie im Sinn hat. In dieser Unzertrennlichkeit vom Tun wird sie legitim oder inakzeptabel, schön oder häßlich, man kann auch sagen: gut oder böse“ (K 39).

Ihren Jesus hatte Frau Margit auf einer Augustwallfahrt in der Eile zwischen dem Bus und den Treppen der Wallfahrtskirche aus einem Sack voller Jesuskreuze gekauft. Der Jesus, den sie küßte, war der Abfall eines Blechschafes aus der Fabrik, das dörfliche Schachern eines Tag- und Nachtarbeiters zwischen den Schichten. Es war das einzig Gerechte an diesem Jesus an der Wand, daß er gestohlen war und den Staat betrog. Wie jeder Jesus aus dem Sack war auch dieser am Tage nach der Wallfahrt ein Saufgeld auf dem Tisch der Bodega. (H 131f.)

Indem das Jesuskreuz in den Kontext der Warenzirkulation auf dem Schwarzmarkt versetzt wird, löscht Müller den religiösen Symbolgehalt des Dings auf eine ähnlich radikale Weise wie beim Himmelschlüssel, der sich mit Blick auf seine Herkunft schließlich als trivialer Getreideschlüssel entpuppt. Entsprechend konträr steht die Geschichte von Fabrikation und Erwerb des hochgradig symbolisch besetzten Kruzifixes der zärtlichen Bindung an das geliebte Objekt des Glaubens gegenüber. Der Text verknüpft die private, religiöse Dingbeziehung, in welcher dem Jesuskreuz ein individueller, gar singulärer Wert zukommt, mit dem sozialökonomischen Kreislauf der beliebigen Reproduktion des sakralisierten Objekts, das völlig austauschbar – wie „jeder Jesus aus dem Sack“ – in „Saufgeld“ umgemünzt wurde. Zudem ruft Müller mit der Metapher des „Blechschafes“, aus dessen Abfall das Kruzifix besteht, im Roman mehrfach die Misere derjenigen Bauern auf, die ihre Dörfer und landwirtschaftlichen Betriebe verlassen haben, um als Arbeiter in der städtischen Metallindustrie ein neues Leben zu beginnen – ohne zu ahnen, dass ihnen dort dieselbe Engstirnigkeit und Korruption wiederbegegnen würden.⁴⁷ Wenn Frau Margit den „Abfall eines Blechschafes aus der Fabrik“, der zur Produktion des Kruzifixes entwendet wurde und somit den Arbeitern ihr „Saufgeld“ liefert, kauft und küßt, dann verdichten sich in dem heiligen Gegenstand nicht nur verschiedene Erzählkontexte des Romans, vielmehr kommen mit ihm problematische soziale Verstrickungen von Ökonomie und Religion zur Darstellung.

Müllers abgründiger Humor zeigt sich darin, dass sie zunächst das Ritual der Christusverehrung aufruft, bei dem das Jesuskreuz die Erlösung der Menschheit durch den freiwilligen Opfertod Christi symbolisiert und so eine göttliche Gerechtigkeit behauptet. Allerdings kontrastiert Müller dieses mit dem Ding beanspruchte universelle Recht anschließend mit der Ungerechtigkeit jener vom Staat ausgebeuteten Arbeiter, auf deren ‚fehlgeleiteter‘ Arbeitskraft die Herstellung des Kruzifixes basiert. Demzufolge ist das „einzig Gerechte“ am „eisernen Jesus“, dass er „gestohlen war und den Staat betrog“, denn der umfassende Geltungsanspruch des christlichen Symbols wird durch die Geschichte seiner materiellen Herstellung – die komplexen gesellschaftlichen Zirkulationen des Blechs –, die auf ungerechten, kriminellen Akten gründet, drastisch eingeschränkt. Zwei Wertssysteme kollidieren also in dem Kreuz, das aus billigem Blech und gar nicht aus Eisen besteht. Als

47 Vgl. zum Blechschaf: Maier 2007, S. 58f.

religiöses Kultobjekt dient es Frau Margits ganzer Hingabe an das sich im Symbol offenbarende christliche Heil. Diese scheinbar völlig bedingungslose Beziehung zwischen der Gläubigen und dem Kreuz überblendet Müller mit dem vorausgegangenen Diebstahl des überschüssigen Blechs aus der Fabrik, das als nahezu wertloser Abfall ökonomische und soziale Prozesse durchläuft, durch die es zuallererst jenen hohen symbolischen Wert eines Kruzifixes gewinnt. Schließlich gelangt das Kreuz auch erst über den Verkauf während der Wallfahrt in Frau Margits Hände. Indem der Text also die vielfältigen Voraussetzungen der Symbolisierung und Sakralisierung des Blechmaterials aufzeigt, wird deutlich, dass sich die göttliche Gnade im Kruzifix gerade nicht bedingungslos verschenkt.

Mit Marcel Mauss lassen sich sowohl das Jesuskreuz als auch die bereits beschriebene Marienstatue und der Himmelschlüssel als *Sacra* der katholisch geprägten rumänischen Gesellschaft bezeichnen. Die *Sacra* sind nach Mauss jene heiligen und exklusiven Dinge, die dem zirkulierenden, ökonomischen Tausch entzogen sind und daher eine Form der Beständigkeit symbolisieren. Als das unveräußerlich Heilige bilden sie die geschützte, entzogene Mitte, auf die sich alle sozialen Austauschprozesse beziehen. Somit sind die heiligen Dinge Verkörperungen und Voraussetzungen der Identität einer Gesellschaft, Symbole ihrer transzendenten Sphäre, weshalb sie auf keinen Fall verausgabt werden bzw. in die Zirkulation der profanen Dinge eintreten dürfen.⁴⁸ Wie die Analysen zeigen, inszeniert Müllers Poetik der Dinge eben diese verbotene Verausgabung und Zirkulation der *Sacra*, sie löst die heiligen Wertdinge aus ihrer singulären Rolle und stellt deren Tauschbarkeit, Vervielfältigung und veränderbare Funktion aus. Müllers fremder Blick auf religiöse Dingpraktiken macht deren gesellschaftliche bzw. ökonomische Bedingungen sowie Folgen bis in den privaten, familiären Alltag hinein sichtbar. Dabei ermöglicht die poetologische Geste der Profanierung, also der ‚Entweihung‘ der sakralen Symbole, eine kritische Reflexion sozialer Wertmaßstäbe und Machtordnungen, die über den Einflussbereich der Kirche deutlich hinausreicht. Entgegen der Tendenz religiöser Symbole zu einer totalisierenden Sinnordnung der Realität, die sich besonders beim Himmelschlüssel abzeichnet, verweisen die untersuchten Texte wiederholt auf die materielle und pragmatische Dimension der Symboli-

48 Zu Mauss' Theorie und ihrer Weiterentwicklung durch Maurice Godelier vgl. ausführlich: Bosch 2010, S. 31. Hartmut Böhme stellt an Mauss anknüpfend die These auf, dass es auch im Kapitalismus eine Sphäre des Heiligen geben muss, die das Warenprinzip und damit die Entsubstantialisierung der Dinge in der Moderne ermöglicht hat. Auf Grundlage der beständigen, heiligen Dinge kann die zerstörerische Veräußerung der Waren wie der Menschen erst stattfinden, denn wo es gar kein ‚Anderes‘ der Zirkulation mehr gibt, kollabiert diese selbst. Böhme beschreibt dies als einen Typus des Fetischismus, der außerhalb der Warenzirkulation liegt und deren Grundlage und Voraussetzung bildet, weil bestimmte Dinge geschützt und zurückgehalten werden müssen, damit die Gesellschaft bzw. die Wirtschaft überhaupt funktionieren, Menschen mit einer kulturellen Identität existieren und im Warenverkehr operieren können. Vgl. Böhme 2006, S. 300f. sowie den Kommentar von Bosch 2010, S. 32.

sierung: die äußerlich sichtbaren Merkmale der Gegenstände, ihre Herkunft bzw. Herstellung, die verschiedenen Verwendungskontexte und subjektiven Wirkungen. In diesen unterschiedlichen Erzählungen wird die Macht der *Sacra* in ihrer Konstruktivität vorgeführt und so schrittweise depotenziert. Vor allem erregt Müllers Aufmerksamkeit dabei das bloße Material der heiligen Gegenstände: das bemalte Gips der Marienfigur, der aus einem „geschniegelten Stück Holz“ (K 194) angefertigte Himmelschlüssel – „billigstes Kunsthandwerk“ (K 193), und nicht zuletzt das aus Blechabfall fabrizierte Kruzifix. Gips, Holz und Blech wird für gewöhnlich ein eher geringer materieller Wert zugeschrieben. Mehrfach betont Müller diese Differenz von niedrigem Materialwert und äußerst hohem Symbolwert der *Sacra*. Ihre Literatur stellt den offensichtlichen Widerspruch zwischen dem minderwertigen Material, gar Abfall und der immensen Wirkung der sakralen Symbole regelrecht aus. Die Dingbeschreibungen erzeugen eine eigenwillige Komik, welche die scheinbar so mächtige Bedeutung der *Sacra* als eine täuschende Leere hervortreten lässt. Die Macht des Heiligen wird als ein kulturelles Schauspiel der Dinge vorgeführt, das sich auf völlig kontingenten, doch überaus wirksamen Setzungen gründet, wobei die Wertordnungen von Religion und Ökonomie nicht zu trennen sind. Vielmehr noch bieten Müllers Inszenierungen der Dinge mit Blick auf die These von Böhme, der die *Sacra* als Gründungsfiguren der modernen Warenwirtschaft versteht, eine radikal kritische Lesart der Rolle der Kirche an. Bei allen drei analysierten sakralen Gegenständen wird ein direkter Bezug zur Ökonomie hergestellt: das Kind opfert der Heiligenfigur einen Teil der gekauften Waren, der Himmelschlüssel erweist sich als Auszeichnung für eine besonders ertragreiche landwirtschaftliche Produktion, das Kruzifix wird aus dem gestohlenen Überschuss industrieller Fabrikation angefertigt und verkauft. Vor allem das verehrte Jesuskreuz deutet auch symbolisch auf den christlichen Opferkult hin, der – auf die Ökonomie bezogen – als Bedingung maximaler Wertschöpfung und Ausbeutung von Arbeitskraft gelesen werden kann. Insofern ist die sozialistische Diktatur von einem Kult des Geldes und der Waren beherrscht, dessen kapitalistische Tendenzen sich bereits in den Opfergaben des Kindes manifestieren. Der „Aberglaube“ der Dorfleute (K 194) wie der Frau Margit bildet mithin die verdeckte Grundlage der Ausschöpfung produktiver Kräfte, wie schon der Himmelschlüssel die Arbeitsleistung des Kindes kontrolliert hat. Es lässt sich also festhalten, dass die *Sacra* ungerechte Machtverhältnisse stabilisieren, wogegen sich Müllers Poetik der Dinge vehement richtet. Dieses ambivalente literarische Spiel führt im nun folgenden Kapitel zur Figur des Schachkönigs, die eine zentrale Stellung in Müllers Auseinandersetzung mit der Macht behauptet.

5. Der Holzkönig im Schach und das Machtspiel des Diktators

Im Mittelpunkt der Tübinger Poetikvorlesung *Der König verneigt sich und tötet* (K 40-73) von 2001 steht die für Müllers Schreiben wichtigste poetologische Gestalt: der König. Die Autorin eröffnet ihren Vortrag mit der häufig gestellten Frage, warum in ihren Texten „so oft der König und so selten der Diktator vorkommt“ (K 40). Müllers Antwort scheint auf den ersten Blick merkwürdig: „Das Wort ‚König‘ klingt weich“ (ebd.). Diese knappe Erklärung, die eher ein poetisches Spiel mit dem differenten Klang der Worte ‚Diktator‘ und ‚König‘ darstellt, führt aber sogleich ins Herzstück von Müllers Poetik, die dem brutalen ‚Diktat‘ des Diktators, seiner Befehlsgewalt, auch sprachlich nicht folgen will, stattdessen literarisch an ihrer Domestikation arbeitet. Das Lemma *König* bildet, wie Monika Moyrer in einer Studie zu Müllers Königsdarstellungen unlängst gezeigt hat, den Schnittpunkt ihrer Poetik, an dem sich unendlich viele Linien – z. B. von Macht und Spiel, Dichtung und Unterwerfung – bündeln.⁴⁹ Doch reicht die Sphäre der Herrschaft in Müllers Texten, wie bereits erörtert, über die Repressalien der Diktatur weit hinaus. Daher symbolisiert die anachronistisch, fast mythisch anmutende Königsfigur, die Müller schon lange Zeit vor dem Diktator und der Schriftstellerei beschäftigte (vgl. ebd.), womit sie dem „Herrgott“ (K 194) des Dorfes vergleichbar ist, noch einige weitere Ausprägungen der Macht im Zusammenleben von Menschen und Dingen. Es genügt daher nicht, die politische Metaphorik des Königs nur als Diktaturfall zu analysieren.⁵⁰ Auch in dieser Vorlesung bezieht sich Müller auf ihre Kindheit, die als Grundlage für Reflexionen über die Rolle des Königs dient:

Der König war von Kind an in meinem Kopf. Er steckte in den Dingen. Auch wenn ich nie ein Wort geschrieben hätte, wäre er dagewesen, um die neu hinzugekommenen Komplikationen der Tage in den Griff zu bekommen, durch eine, wenn auch böswillig, so doch gut bekannte leitmotivische Gestalt. Es war, wo sich der König präsentierte, keine Schonung zu erwarten. Dennoch sortierte er das Leben, kam dem Durcheinander, wenn es dem Sagbaren davonlief, ohne Worte bei. Der König war immer schon ein gelebtes Wort, mit dem Reden war ihm nicht beizukommen. Ich habe mit dem König viel Zeit verbracht, und in der Zeit war nebenbei oder hauptsächlich Angst. (K 57)

Der König „steckte“ nicht nur früh im Kopf der Autorin, er siedelte sich bereits in den Dingen selbst an. Müller verknüpft das Nachdenken über ihre enge Beziehung zum König sogleich mit den Dingen, in denen sich das unaussprechliche „Durcheinander“ des Lebens manifestiert, welches der König sortiert und kontrolliert. Als „gelebtes Wort“ durchherrscht der „böswillig[e]“ König vor allem jene für Müllers Literatur zentrale Erfahrung der Angst: mithin einen an der Grenze der Sprache zu verortenden, von den unsäglichen Dingen ausgehenden Affekt, der hier mit der Chiffre des Königs – als ein bloß auf literarischen Um-

49 Vgl. Moyrer 2010, S. 78.

50 Vgl. ebd. zur Kritik an dieser Forschungstendenz.

wegen zu artikulierendes Paradoxon – seine poetologische Relevanz entfaltet. Schon zu Beginn der Poetikvorlesung schränkt Müller dabei die Bedeutung des Königs durch ihr persönliches Leben stark ein und erklärt, aus welchen Dingen dieser im einzelnen entstanden ist:

Er hatte nichts zu tun mit den Königen aus den Märchen, ich hatte keine Märchenbücher. Er setzte sich aus wirklichen, weil erlebten Dingen zusammen. Er kam aus dem Schachspiel meines Großvaters [...]. Im Ersten Weltkrieg war mein Großvater Soldat, kam in Kriegsgefangenschaft und schnitzte sich dort ein Schachspiel. (K 41)

Nach Müllers Verständnis ist der König gerade keine märchenhafte, archaische Figur. Der König setzt sich aus „wirklichen, weil erlebten Dingen“ zusammen, verkörpert mithin konkrete, reale Erfahrungen, die auf dem historischen wie politischen Schauplatz des großväterlichen Schachspiels ihre spezifische Form annehmen. Von neuem werden also die Dinge an eine komplexe Erzählung geknüpft, die diesmal Ereignisse rund um die Schachfiguren, insbesondere aber den Schachkönig, betrifft. Dabei richtet Müller ihren Blick zunächst auf die Bedeutung des Schachspiels, welches der Großvater von zu Hause mit in den Krieg genommen hatte (vgl. K 41):

Das [Spiel, S.T.] verkürzte nicht nur die Ödnis langer Wartetage, es gab auch Halt, man hatte beim Spiel den Kopf und die Finger wenn schon nicht im richtigen Leben, so doch in einer Variante davon. Man lebte sich aus der herausgerissenen Zeit, in der man saß, zurück in die Erinnerung ans Zuhause von damals und voraus in die Hoffnung, bald heimzukehren. Und dies, ohne sich erwähnen zu müssen, man war in die Schachfiguren geschlüpft. Die Zeit des Spiels trug einen, sagte er, man mußte sie nicht so leer, wie sie war, ertragen. (K 42)

Das Spiel lenkte den Gefangenen von seiner Situation ab; es bot als „Variante“ des „richtigen Leben[s]“ sogar „Halt“, indem es die Erinnerung an das Zuhause und die Hoffnung auf Heimkehr wachhielt. Der Großvater war während der Zeit des Spiels buchstäblich „in die Schachfiguren geschlüpft“ und konnte so – im Tausch des eigenen Ichs mit den Figuren – spielerisch Distanz zu sich selbst bzw. der entwürdigenden Gefangenschaft herstellen. Jedoch nicht nur beim Spielen hatte er die „Finger“ in einer anderen Realität:

Die Übung im Schnitzen der sieben Figuren und die langsame Zeit, sagte er, zwangen ihn, mit den Händen weiter zu arbeiten. Holz gab es an den Bäumen noch genug, er schnitzte für sich selbst ein komplettes Schachspiel. Zuerst die Bauern, sagte er, weil er vor dem Krieg ein Bauer war und weil er nach Hause und wieder Bauer sein wollte. (K 42)

Die regelmäßige Arbeit mit dem Holz, das Schnitzen der fehlenden sieben Figuren, die an der Front verlorengegangen waren (vgl. K 41) und schließlich die Herstellung eines komplett neuen Schachspiels gewinnen im Kontext der Inhaftierung nahezu den Charakter magischer, ritueller Handlungen, verkörpern doch speziell die Bauern faktisch des Großvaters Wunsch nach Rückkehr in seine frühere Existenz. Die Arbeit an den Schachfiguren wie das Spielen selbst dienen der Bewältigung der eigenen Zwangslage. Nach den Spielregeln des Schachs sind aber die Bauern die schwächsten Figuren mit der geringsten Bewegungsfrei-

heit. Ihnen steht in der feudalen Hierarchie des Spiels der mächtige Schachkönig gegenüber. Die Bauern symbolisieren also zugleich die untertänige Position, die der ‚leibeigene‘ Großvater in der Gefangenschaft einnimmt. Gleichzeitig erlaubt das Spiel mit den Figuren aber auch in die Rolle des Königs zu schlüpfen: es bietet einen Identitätswechsel, der den scheinbar linearen, vorbestimmten Lauf der Geschichte aufbricht und das Subjekt aus seiner unterlegenen Stellung rückt.⁵¹ Somit wird das Schachspiel im Text zu einem paradoxen Schauplatz der bedrückenden Wirklichkeit wie zu dem fiktiven Spielfeld ihrer möglichen Überschreitung. Müllers Vorlesung folgt dieser Logik des Spiels. Die Perspektive wechselt nun von der großväterlichen Erzählung zum kindlichen Blick auf das Spiel:

Er hatte, als er mir das erzählte, längst ein ordentliches, aus dem Laden gekauftes Schachspiel. Mit dem selbstgeschnitzten, von dem vier Figuren fehlten, durfte ich spielen. Von all seinen Figuren gefielen mir am besten die zwei Könige, der wachsweiße und der rotdunkle. Das Holz war mit der Zeit alt und dreckig geworden, grauweiß und dunkelbraun, wie sonnendürre und regennasse Erde. Alle Figuren waren rissig und wackelig, keine glich der anderen. Das beim Schnitzen frische Holz dorrt in jeder Figur, wie es wollte. Am schiefsten, vorne bauchig und hinten bucklig, regelrecht gebrechlich, waren aber die Könige. Sie torkelten, weil auf dem Kopf die Krone schief und viel zu groß war. (K 42f.)

Der Großvater, der durch den Krieg zu einem leidenschaftlichen Schachspieler geworden war, überlässt seinem Enkelkind das in der Gefangenschaft hergestellte Spiel. Die sich anschließende Beschreibung der Schachfiguren erfolgt anhand der Erinnerung an die kindliche Wahrnehmung ihrer eigentümlichen Erscheinung. Mit der besonderen Faszination für die beiden Schachkönige nimmt Müllers diffizile Beziehung zur Sphäre des Königs in der Kindheit ihren Anfang. Deutlich haben sich die Spuren der Zeit in die hölzernen Figuren eingezeichnet. Der Alterungsprozess lässt das Holz „dreckig“, wie Erde erscheinen; alle Figuren sind „rissig und wackelig“. Die Veränderung des Materials führt aber auch zu einer Individualisierung der Figuren: sie werden einander unähnlich und lösen sich so von ihrer im Schachspiel festgelegten symbolischen, typisierten Funktion. Es scheint, als entwickelten sie ihre eigene, persönliche Geschichte. Durch die Beschäftigung des Kindes mit den einzelnen Figuren, ihrer konkret fassbaren, individuellen Materialität, findet in der Vorlesung eine Hinwendung zur Vergangenheit des Großvaters – den „wirklichen, weil erlebten Dingen“ (K 41) – wie zu noch umfassenderen historisch-politischen Zusammenhängen von Krieg und Gewaltherrschaft statt. Figuriert doch der König, wie bereits dargestellt, nicht nur im Schach die Instanz einer größten Macht. Die Lebensgeschichte des Großvaters löst die narrative Struktur des Königstextes aus, der anschließend weiter um Biographie, Geschichte, Imagination und subjektive Handlungsspielräume kreist.⁵²

51 Vgl. Moyrer 2010, S. 83.

52 Vgl. zur Funktion des Großvaters im Text: Ebd., S. 81.

In dieser Hinsicht ist die kindliche Vorliebe für die „gebrechlich[en]“ Könige – die „schieferen“ aller Figuren, „bauchig“ und „bucklig“ – äußerst aufschlussreich. Müllers minutiöse Schilderung ihrer fragilen Form gleicht einer Karikatur königlicher Macht und Würde: „Sie torkelten, weil auf dem Kopf die Krone schief und viel zu groß war“ (K 43). Das Herrschaftszeichen der Krone hat sich in einen dysfunktionalen Gegenstand verwandelt, unter dessen symbolischem ‚Gewicht‘ die beiden Könige förmlich zusammenbrechen. Indem das Kind die Alterungserscheinungen des Holzes wahrnimmt und die schwachen, torkelnden Gestalten betrachtet, schwindet die symbolische Macht der Könige. Der Text stellt hier, wie schon bei den untersuchten sakralen Objekten, die drastische Differenz von Material und Symbolwirkung der Dinge aus. Das Holz aus der Kriegsgefangenschaft entzieht sich, nachdem sich des Großvaters Hoffnung auf ein Leben in Freiheit und Frieden erfüllt hat, buchstäblich seiner machtvollen Besetzung. Durch den Rückblick auf die Geschichte der Figuren und die damit verbundene Metamorphose des Holzes wird jene Widerständigkeit des Materials lesbar, die in Müllers Texten fortwährend an der Zersetzung der Macht arbeitet. Müllers Poetik der Dinge destabilisiert an dieser Stelle die unbedingte Herrschaft des Königs – sie setzt ihn gewissermaßen schachmatt.⁵³

Von den Holzkönigen geht Müller schließlich zum „Schachpartner“ (K 43) des Großvaters über, der folgendermaßen beschrieben wird:

Der Schwager des Großvaters, der Tischler, trug einen Kittel, der war aus Holzmehl, nur unter den Armen sah man braunen Stoff. Und er trug eine Baskenmütze aus Holzmehl und Schläfen und Ohren aus Holzmehl und einen dicken Schnurrbart aus Holzmehl. Er machte Möbel, Fußböden, Türen, Fenster, Kinderwagen, die man mit Holzrollen schließen konnte, er machte kleine Gegenstände wie Kleiderbügel, Hackbretter, Kochlöffel und – er machte Särge. (K 43)

Im eigensinnigen Blick des Kindes bestehen sowohl die Kleidung als auch der Körper des Tischlers aus Holzmehl; er wird vollkommen über seine handwerkliche Tätigkeit, den Umgang mit seinem Arbeitsmaterial, charakterisiert. Mensch und Dingwelt stehen hier, wie bei den Schachfiguren, in einer Ähnlichkeitsbeziehung zueinander. Der Tischler stellt nahezu sämtliche Alltagsgegenstände aus Holz her: vom Kinderwagen bis zum Sarg. Insofern bildet das Holz in dieser Passage den ‚Grundstoff‘ menschlicher Existenz in ihrer unbelebten

53 Moyrer beschreibt zwei Interpretationsmöglichkeiten der Schachkönige, die über die Gefangenschaft des Großvaters hinausreichen, dieser sogar widersprechende Formen der Macht ins Spiel bringen. Die alten Könige könnten nämlich auch die wechselvolle Geschichte der Banater Schwaben evozieren: als Zeugen des verblichenen Glanzes habsburgischer Herrschaft. Die Königsfiguren überleben wie der Großvater nur schwer angeschlagen den Ersten Weltkrieg, nach dessen Ende das Banat Rumänien zugesprochen wurde, womit die Vormachtstellung der kolonisierenden Deutschen verschwand und sie zur Minderheit wurden. Zudem lassen sich die Könige als Stellvertreter der patriarchalen Geschlechterhierarchie des Dorfes verstehen. Tauchen doch in Müllers Texten häufig alkoholisierte Männer – vor allem der Vater – auf, deren ‚Torkeln‘ im (weiblichen) Blick auf die Schachkönige eine besonders ambivalente Bedeutung gewinnt. Vgl. hierzu ausführlich: Moyrer 2010, S. 81f. Folglich verweigert Müllers Poetik der Schachkönige eine einseitige, positive Darstellung des Großvaters. Sie zeigt ebenso dessen Verstrickung in die Macht auf.

wie belebten Form. Mit dem Verweis auf die Särge unterbricht Müller die Erzählung vom Tischler, um auf die Wortschöpfung „Erdmöbel“ (K 44) einzugehen, die aus der offiziellen Sprachregelung der DDR stammt. Das Nachdenken über die Särge verbindet sie nun mit einer Reflexion über die Sprache der Diktatoren, in der die „Angst vor dem Tod“ (K 44) laut wird:

Denn der Tod war durch die hohe Position im Staat nicht zu bändigen, er durchbrach die Schranke zwischen Nomenklatura und Fußvolk. Das Wissen um ihn, dem man individuell und gleichgestellt mit den „Normalos“ vorgesetzt wird, ließ die kollektive Ewigkeit der Herrscherclique offenbar nicht gleichgültig. Sie duckte sich an diesem einzigen Schwachpunkt ihrer Macht, der zwischen sozialistischen Helden und Staatsfeinden keinen Unterschied machte, sich jeden ganz privat vornahm [...]. In der marxistischen Sprachschöpfung „Erdmöbel“ statt Särge ist Gott gleichsam drinnen und draußen, er wird verneint und mitgedacht in einem. Es geht zwar nicht um „Auferstehung“, aber dennoch wird eine Art Trost in den Tod projiziert, ein Weiterleben danach. Man kriegt sein Erdmöbel und wohnt in seinem Zimmer unter der Erde. (K 44f.)

Der Tod ist der einzige „Schwachpunkt“ der Mächtigen: er stellt die „kollektive Ewigkeit der Herrscherclique“ in Frage, nivelliert die gesellschaftlichen Hierarchien und politischen Weltanschauungen. Jede Autorität ist „ganz privat“ dem Tod ausgeliefert, der alle in der Diktatur herrschenden Machtunterschiede außer Kraft setzt. Die staatlich angeordnete Umbenennung der Särge bezweckt demnach nicht nur die Entsakralisierung der Gegenstände. Durch die sozialistische Bezeichnung ‚Erdmöbel‘ wird Gott ‚verneint und mitgedacht in einem‘, denn jener Begriff behauptet zugleich den Fortbestand der herrschenden Ordnung über den Tod hinaus – er besitzt mithin selbst metaphysische Qualitäten. Die Umcodierung der Särge kaschiert die von den hölzernen Gegenständen ausgehende Infragestellung der staatlichen Macht, welche die sterblichen Herrscher jeweils persönlich verkörpern. Wiederholt weist Müller hier darauf hin, wie gewaltige Ideologien in das Verhältnis von Worten und Dingen bzw. deren Wahrnehmung hineinwirken.

Vor diesem politischen Hintergrund lenkt die Autorin den Fokus auf die wachsende Faszination, die das schlichte Holzmaterial – wie bei den Schachfiguren oder dem Himmelschlüssel – schon in der Kindheit auf sie ausgeübt hat:

Das Holz zeigte mir dort in der Werkstatt alle Stationen zwischen dem Geborenwerden und Sterben auf. Die Lebenszeit lag da als Arme voller Kochlöffel, Hackbretter, Kleiderbügel. Zwischen Schränken, Nachtkästchen, Betten, Stühlen und Tischen sahen die Särge so gewöhnlich aus [...]. Es duckte sich nichts, klarer als in Worten ausgesprochen lagen Gegenstände da. Sie brauchten kein Gerede über Leben und Tod, sie waren das, was man zum Leben und zum Sterben braucht. Für mich war der Tischler ein Alleskönner. In meinen Augen machte er die Welt. Mir wurde klar, sie ist [...] aus immergleichem Holz. (K 45f.)

Das Neben- und Übereinander der Gebrauchsgegenstände auf kleinstem Raum spiegelt den Mikrokosmos des Dorfalltags in konzentrierter Form wider.⁵⁴ Das Holz vermittelt sämtliche Facetten menschlicher Existenz von der Geburt bis zum Tod, ohne sie durch Worte zu

54 Vgl. Moyrer 2010, S. 85.

manipulieren. In der kindlichen Imagination ist der Tischler ein „Alleskönner“, denn er erschafft in seiner Werkstatt eine ganze Welt aus Holz. Müller entwirft an dieser Stelle erneut ein materialistisches Weltbild, das sich deutlich gegen die christliche Gottesvorstellung des Dorfes richtet, existiert nämlich die Wirklichkeit auch hier allein aus einem Wechselspiel von Menschen und Dingen, das selbst sprachlich nicht adäquat repräsentiert werden kann. Dabei ist nach Einschätzung von Moyrer die Bearbeitung des Holzes für das Kind mit einem Befreiungspotential verbunden, weil das schöpferische Tischlern die festen Strukturen des Dorflebens in Bewegung bringt – was auch die Müllersche Poetik mit ihrer ‚handwerklichen‘ Arbeit an der sprachlichen Materie, dem Detail und der Verrückung von Objekten leisten mag.⁵⁵ Dagegen lässt sich aber sagen, dass der Tischler die materielle Grundlage der machtdurchsetzten Strukturen zuallererst produziert oder zumindest befestigt. Insofern würde seine Tätigkeit nur bedingt einen Ausbruch aus der herrschenden Ordnung darstellen. Vielmehr ist es das „immergleiche[] Holz“ der Särge, welches für das Kind eine besondere Bedeutung gewinnt:

Hier stand das Panoptikum der Sterbetage als glattpoliertes, kantiges Material. [...] Sie [die Särge, S. T.] hatten eine stumme Beschaffenheit, eine ruhige Bestimmtheit. Sie ängstigten mich nicht, hielten beim Anfassen so still, daß ihre Ruhe sich in mir breitmachte. (K 46)

Im Gegensatz zur angstausslösenden Berührung des mächtigen, göttlichen Himmelschlüssels wird der physische Kontakt zu den Särgen als Erfahrung einer „Ruhe“ geschildert, die sich durch die „stumme Beschaffenheit“ und „ruhige Bestimmtheit“ des „glattpolierte[n], kantige[n]“ Materials auf das Kind überträgt. Der leblose, stille Stoff der Dinge ist dabei eng mit dem Tod assoziiert, dennoch oder gerade deshalb wird das Holz vom Kind so positiv wahrgenommen. Die Särge sind für Müller gewissermaßen ‚unideologisch‘: durch ihre konstante Unveränderlichkeit bieten sie einen Halt; sie entziehen sich den Hierarchien des Dorfes und scheinen die Zeitlichkeit menschlicher Existenz aufzuheben.⁵⁶ Ähnlich dem risigen, dünnen Holz der alten Könige offenbart das „stumme“ Material auch hier ein irritierendes, widerständiges Moment im Text, das – wie der Tod – als auch sprachlich nicht völlig symbolisierbarer Rest die Strukturen menschlicher Herrschaft zersetzt. Das ‚tote‘ Holz ist in dieser Hinsicht ein besonders geeignetes Reflexionsmedium der Müllerschen Ding-Poetik, was in der Folge noch deutlicher wird:

Der Tischler hatte auch eine Nähmaschine, er nähte zu den Särgen auch Totenkissen. „Weißer Damast“, sagte er, „gefüllt mit Hobelschatten, wie für einen König“. Diese langen, aus dem Hobel fallenden Holzlocken hießen nicht „Holzspäne“, sondern „Hobelschatten“. Mir gefällt dieses Wort. Mir gefiel damals schon, daß nicht Laub, Stroh oder Sägemehl die Kissen der Toten füllten – nur der Schatten, der von den lebenden Baumkronen noch im Holz war und wieder herausfiel, wenn man das Holz zerschnitt. (K 46)

⁵⁵ Vgl. Moyrer 2010, S. 85f.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 85.

Die mit „Hobelschatten“ gefüllten Kissen sind wie für den Tod eines Königs gemacht. Das Wort ‚Hobelschatten‘, welches Müller mit einer genuinen Erfahrung von Wahrheit verbindet⁵⁷, fasziniert schon das Kind, weil sich laut ihm in den winzigen Holzstücken eine dunkle, unbestimmbare, von der lebendigen Welt des Dorfes unterschiedene, den Toten zugehörige Kraft manifestiert, die noch die Macht des Königs übersteigt. Nicht zufällig beschreibt Müller daher ein weiteres Spiel, das sie als kleines Mädchen mit dem Holz des Tischlers erfunden hat:

Während mein Großvater auf der Veranda Schach spielte, machte ich mir in der Werkstatt aus den kurzen Hobelschatten Perücken. Und aus den langen Kringeln Gürtel, Rüschen und Schals. In einer großen Schachtel lagen goldene Buchstaben, sie rochen stechend scharf nach Lack. Aus ihnen stellte der Tischler die Namen der Toten zusammen und klebte sie auf den Sargdeckel. Ich machte mir daraus Ringe, Halsketten und Ohrgehänge. (K 47)

Die kindliche Verkleidung mit den Hobelschatten und den goldlackierten Buchstaben wird hier in Beziehung zu dem hölzernen Schachspiel des Großvaters gesetzt. Auch dieses Spiel lässt sich als ein Experiment mit der Macht, hierarchischen Grenzen und den Möglichkeiten ihrer Überschreitung durch den Wechsel der eigenen Identität und die Entdeckung subjektiver Handlungsspielräume lesen. Wenn sich das Mädchen mit dem Holz schmückt, sich buchstäblich mit den toten Dingen verbindet, tritt es, entgegen den Sanktionen des patriarchalen Dorfgottes bzw. des Himmelschlüssels, als selbstbewusste Persönlichkeit auf. Der Text inszeniert damit ein Selbstverständnis weiblicher Autorschaft, das sich gegen die nicht zuletzt im König kristallisierende männliche Herrschaft richtet. Insofern wird mit der spielerischen Aneignung der Hobelschatten und *Holzbuchstaben* Müllers Poetik der Dinge präfiguriert. Es werden die Insignien einer Literatur im Zeichen des Todes eingeführt, dem die Autorin deshalb so früh vertraut, weil er die Mächtigen angreift. Den betrügerischen Symbolen der Macht – der schiefen und viel zu großen Königskrone (vgl. K 43) –, begegnet das Mädchen mit einer ähnlich theatralen, komischen Verkleidung, durch die es aber gerade im Bewusstsein eigener Sterblichkeit seine Subjektivität behauptet und somit den König vorführt.⁵⁸ In Hinblick auf Müllers Poetik ist auch ein Traum bemerkenswert, in dem das Kind einen Schachkönig aus dem Bauch eines Huhns hervorholt: die Figur erwacht zum Leben, bekommt Angst und wird schließlich vom Kind wie eine Aprikose verspeist.⁵⁹ Das

57 Vgl. K 46f.: „Alexandru Vona schreibt in seinem Roman ‚Die vermauerten Fenster‘: ‚Wenn man die Wahrheit erfahren will, muß man diese Wörter herausfinden, die sich unter die anderen gemischt haben, welche uns nichts angehen.‘ ‚Hobelschatten‘ ist für mich so ein Wort.“

58 Müller deutet dies auf subtile Weise bereits damit an, dass die schmückenden Hobelschatten aus dem zerschnittenen Holz der „lebenden Baumkronen“ (K 46; Hervorh. S. T.) stammen, sie also eine Macht der lebendigen und toten Dinge symbolisieren, welche sich der menschlichen Herrschaft entzieht.

59 Vgl. K 48f.: „Ich schneide das Huhn auf, und sein Bauch ist eine Schatulle voller Schachfiguren, rote und blaue statt weiße und schwarze. [...] Ich hol die Schachfiguren aus dem Bauch und stell sie der Farbe nach in zwei Reihen. Es gibt nur einen König, er torkelt, verneigt sich. Er ist grün und wird, während er sich verneigt, rot. Ich halte ihn in der Hand und spür, wie sein Herz klopft. Er hat Angst, und darum beiße ich

kleine Mädchen schlüpft selbst in die Rolle eines Herrschers, nimmt den König körperlich in sich auf und (ver-)tilgt seine Macht. Dieser scheinbare Handlungsspielraum des Kindes existiert jedoch nur im Traum⁶⁰ oder im Spiel. In der Wirklichkeit weitet der König seinen Einfluss auf das Kind völlig ungehindert aus:

Die Dinge hatten einzeln ihren König, aber die einzelnen Könige blinkten, wo sie auftraten, zu den anderen Königen. Die Könige verließen ihre Gegenstände nicht, doch sie kannten einander, trafen sich in meinem Kopf und gehörten dort zusammen. Sie waren ein verteilter König, der sich immer neues Material aussuchte, in dem es sich leben ließ: der Holzkönig im Schachspiel, der Blechkönig im Wetterhahn, der Fleischkönig im Huhn. Das Material, aus dem die Gegenstände bestehen, erfuhr beim Hinsehen jene Zuspitzung, mit der im Kopf der Irrlauf beginnt. Das Gewöhnliche der Dinge platzte, ihr Material wurde zum Personal. Zwischen gleichen Dingen entstanden Hierarchien, und sie entstanden noch mehr zwischen mir und ihnen. Ich mußte mich den Vergleichen stellen, die ich aufgemacht hatte, und konnte nur den kürzeren ziehen. Verglichen mit Holz, Blech oder einem Federkleid ist Haut der vergänglichste Stoff. Ich war unausweichlich auf die manchmal gute, manchmal böse Macht des Königs angewiesen. (K 49)

Die Könige in den Dingen entstehen aus der beobachtenden Position des Kindes auf den Dorfalltag heraus, sie verknüpfen sich mit inneren Prozessen und Wahrnehmungen.⁶¹ Die Trennung der Dinge wird durch „Hinsehen“ aufgehoben: diese visuelle „Zuspitzung“ führt zum „Irrlauf“⁶² im Kopf. Die kindliche Wahrnehmung verschiebt sich derart, dass die einzelnen Gegenstände personifiziert und im Begriff des Königs verdichtet werden.⁶³ Als ein „verteilter König“, der immer neue Komplizenschaften mit dem Material bildet, scheinen die Dinge, anders als noch das stille und unbewegliche Holz in der Werkstatt⁶⁴, plötzlich bedrohlich zu sein. Jener „Irrlauf“ errichtet Hierarchien zwischen vormals gewöhnlichen, „gleichen Dingen“, denen sich schließlich auch das Kind ausgeliefert sieht. Indem es den eigenen Körper bzw. die Haut als „vergänglichste[n] Stoff“ in der materiellen Rangordnung noch unterhalb der Hühnerfedern platziert, nimmt es sein Leben als äußerst gefährdet wahr. Das Kind ist abhängig von der ambivalenten, mal guten, mal bösen Macht des Königs, der die Dinge bewohnt und mit Leben erfüllt – also ihr Material innerlich beherrscht und nicht etwa wie der Schachkönig bloß eine äußerliche Gestalt figuriert, die sich durch Umformung des Materials leicht zerstören ließe. Die umfassende Macht der Könige *in* den Dingen selbst erzeugt so nun vor allem eine Angst vor dem eigenen Tod.⁶⁵ Dem entspricht,

hinein. Er ist innen gelb und weich, hat süßes Fleisch wie eine Aprikose, ich esse ihn.“

60 Vgl. Moyrer 2010, S. 88.

61 Vgl. ebd., S. 84.

62 Vgl. zum „Irrlauf“, den die Dinge auslösen, auch K 14 sowie Kapitel 2 dieser Arbeit.

63 Vgl. Moyrer 2010, S. 86. Moyrer bemerkt, dass die Verschiebung und Verdichtung an Freuds Schilderung unbewusster Traumprozesse erinnern, wobei diese Prozesse bei Müller aber poetologisch reflektiert und ästhetisch eingesetzt werden. Vgl. ebd.

64 Vgl. ebd.

65 Vgl. zur Angst K 57 bzw. den Anfang dieses Kapitels. Insofern handelt es sich in dieser Textpassage nicht mehr um ein „Königssymbol“, wie Moyrer konstatiert (S. 86), sondern um eine vorsymbolische Materialisierung von Macht, die gleichwohl von dem kindlichen Blick auf die ja von den Dorfleuten zugerichtete Materie (Blech, Holz) bedingt ist. Diese Form der Herrschaft über die Dinge wie auch die Tiere spiegelt sich womöglich im Königsbegriff wider und sucht das sensible Kind heim.

dass mit dem körperlichen Übergriff des Königs der Imaginationsspielraum des Mädchens schrumpft und der König im weiteren Verlauf der Poetikvorlesung immer stärker zu einer Form explizit politischer Macht wird.⁶⁶ Hierbei ist wieder Müllers Umzug vom Dorf in die Stadt bedeutsam, denn zwischen dem „Dorfkönig“ und dem „Stadtkönig“ bestehen gewaltige Unterschiede:

Der Dorfkönig „verneigte sich ein wenig“, er torkelte, wie die Gegend torkelt. Man lebte in dieser Gegend, die sich selber fraß, bis sie einen mitfraß, bis man an sich selber starb. Erst der Stadtkönig lieferte den zweiten Teil des Satzes: „der König verneigt sich und tötet“. Das Werkzeug des Stadtkönigs ist die Angst. Nicht im Kopf gebaute Dorfangst, sondern geplante, kalt verabreichte Angst, die die Nerven durchbeißt. (K 51)

An dieser Stelle expliziert Müller anhand des Vorlesungstitels *Der König verneigt sich und tötet* die Differenzen beider Könige: Während der torkelnde „Dorfkönig“ den Persönlichkeitsverlust und den langsamen Zerfall in der banatschwäbischen Gemeinschaft als ein natürliches Sterben figuriert, betreibt der sich verneigende „Stadtkönig“ ein tödliches Spiel, das nicht von fingierter Angst und dörflicher Kontrolle, sondern von einem instrumentellen Psychoterror ausgelöst wird, der die Menschen vorzeitig zugrunde richtet. Müller überträgt den König hier auf die konkreten politischen Zustände in der rumänischen Diktatur. Der „Stadtkönig“ ist identisch mit dem „Staatskönig“ und somit Verkörperung der grausamen Herrschaft des Diktators Ceaușescu:

Er ist ein Staatskönig. Er schachert an der Schnittstelle von Leben und Sterben: wirft die ihm lästig Gewordenen heimlich aus dem Fenster, unter Züge oder Autos, von Flußbrücken, hängt sie an den Strick, vergiftet sie – inszeniert sein Töten als Selbstmord. (K 50)

Es folgt noch eine ganze Reihe weiterer Tötungsmethoden, die der „Staatskönig“ auf seine politischen Gegner anwendet. Das Königswort bleibt für Müller dabei aber „zweischneidig“ (K 57), denn es spricht mit dem Tod zugleich für einen großen Überlebenswillen:

Auch diese gegen alle äußeren Umstände innen wachsende Lebensgier ist ein König. Ein widerspenstiger König, ich kenne ihn gut. Deshalb habe ich ihn wörtlich nie erwähnt, seinen Namen bedeckt gehalten. (K 54)

Diese Form der Selbstermächtigung im Angesicht des Todes, die widerständige „Lebensgier“ ist ein innerer, geheimer König, der sich gegen die Angst und Ceaușescus Macht auflehnt. Dass auch dieser verschwiegene, gute König in den Dingen zu finden ist, wird in der Beschreibung der Verhöre durch die *Securitate* deutlich, bei denen der wie ein König erscheinende Vernehmer, wenn er glaubte, Müller „schachmatt“ gesetzt zu haben, stets sagte: „Siehst du, die Dinge verbinden sich“ (K 67). Dieser Instrumentalisierung der Dinge antwortet sie mit einem Schachzug, bei dem sich „ganz andere Dinge“ in ihrem „Kopf gegen ihn verbinden“ (K 67):

⁶⁶ Vgl. Moyrer 2010, S. 88.

[W]ie in den Schachfiguren ein König stand, der sich verneigte, stand im Vernehmer ein König, der tötet. Es war eines der ersten Verhöre und Sommer und Nachmittag, und die Hobelschatten kamen ins Spiel. Das Fensterglas schimmerte gewellt in der Sonne. Auf den Fußboden fielen weiß gekringelte Lichtstreifen und krochen dem Vernehmer an den Hosenbeinen hoch, wenn er sie durchquerte. Ich wünschte mir, daß er stolpert, daß sie ihm in die Schuhe kriechen und ihn durch die Fußsohlen töten. (K 67)

Der Vernehmer wird hier zum Stellvertreter des Diktators, dessen Macht in Müllers irrlaufender, fremder Wahrnehmung buchstäblich durchbrochen wird: die „gekringelte[n] Lichtstreifen“ vom Fensterglas, die an die mit dem Tod verhandelten Hobelschatten (vgl. K 46f.) erinnern, scheinen, indem sich die Dinge nun zufällig auf andere, ganz eigene Weise verbinden, im Körper des Geheimdienstlers ihre besondere Wirkung zu entfalten.

Ein verschwiegener, widerspenstiger König wird schließlich auch im Collage-Verfahren von Müllers Gedichten eingesetzt:

Von allem Anfang an konnte ich das Wort „König“ in keinem Text stehenlassen. Ich war immer darauf fixiert, ich schnitt alle „Könige“ aus jedem Text, in dem sie vorkamen. Ich habe die Könige auf dem Tisch einmal gezählt, ich hatte 24 Könige nebeneinander liegen, bevor ich den ersten König in einen Text hineinließ. Als er in den Text durfte, fing das Reimen an. Es zeigte sich, daß man dem König durch Reime beikommen kann. Man kann ihn vorführen. (K 56)

Erst in Müllers späterem literarischem Schaffen kommt ihr zensierter König zu Wort; in der Sprache der Diktatur durfte er nicht artikuliert werden. Vor diesem politischen Hintergrund kann Müllers Poetik als ein Versuch der Beherrschung des Staatskönigs durch die Literatur beschrieben werden. Wie der Diktator an der „Schnittstelle von Leben und Sterben“ (K 50; Hervorh. S. T.) sein Spiel treibt, so *schneidet* die Autorin zunächst alle Könige aus Texten heraus, um sie später mit Hilfe des Reims zu bannen und selbst der Angst auszusetzen.⁶⁷ Moyrer resümiert, dass Müllers collagierte Dichtung somit als eine Bearbeitung traumatischer Erfahrungen lesbar ist, die wiederholt und permanent verschoben werden.⁶⁸ Der Akt der Trennung und Verstümmelung der Könige, des Herausreißen aus ihren sprachlichen Kontexten, stellt zudem eine Art ‚Enthauptung‘ vor und setzt folglich einen poetischen Widerstand gegen den Diktator in Szene.⁶⁹ In Müllers Gedichten wird die symbolische Macht des Königs, wie in dem Traum vom Biss in den Schachkönig (vgl. K 48f.), zerstückelt und zugleich die Todesangst durch den lyrischen Duktus beherrscht. Darin liegt auch die „zweischneidig[e]“ (K 57) Bedeutung ihrer königlichen Poetik. Was in der Literatur gelingen kann, bleibt mit Blick auf die changierende Wirklichkeit der Dinge aber unauflösbar. Sogar

67 Vgl. K 56f.: „Der Reim zwingt ihn zurück in die Herzklopfakte, die er verursacht. Der Reim macht glatte Schlenker in die Verstörung, die der König angerichtet hat. Der Reim wirbelt auf und diszipliniert in einem. Die ganze Zeile kann changieren, Komplizenschaften eingehen mit anderen Zeilen. Man kann die Reime gegen den Strich kämmen, sie in der Mitte der Sätze, also räumlich, verstecken und zusehen, wie sie das, was sie preisgeben, gleich wieder schlucken. Und am Satzende kann man sie gewichtig machen, räumlich zeigen, aber beim Lesen nicht betonen, also in der Stimme verstecken.“

68 Vgl. Moyrer 2010, S. 91. Das Collagieren ist somit dem Schachspielen vergleichbar. Vgl. ebd., S. 92.

69 Vgl. ebd., S. 92.

nachdem Müller Rumänien verlassen hat, bei der ersten Silvesterfeier in Westdeutschland, lässt der König die Autorin nicht in Frieden:

Die Gäste fingen an Blei zu gießen. Ich sah zu, wie das geschmolzene Blei aus dem Teelöffel ins kalte Wasser zischelt und starr wird in einer unvorhersehbaren Figur. Mir war klar, genauso ist es mit dem König [...]. Ich wurde gebeten, mein Bleigespenst fürs neue Jahr zu gießen, und wagte es nicht. Ich zog mich lachend aus der Affäre, damit man die Gründe nicht ahnt: Mit kaputten Nerven soll man nicht Blei gießen. [...] Aber auch, das ist vielleicht die Verlängerung desselben Problems, weil ich dachte: Die wollen jetzt alle an einem Gegenstand, der mir aus dem Löffel kriecht, sehen, wie kaputt ich innen bin [...]. (K 58)

Müller weigert sich, am Bleigießen teilzunehmen, weil sie fürchtet, das Blei könnte einen König zeigen und so in einem Gegenstand für alle sichtbar ihren psychischen Zustand materialisieren. Das magische Ritual mit dem „Bleigespenst“ demonstriert, wie über den zeitlichen Abstand, politische sowie kulturelle Grenzen hinweg die machtvolle Beziehung zwischen Dingen und Menschen ihre Geltung behauptet. Der Diktator erscheint hier als ein die Autorin heimsuchendes Gespenst, dessen imaginäre Macht sich in einer „unvorhersehbaren Figur“ – in beliebigen Dingen, flexibel wie Blei – manifestiert. Dieser willkürlichen Herrschaft will Müller keinen Ausdruck mehr verschaffen. Trotzdem bleibt der Ding-König als ein Medium zwischen dem Innenleben der Autorin und der Außenwelt aktiv. Die gesamte Poetikvorlesung lässt sich daher als die widersprüchliche Inszenierung einer fortgesetzten Verfolgung durch den ‚bösen‘ König sowie eines literarischen Widerstands mit Hilfe der ‚guten‘ Könige (vgl. K 49) der Dinge verstehen. Wie im Schach, handelt es sich dabei gleichermaßen um ein Spiel *mit* und *gegen* die Königsfigur. *Der König verneigt sich und tötet* gibt eine panoramatische Geschichte der Dinge zu lesen, die sich von den im Ersten Weltkrieg verlorenen Schachfiguren bis ins Jahr 1987/88, zum Westberliner „Bleigespenst“, erstreckt. Somit schreibt sich der Text wesentlich von zwei extremen Formen der Machtausübung, den unsäglichen Gewalterfahrungen des Krieges und des staatlichen Terrors, her:

Der König ist mir zuerst vom Dorf in die Stadt, dann aus Rumänien nach Deutschland gefolgt, als Widerschein der für mich nie zu klärenden Dinge. Er hat das Ausmaß der Dinge personalisiert, wenn im Irrlauf des Kopfs kein Wort mehr taugt, dann sage ich bis heute: Aha, jetzt kommt der König. (K 59)

Der König bringt als ein personifizierter „Widerschein“ der unklärbaren, unaussprechlichen Dinge den Müllerschen „Irrlauf des Kopfs“ zur Darstellung: als paradoxer Gegenstand einer Literatur, die sich mit dem Undarstellbaren verschwistert hat, verkörpert er Müllers Poetik, die am rätselhaften „Widerschein“ der Dinge partizipiert, auch wenn „kein Wort mehr taugt“. Der König ist also eine an den tatsächlichen Dingen gespiegelte Gestalt, mit welcher der Abgrund realer Erfahrungen durch ein Wort ersetzt wird, das stets zu spät auftaucht. So lässt sich mit Moyrer resümieren, dass die Königsvorlesung eine fragmentierte, spielerisch-verrückte, collagierte Ästhetik präsentiert, in die der König als eine strategische

Spielfigur der auf Brüchen und Ambivalenzen basierenden Poetologie Müllers eingebettet wird.⁷⁰ Damit entzieht sich Müllers Königsbegriff auf genau so widerspenstige Weise einer Begrifflichkeit wie das weibliche Subjekt, welches den König erlebt, bildhaft imaginiert, neu erfindet, spielerisch mit ihm umgeht und so starre Machtgefüge aushebelt.⁷¹ Nicht zuletzt ist darin auch ein emanzipatorisches Potential der Literatur Herta Müllers zu sehen.⁷²

Moyrer interpretiert die Poetikvorlesung treffend als eine ‚Entblößungsfiktion‘, durch die Müller mit ihren individuellen Erfahrungen die symbolische Macht des Diktators dekonstruiert, indem sie diese verkörperlicht.⁷³ Doch nicht nur die Todesangst, die Lebensgier oder der unaussprechliche Irrlauf im Kopf der Autorin betreffen den König. Schließlich steht noch vor der Verkörperung im Text die Verdinglichung des Königs: die zweiseitige, gute wie böse Macht der Dinge offenbart sich etwa in der hölzernen Schachfigur als Spiel von Freiheit, Unterwerfung und dem Zerfall von Herrschaft oder im Bleigespenst als drohende Manifestation des Diktators wie der psychischen Spuren des staatlichen Terrors, der sich über alle Grenzen hinweg ganz zufällig an Objekte bindet und somit zugleich die unwillkürliche Erinnerung an traumatische Gewalterfahrungen vor Augen bringt. Dem Befund einer komplexen Beziehung zwischen Menschen und Dingen entsprechend, sind hierbei Verkörperung und Verdinglichung des Königs als zwei analoge Modi der Materialisierung von Herrschaft im Text nicht voneinander zu trennen. Vielmehr veranschaulicht die Vorlesung, dass Macht, wie Albrecht Koschorke es formuliert, auf ‚imaginären Zuerkennungen von Seiten der Beherrschten beruht‘⁷⁴ und zur Bindung an die Legitimationsfigur eine fiktive ‚Substanz‘⁷⁵ benötigt, womit ihrer kollektiven Anerkennung ein wesentlich performativer Charakter⁷⁶ innewohnt. Macht existiert nur im Akt ihrer Durchsetzung in den Menschen wie den Dingen, die sie beide zu ihrem Fortbestand benötigt.

Vor diesem Hintergrund der Verkörperung von Herrschaft konstatiert Moyrer, dass auch Ceaușescus Inszenierung totalitärer Führerschaft, seine absolute Autorität, die in Müllers Text mit dem ‚Staatskönig‘ (K 50) mehrfach aufgerufen wird, an monarchistische Königsmodelle anknüpft, besonders an die von Ernst Kantorowicz (*The King's Two Bodies*, 1957) für das Mittelalter vorgenommene Unterscheidung zwischen dem natürlichen und dem po-

70 Vgl. Moyrer 2010, S. 77f., 91.

71 Vgl. ebd., S. 79, 81.

72 Vgl. ebd., S. 79, 94.

73 Moyrer weist im Zusammenhang mit dieser ‚Entblößung‘ des Königs Parallelen zu Andersens Märchen *Des Kaisers neue Kleider* nach, in dem der schonungslose Blick des Kindes ebenfalls eine zentrale Rolle spielt. Vgl. ebd., S. 80.

74 Koschorke 2002, S. 75.

75 Ebd., S. 78.

76 Vgl. ebd., S. 75.

litischen bzw. symbolischen Körper des Königs.⁷⁷ An diesem Doppelwesen des königlichen Körpers zeigt sich die generelle Doppelheit von natürlichem Körper und sozialer Identität: der politische Körper des Königs ist zugleich der symbolische Körper der ganzen Gemeinschaft und verkörpert so auch die Wünsche der einzelnen Subjekte.⁷⁸ Die Zweideutigkeit von Müllers König führt die Paradoxien dieses Königsmodells des Diktators vor, der zum einen als (äußerliche) Verkörperung einer sozial vereinbarten Herrschaftsrolle bzw. eines Herrscherkörpers, zum anderen als (innerliche) Lokalisierung der Wahrnehmung und Akzeptanz seiner Herrschaft im Körper des Individuums fungiert.⁷⁹ Müllers König enttarnt die Fiktionen von der Glaubwürdigkeit der Herrschaft, der nationalen Einheit und letztlich der körperlichen Unversehrtheit der Herrschaftsfigur.⁸⁰ Die Autorin schreibt im Bewusstsein des vergänglichen Körpers der Mächtigen: sie entreißt dem Diktator das imaginäre Kleid der Machtzuerkennung, entblößt seinen nackten Körper und stellt so den doppelten Mechanismus seiner Herrschaft aus.⁸¹ Bezeichnenderweise schmückt sich schon das Kind im Text mit jenen hölzernen Buchstaben, aus denen sich die Namen von Toten zusammensetzen.

Der doppelte Körper des Königs bildet also keine geschlossene Ganzheit: in der Einheit des Staatskörpers befindet sich gleichzeitig eine Kluft, welche sich auftut, weil der sterbliche Königskörper durch seine symbolische Funktion verdoppelt, ergo ein herausgehobenes Zeichen wird und damit die allumfassende Einheit des Königs immer auch an die Möglichkeit ihrer Öffnung bindet.⁸² Wie bereits mit Blick auf Koschorke festgestellt wurde, ist die Substanz des Königs selbst bloßer Schein, er bedeutet das Ganze überhaupt nur, weil an seinem Ort eine Leere verhüllt wird, wodurch das soziale Feld aufgespannt werden kann. Der Königskörper erscheint folglich als Umhüllung oder Hohlraum, der jener von ihm repräsentierten Ordnung zugleich angehört wie er ein ihr unvereinbares Heterogenes in sich (ver-)birgt.⁸³

Die Verkörperungen und Verdinglichungen des Königs und seiner Herrschaft, die in der Poetikvorlesung vorzufinden sind, arbeiten mit diesem Prinzip der Spaltung und Heterogenität des Königs: er ist rissig, wackelig, die Krone passt nicht, er altert und zerfällt, wird zerschnitten, verschoben, mit Angst und Tod konfrontiert oder gar im Traum verschlungen. Dabei bleibt er stets nur ein personifizierter, fiktiver „Widerschein“ (K 59) jener unauflös-

77 Vgl. zu Kantorowicz ausführlich: Moyrer 2010, S. 87

78 Vgl. Koschorke 2002, S. 79; Moyrer 2010, S. 87.

79 Vgl. Moyrer 2010, S. 88f.

80 Vgl. ebd., S. 87f.

81 Vgl. ebd., S. 89f.

82 Vgl. zu dieser Lektüre Kantorowicz' in Hinblick auf Else Lasker-Schüler: Bischoff 2002, S. 327f.

83 Vgl. ebd., S. 328. Hier mit Bezug auf: Žižek 1993, S. 124-130.

baren, guten wie bösen Dinge, denen in allen untersuchten Texten Müllers eine inhärente Differenz eingeschrieben ist. Der flüchtige „Widerschein“ der königlichen Macht ist, wie es bereits Shakespeare formuliert hat, ‚a thing of nothing‘.⁸⁴ Dieses Oszillieren einer in sich gebrochenen Macht reflektiert die Vorlesung im changierenden „Widerschein“ des Königs, der die Realität nur fragmentiert widerspiegelt, sie allein symbolisch-abstrakt beherrscht.

Die Königsmacht, von der die Gegenstände ergriffen sind, „setzte sich aus wirklichen, weil erlebten Dingen *zusammen*“ (K 41; Hervorh. S. T.), sie ist mithin in sich selbst gespalten und zweischneidig – wie jene Dinge, die in den Dienst des Diktators treten und sich zugleich der Funktionalisierung bzw. Symbolisierung durch eben diese Ordnung entziehen. Die symbolische Setzung der diktatorischen Macht begegnet im Text einer Entsetzung, die sie an die tatsächlichen Akte ihrer Aufrichtung, die Verdinglichungen und Verkörperungen, zurückverweist. Wenn sich also der König beim Bleigießen in einer „*unvorhersehbaren* Figur“ (K 58; Hervorh. S. T.) materialisiert, dann spricht dies nicht nur für das Nachwirken einer totalitären Gewalt im Individuum, von dessen subjektiver Beglaubigung sie demnach abhängt, es zeigt ebenso, dass die Macht des Diktators kontingent und als eine fiktive Substanz daher immer dem Diktat der Dinge, ihrem differenziellen Veränderungspotential unterworfen ist. Dabei wird die symbolisch-politische Macht des Königs durch Verkörperung und Verdinglichung im Text nicht restlos dekonstruiert, gar das Bündnis zwischen Poesie und Politik aufgekündigt⁸⁵, wie Monika Moyrer behauptet. Im Gegenteil wird der König in der Poetikvorlesung als Signum von Müllers Autorschaft vorgeführt, in dessen Macht die Schreibende selbst verstrickt ist, die sie verschlingt und von der sie heimgesucht wird. So sagt sie über die Hierarchien, die sie zwischen sich und den Dingen erschaffen hat: „Ich mußte mich den Vergleichen stellen, die ich aufgemacht hatte, und konnte nur den kürzeren ziehen. [...] Ich war unausweichlich auf die manchmal gute, manchmal böse Macht des Königs angewiesen“ (K 49). Die Königsmacht, welche die Vorlesung ins Werk setzt, wird daher nicht gänzlich getilgt. Vielmehr zeigt Müller ihre existenzielle Abhängigkeit von dieser Macht auf, mittels der sie im Text ihre eigene, subjektive Position zuallererst behaupten kann, ohne sich dabei aber souverän zu setzen. Der Vergleich der Dinge ist selbst ein zwiespältiger Prozess: als Akt sprachlicher Unterscheidung und Symbolisierung, der erst dem König wie der Autorin Ausdruck verschafft, stellt auch er eine Herrschaftsform dar, die als „böse Macht“ der Dinge wieder auf Müller zurückfällt. Ihre Poetikvorlesung gibt dieses prekäre Machtverhältnis zwischen Menschen und Dingen zu bedenken.

84 Vgl. Hamlet: Akt IV, Szene II, S. 763. Zitiert nach: Bischoff 2002, S. 328.

85 Vgl. Moyrer 2010, S. 80.

Die traditionelle Aufgabe der Kunst spielt in dieser Hinsicht eine entscheidende Rolle: Dichtung und Fiktion sind und waren durch die ästhetische Inszenierung des Königs an der Herstellung der symbolisch-abstrakten Ebene der Herrschermacht beteiligt.⁸⁶ Politik und Literatur sind also aufs Engste miteinander verbunden. Die Geschichte der Kunst lässt sich auch als eine Geschichte der Souveränität beschreiben, indem sie Herrschaft legitimiert, ihr einen Sinn verleiht oder sie subvertiert.⁸⁷ So rückten z. B. die aus dem Bann monarchischer Macht herausgetretenen Künstler der bürgerlichen Gesellschaft selbst an den Platz, den zuvor der König besetzt hatte und dessen Verherrlichung vormals oberstes Ziel ihrer Kunst gewesen war.⁸⁸ Die privilegierte Aufgabe der Künstler im bürgerlichen Zeitalter bestand darin, stellvertretend einen über die gesellschaftliche Wirklichkeit hinausgehenden, idealen Zusammenhang zu gestalten oder gar zu verkörpern. Der Künstler wurde so zu einer Transformationsinstanz, in der sich die Nation auf ein Universales hin überschritt und von dem es seine Legitimation bezog.⁸⁹ Müllers königliche Poetik wendet sich eindeutig gegen diese Rolle der Kunst. Ihr Text reflektiert den imaginären „Widerschein“ des Königs, ohne in der Literatur ein neues Ideal zu errichten, gar den rumänischen Staat oder die der Banatschwaben, indem sie die Körper und die Dinge deren Idealen restlos aufopferte, absolut zu setzen. Vielmehr sind die Verkörperungen und Verdinglichungen des Königs überaus ambivalenten Spaltungen und Entzugsprozessen ausgesetzt, die eine universalisierende Transzendierung durch die Poesie verunmöglichen. Anstelle der Überschreitung auf ein Höchstes hin, gar eine kollektivsymbolische Einheit oder einen künstlerischen Gegenentwurf, eine utopische Fiktion, die den staatlichen Ideologien vergleichbar ist, sucht Müllers Königs-poetik permanent die Konfrontation mit der konkreten, körperlichen wie dinglichen Wirklichkeit und ihrer machtpolitischen Durchdringung und Beherrschung, von der schließlich auch das schreibende Subjekt heimgesucht wird.⁹⁰ Das Partiale und Differentiale der kleinen,

86 Vgl. Koschorke 2002, S. 82; Moyrer 2010, S. 80.

87 Vgl. Bischoff 2002, S. 213. Hier mit Bezug auf Rita Bischofs Studie zum Souveränitätsdenken Georges Batailles: „[D]ie Nähe von Poesie und Souveränität war immer schon gegeben. Die Poesie hat Anteil an der Geschichte der Souveränität, mit der sie gleichursprünglich ist. Entstanden im Schatten der archaischen Souveränität hat sie sich zunächst als eine der Formen des Sakralen entwickelt.“ Bischoff 1984, S. 28f.

88 Vgl. Bischoff 2002, S. 215. Hier mit Bezug auf: Bataille 1978, S. 74f. sowie Bischoff 1984, S. 29: „Die Dichter, Künstler, Komponisten, Architekten schufen zu allen Zeiten den Glanz, der für die Anderen vom Souverän ausstrahlte. Der Schein, den die Kunst produziert, ist der Souveränität wesentlich, die ohne ihn der subjektiven Dimension entbehren würde. Die Künstler partizipierten auf Grund der ihnen eigentümlichen Macht des Ausdrucks am Souveränen, und zwar noch vor den Königen. Sie, die den Ruhm der königlichen Subjektivität besangen, hielten darin zugleich die Erinnerung an jene andere virtuelle Souveränität wach, deren vergrößerte Erscheinungsform der König lediglich war.“

89 In der deutschen Tradition zeigte sich dies besonders an der Verherrlichung der ‚Dichturfürsten‘, welche eng an die Herausbildung der kollektiven Identität einer deutschen Kulturnation gebunden war. Vgl. dazu ausführlich: Bischoff 2002, S. 214.

90 Ein ähnliches Verfahren hat Doerte Bischoff für die avantgardistische Poetik Else Lasker-Schülers herausgearbeitet, deren Herrschermythologien ebenso als Experimente mit der Souveränität betrachtet werden

realen Dinge, jene verschlossene, fremde, rätselhafte und heterogene Materialität, die sich nur sinnlich erfahren und nicht begrifflich beherrschen lässt, bildet den Widerstand gegen sämtliche totalisierenden, großen Entwürfe.⁹¹ Als heterogener ‚Teil des Ganzen‘ bleiben die Dinge in Müllers Literatur stets zwiespältig: sie werden als sprachliche Leerstelle, als unsagbare „Lücke“ (K 7) markiert. Mit Blick auf die Erfahrungen der Diktatur kann dies durchaus als ein politischer Gestus der Müllerschen Schreibweise verstanden werden, die mittels der Dinge eine pluralistische Wirklichkeit, somit eine Ethik der Differenz zur Darstellung bringt.⁹² Für Müller haben alle Dinge „einzeln ihren König“ (K 49), sie sind, wie die Menschen, individuelle, singuläre Akteure, deren Macht ver- und geteilt ist, die sich gerade nicht restlos vereinnahmen lässt. Deshalb hat Müllers König auch „nichts zu tun mit den Königen aus den Märchen“: er ist keine mythisch-fiktive Universalgestalt, die zeitlose Geltung behaupten würde und geht auch nicht in der Figur des Diktators oder Führers auf. Der König besteht aus den „wirklichen, weil erlebten Dingen“ (K 41), die an persönliche Erfahrungen in der sozialen Realität gebunden sind, die also Macht auf ihre Durchsetzung in einer Zeit, auf einen bestimmten (vergangenen) Moment hin beziehen. Nur mit diesem Wissen, so würde vielleicht ein geschichtsphilosophischer Kommentar zu Müllers Königen lauten, könnte schließlich das historische Kontinuum unterbrochen, den Herrschenden ihre Macht entzogen und der gegenwärtige Horizont für einen anderen Lauf der Dinge geöffnet werden. Wie meine Untersuchungen zeigen, gibt Müller die Dinge jedoch nicht nur in Bezug auf Herrschafts- und Machtverhältnisse, welche ebenso die Beziehung von Religion und Ökonomie und nicht zuletzt die (literarische) Sprache tangieren, als Gespaltene zu erkennen. Der Übergang von der Kindheit im Dorf zum Leben in der Stadt bildet ein wiederkehrendes Motiv, das Müller mit einer Kritik am Begriff der ‚Heimat‘ verknüpft. Die nun folgende Analyse ihres Prosatextes *Reisende auf einem Bein* nimmt die mit den Dingen assoziierte Differenzenerfahrung im Zwischenraum zweier Länder, während der Übersiedlung der Protagonistin nach Deutschland, in den Blick, womit die Frage nach der Existenz von ‚Heimat‘, auch vor dem Hintergrund von Strukturen der Macht, nur umso virulenter wird.

können, wobei Verkörperlichungen und Verkleidungen eine wichtige Rolle bei der Frage nach dem Verhältnis von quasi-göttlichem Souveränitätsanspruch und der Materialität der beherrschten Welt spielen. Schon hier liegt eine genuin moderne Reflexion einer Krise jener Souveränität vor, welche als höchste, ungeteilte Gewalt die Gleichheit und Souveränität der Individuen garantieren sollte. Lasker-Schüler erstattet der Souveränität den Körper zurück, ohne diese restlos zu verkörpern, vielmehr ist in ihren poetologischen Experimenten der Körper selbst immer wieder dem Wechsel von Erhebung und Sturz ausgeliefert, wodurch die Gespaltenheit und Ambivalenz der Souveränität als konstitutives Moment ihrer Texte in Erscheinung tritt. Vgl. Bischoff 2002, S. 219f., 330f.

91 Vgl. auch Kapitel 3 dieser Arbeit („Ein fremder Blick gegen den Terror der Gegenstände“) zur politischen Dimension von Müllers Dingwahrnehmung in der Auseinandersetzung mit der rumänischen Diktatur.

92 Damit bestätigt sich, dass die schon vom Kind erlebte „Lücke zwischen Wort und Ding“ (Kapitel 2) zentraler Bestandteil von Müllers Poetik ist.

6. Menschen und Dinge im Zwischenraum: *Reisende auf einem Bein*

Reisende auf einem Bein aus dem Jahr 1989 ist der erste Text Herta Müllers, der unmittelbar nach der Übersiedelung der Autorin von Rumänien nach Westberlin erschienen ist. Erzählt wird von Irene, die in den späten 80er Jahren die rumänische Diktatur verlässt und ein neues Leben in Berlin anfangen will – deutlich spiegelt sich Müllers eigene Lebenssituation in der Protagonistin wider. Der Text ist mehrfach als Exilliteratur bezeichnet worden, was trotz der vorherrschenden Beschränkung des Begriffs auf Literatur, die zwischen 1933 und 1945 entstanden ist, durchaus zutrifft, da sich Müller nach eigener Aussage in der Zeit zwischen ihrer Ausreise aus Rumänien und dem Fall des Regimes, als sie das Banat nicht bereisen und kaum Kontakt halten konnte, fraglos im Exil befand. Vor diesem Hintergrund reflektiert *Reisende auf einem Bein* wie bereits andere der untersuchten Texte eine Erfahrung der Entortung, die jede Bezugnahme auf irgendeine von Fremdherrschaft und Unterdrückung unverstellte ‚Heimat‘ grundsätzlich in Frage stellt. Die doppelte Blickrichtung von Müllers Texten, durch die gegenwärtige Gewaltherrschaft mit der deutschen Vergangenheit verknüpfbar ist, macht diese speziell für die Exilforschung interessant. Zudem war Müllers Exilerfahrung von dem ungewöhnlichen Umstand geprägt, dass sie als Auslandsdeutsche die Sprache ihres Zufluchtslandes sprechen konnte, was in *Reisende auf einem Bein* die Grundlage für sensible Erkundungen von Raumkonstellationen zwischen beiden Kulturen bildet: Vertrautes und Fremdes überlagern sich, ständig finden Spaltungen, Verdopplungen und Vertauschungen statt, die vor allem den Raum der gemeinsamen Muttersprache betreffen. Schon bei ihrer Ankunft in Berlin kann sich die rumäniendeutsche Irene, entgegen der offiziellen Klassifikation, den anderen Deutschen nicht selbstverständlich zuordnen: „Da die fremden Personen vertraute Personen im Kehlkopf trugen, waren sie nicht bloß Fremde. Sie waren fremder als Fremde“ (R 25).⁹³

Wenn die Protagonistin die Berliner hier „fremder als Fremde“ erlebt, macht dies auf das zentrale poetologische Konzept des Textes aufmerksam. Müller versucht, binäre Strukturen zu unterminieren, indem sie eine transkulturelle Identität im Zwischenraum wechselseitiger Wahrnehmung von Minderheit(en) und Mehrheit innerhalb der deutschen Gesellschaft entwirft.⁹⁴ Stellvertretend durch Irenes doppelten Blick auf kulturelle, nationale wie geschlechtsbedingte Differenzen, treten im heterotopen Raum des Textes, der die scheinbaren Gegensätze der politischen Systeme bzw. Kulturen mit ihrer vielschichtigen Durch-

93 Zu dieser Neuperspektivierung Müllers wie der Exilforschung vgl. ausführlich: Bischoff 2009, S. 8f.

94 Vgl. Bozzi 2005, S. 10.

dringung konfrontiert, die Ambivalenzen jeglicher Zuschreibungen, das unauflösbare Zugleich des Verschiedenen, äußerst drastisch zutage.⁹⁵ Wie die exilierte Autorin bewegt sich Irene in einem hybriden Raum des Sowohl-als-auch, der als Schwelle zur Nichtzugehörigkeit, im Ungebundensein der Figur permanent thematisiert wird.⁹⁶ Irenes Erfahrung innerer Spaltung, die ihren Ausgang bereits in der totalitären Kontrolle der rumänischen Diktatur genommen hat, wird zugleich als subversive Textstrategie eingesetzt, weil sie ein Moment der Unverfügbarkeit gegenüber gewaltsamen Identifizierungen darstellt, das jedoch stets an einen Riss im Eigenen gebunden ist.⁹⁷

Im Migrationsprozess der Protagonistin gibt sich aber nicht nur der Raum der deutschen Sprache als zerrissener zu erkennen. Müllers Poetik eines oszillierenden ‚Dazwischen‘, in dem sich fremde und vertraute Elemente vermischen, sich die starren Gegensätze auflösen, findet sich insbesondere auch in Irenes Beziehungen zu Dingen, als ein (erzählerisch vermittelter) gespaltener Blick auf Gegenstände wieder, welcher bisher in der Forschung nur vereinzelt untersucht und nicht als zentrales Strukturprinzip des Textes erfasst wurde. Der Zwischenraum, in dem Irene lebt, ist maßgeblich durch verstörende Begegnungen mit Dingen geprägt, die der Konfrontation mit der ‚fremden‘ Kultur entspringen, welche sich dem Verständnis der Protagonistin immer wieder entzieht, auch wenn sie ihr teilweise bekannt vorkommt. Die westdeutsche Kultur wird in *Reisende auf einem Bein* als eine Dingkultur vorgeführt, wobei die Dinge nicht bloß einen Aspekt dieser Kultur bilden, sondern die Welt der Dinge selbst in den Mittelpunkt der Handlung rückt. Müller macht deutlich, dass Kulturerfahrung wesentlich die Begegnung mit der materiellen Kultur des jeweiligen Landes bedeutet, vor allem mit einer überhaupt nicht alltäglich erscheinenden Alltagskultur. Daher wird der Irene widerfahrende ‚Kulturschock‘ im Text als ein materieller *clash*, als Aufeinanderprallen von Menschen und Dingen inszeniert⁹⁸, zumal die Objekte, von denen Irene sich fortwährend entfremdet, in Bezug auf Herrschafts- und Machtverhältnisse beider Länder als gespalten auftreten: Sie repräsentieren und subvertieren diese auf jene ambivalente Weise, wie es bereits anhand der Ding-Könige erörtert wurde.

Zu Beginn wird in einer eindringlichen Szene beschrieben, wie Irene nach der Ankunft in Westberlin und dem Aufenthalt in einem Asylantenheim ihre neue Wohnung besichtigt,

95 Vgl. Bozzi 2005, S. 9; Bischoff 2009, S. 10.

96 Vgl. Bozzi 2005, S. 113.

97 Vgl. Bischoff 2009, S. 9f.

98 Vgl. zum materiellen *clash*: Tischleder 2007, S. 68f. Hier mit Bezug auf den russischen Protagonisten von Vladimir Nabokovs Roman *Pnin* (1957) und dessen Erfahrungen mit der amerikanischen Dingkultur. Die Befunde von Bärbel Tischleder werden hier aufgegriffen, da sich Müller deutlich an Themen und Motiven dieser exilliterarischen Tradition, etwa auch an Anna Seghers, orientiert. Vgl. Bischoff 2009.

welche Gedanken und Gefühle sie, vor dem Haus stehend, entwickelt:

Da kamen Gedanken in Irenes Kopf und gingen. Und keiner hatte was mit ihr zu tun. Ihr Koffer stand neben dem Stiegenhaus, warf einen Schatten neben die Tür. Und kein Gedanke drängte Irene zum Bleiben. Und keiner zum Gehn. (R 40)

Der Koffer der Protagonistin, ihr einziges Gepäckstück (vgl. R 38) nimmt hier einen stellvertretenden Platz für sie ein.⁹⁹ Irenes Gedanken sind ihr fremd, sie passieren das Bewusstsein wie Durchreisende oder eilige Gäste des Hauses. Sie will weder gehen noch bleiben, wie auch der Koffer unentschlossen vor dem Haus verharrt, anstelle der neuen Bewohnerin nur einen unbestimmbaren, anonymen Schatten neben den Eingang wirft. Ähnlich ambivalent gestaltet sich der Eintritt in die eigene ‚Bleibe‘:

Irene trug den Koffer durchs Stiegenhaus hoch. Dann ging ein Flur durch sie hindurch. Dann eine Küche. Dann ein Bad. Dann ein Zimmer. Alles leere Wände. [...] Der Koffer stand lange geschlossen im Flur, als wäre Irene nur halb am Leben. Sie konnte nicht denken, nicht gehen. Ob sie sprechen konnte, sie versuchte es. Ob das gesprochen war, sie wußte es nicht. (R 41)

Die Zimmer sind keine passiven Gegenstände von Irenes Blick¹⁰⁰, denn sie durchqueren sie wie unbekannte Personen. Die Protagonistin erlebt den Innenraum als eine Konkretisierung bzw. Ausdehnung ihres eigenen Körpers und Bewusstseins.¹⁰¹ Dabei gestaltet sich die Wohnungsbegehung selbst als eine Art von ‚Zugreise‘, vorbei an „leere[n] Wände[n]“, die nicht zum Bleiben einladen, Irenes innerliche Leere widerspiegeln. Dass das Ankommen in einem Zuhause für Irene unmöglich ist, verdeutlicht besonders der Koffer, der im Flur, dem Durchgangszimmer, geschlossen stehen bleibt: Irenes Sprach-, Willen- und Bewegungslosigkeit setzt sich als Entfremdungsprozess in den üblicherweise privat, individuell wie vertraut codierten Innenräumen fort. Zwischen Ankunft und Abreise stillstehend, bleibt das wichtigste Utensil der Reisenden, der Koffer, wie Irene selbst, verschlossen. Der Gegenstand erscheint hier, wie so oft bei Müller, in seiner undurchdringlichen, gar unheimlichen Fremdheit und dekonstruiert dadurch die Vorstellung eines mit und in den Dingen heimisch werdenden Menschen. Irene öffnet den Koffer nicht und packt ihre persönlichen Dinge nicht aus. Demgemäß verkörpert der Koffer nach außen hin sichtbar den unabänderlichen Differenz- bzw. Schwellenstatus der exilierten Irene¹⁰², der noch bis in den letzten Winkel ihrer Wohnung reicht. Diese befremdliche Ding- und Körpererfahrung in den ‚eigenen vier Wänden‘ spitzt sich in der Folge sogar zu, wenn sich Irene aus Angst vor Beobachtung in ihr neu erworbenes Bett – sie kauft sich ganz gezielt ein „Gästebett“ (R 43) – nur angekleidet hineinlegt und sich unter der Decke wie begraben fühlt (vgl. R 44). In der Zeit zwi-

99 Vgl. Ecker 2006, S. 227.

100 Vgl. Bozzi 2005, S. 105.

101 Vgl. ebd., S. 105f.

102 Vgl. ebd., S. 113.

schen dem Warten auf den Pass und die Einbürgerungsurkunde lebt Irene in einem haltlosen Zustand der Vorläufigkeit in Deutschland¹⁰³, was das „Gästebett“ als ein beweglicher Besitzgegenstand unmissverständlich symbolisiert. Schließlich wird das Bett, für gewöhnlich das intimste Möbelstück einer Wohnung, während Irene schläft zu einem tatsächlich bedrohlichen Objekt:

In dieser Nacht fiel Irene aus dem Bett. Es waren nicht die Träume. Es war das andere Land, in dem Irenes Bett an der langen Wand des Zimmers stand. Hier stand Irenes Bett an der kurzen Wand. Was in dem anderen Land die Länge des Bettes war, war hier die Breite. Da sich Irene im Schlaf der Länge nach in die Breite des Bettes legte, fiel sie auf den Fußboden. Irene erschrak. (R 127f.)

Irene stürzt zu Boden, weil das Bett in ihrer rumänischen Wohnung exakt umgekehrt gestanden hatte und der Körper sich an diese andere Lage noch erinnerte. Wie der Koffer, so symbolisiert auch das Bett, entgegen seiner alltäglichen, scheinbar vertrauten Verwendung als Objekt der friedlichen Ruhe am heimischen Ort, buchstäblich ein Moment des Ausgestoßenseins und der Entortung, wie es ebenfalls der Migrationserfahrung entspricht. Irenes Heim ist ein unheimlicher Ort: sie bleibt im Gästebett buchstäblich ihr eigener Gast in der Wohnung und wird von den Dingen wie ein Fremdkörper abgestoßen.

Im gesamten Text tritt Irene in Berlin als ständiger Gast auf, sie verweigert sich jeder Assimilierung: Auf zahlreichen Gängen durch die neue Stadt beobachtet sie die Menschen und ihr Tun, ohne dass sich die Distanz zwischen ihnen und ihr verringern, sie sich einleben und zugehörig fühlen würde, womit jeglicher Form von Überwindung kultureller Differenz eine deutliche Absage erteilt wird.¹⁰⁴ Die Protagonistin praktiziert auf ihren Rundgängen ein „flanierendes Sehen“¹⁰⁵, das in den beobachteten und gleichzeitig sie selbst beobachtenden Dingen, z. B. „Ampeln wie Augen“ (R 113), und in den Verhaltensweisen der Menschen stets jene Bruchstelle ausfindig macht, auf Grund derer wirkliche Nähe und Berührung unmöglich erscheinen.¹⁰⁶ Sogar auf ihre Freunde wirft Irene einen von verborgener Fremdheit bestimmten Blick. Irene hat das Gefühl, die Freunde dadurch von der Stadt, mit der sie unmittelbar verbunden sind, zu „entfernen“ (R 147):

In diesen Augenblicken wußte Irene, daß ihr Leben zu Beobachtungen geronnen war. Die Beobachtungen machten sie handlungsunfähig. [...] So lebte Irene nicht in den Dingen, sondern in ihren Folgen. (Ebd.)

Irenes Leben besteht aus distanzierteren, passiven Beobachtungen, die sie „nicht in den Dingen, sondern ihren Folgen“ verorten, ihr demnach kein selbstverständliches, vertrautes Zusammensein mit den Dingen und Menschen in Form einer ‚Heimat‘ ermöglichen.

103 Vgl. Bozzi 2005, S. 112.

104 Vgl. ebd., S. 99.

105 Kublitz-Kramer 1995, S. 134.

106 Vgl. Bozzi 2005, S. 102.

Irenes Blick zerschneidet die Dinge, das Sehen wird zu einem zerstörerischen Akt. Ihre Wahrnehmung bringt Verborgenes, Kleines und Unberücksichtigtes zum Vorschein, ohne den Dingen andere Bedeutungen zu verleihen, sie insistiert vielmehr auf dem Trennenden, das diese vor ihren Augen verbergen wollen¹⁰⁷: „Seit ich hier lebe, ist das Detail größer als das Ganze. Das macht mir nichts aus. Nur den Dingen, die zeigen das nicht gern“ (R 172). Unter ihrem Blick zerfällt die Welt in einzelne Splitter und Momentaufnahmen, die sich nicht zu einem Ganzen fügen wollen, die Wahrnehmungen der Details bleiben beziehungslos.¹⁰⁸ Im Text selbst findet, auch von Seiten der Erzählinstanz, keine Vermittlung zwischen den beobachteten Dingen, kein Verstehen der Beobachtungen, das den Dingen Sinn verleihen würde, statt.¹⁰⁹

Ein zentraler Gegenstand von Irenes schneidender Wahrnehmung sind Kleidungsstücke, die selbst als Zeichen bzw. Mittel der Unterscheidung und Trennung fungieren. So trägt etwa der Beamte im Büro des Asylantenheims, ein Mitarbeiter des Bundesnachrichtendienstes, der Irene nach ihrem Verhältnis zum rumänischen Geheimdienst befragt, einen „dunklen Anzug, wie Irene sie kannte aus dem anderen Land“ (R 27). Der Bürokrat erinnert sie also an die Erfüllungsgehilfen der rumänischen Diktatur¹¹⁰, wonach der austauschbare, uniforme Anzug gewisse Kontinuitäten zwischen beiden politischen Systemen, Diktatur und Demokratie, bei der Ausübung staatlicher Macht und Kontrolle symbolisiert. Irene erkennt sogar eine ähnlich überhebliche Kopfhaltung bei dem Beamten wieder, der von sich selbst treffend sagt, er werde für das „Differenzieren“ (R 28) bezahlt und ihr daraufhin einen Fragebogen vorlegt:

Es waren Gesichtstypen drauf. Und Rubriken für die Kleidung: schlampig, sportlich, flott, elegant, zweckmäßig. Irene nannte fünf Namen und beschrieb fünf Personen. Der Beamte siebte. (Ebd.)

Die Wahrnehmung und sprachliche Klassifizierung von Kleidung erscheint in dieser Szene als wesentliches Differenzkriterium für die Einbürgerung Irenes. Dieses Assimilierungsver-

107 Vgl. Bozzi 2005, S. 102. Hier mit Bezug auf: Apel 1991, S. 25.

108 Vgl. Bozzi 2005, S. 103.

109 Vgl. ebd., S. 104. Damit entspricht Irenes Blick, der das Detail dem Ganzen vorzieht und in den Dingen stets das Trennende sucht, dem in Kapitel 3 analysierten ‚fremden Blick‘ Müllers auf die Dinge der Diktatur. Voraussetzung dieses ‚fremden Blicks‘ ist die in Kapitel 2 erörterte Kritik am ideologischen Begriff der ‚Heimat‘, dessen universelle, identitätsstiftende Bedeutung sich mit Blick auf die konkreten Details der Dinge als Betrug erweist. Müller setzt diese poetologischen Aspekte in *Reisende auf einem Bein* im Verfahren einer detaillierten, zerschneidenden Dingwahrnehmung literarisch um. Dabei beweist auch die Protagonistin schon vor ihrer Ausreise einen fremden Blick: „Sehnsucht überkam Irene. Und es war keine. Es war ein Zustand der leblosen Dinge. Der Steine, des Wassers. Der Güterzüge und Türen, der Fahrstühle, die sich bewegten“ (R 13). Kulturelle Unterschiede sind daher nicht allein maßgeblich für Irenes Blick auf die Dinge. Die tatsächliche Ursache ihrer entfremdeten Wahrnehmung bleibt aber eine Leerstelle im Text, sie wird nicht ausdrücklich auf die rumänische Diktatur bezogen, sondern als ein übergreifendes Prinzip der Welterfahrung am Ende des 20. Jahrhunderts ausbuchstabiert.

110 Vgl. Bischoff 2009, S. 9.

fahren, dessen Ausgangs- wie Zielpunkt der konforme Anzug des Beamten verkörpert, ist mithin in subtile Herrschaftsmechanismen eingebunden. Die Menschen, ihre Gesichter und Charakterzüge erscheinen lediglich als nach Kleidern normierte Typen, denen jede Individualität geraubt wurde. Irene sucht dieser durch die Dinge behaupteten Macht wie ihrer visuellen Normierung durch jenen fremden, sezierenden Blick auf den Bürokraten und seine Kleidung zu entkommen.

Besonders deutlich zeigt sich der Dinge und Menschen spaltende Blick auch an Irenes Betrachtung der Bekleidung der Asylanten: „Die Kleider waren [...] Almosen. Zwischen Hals und Schultern klaffte das Tuch“ (R 30). Das klaffende „Tuch“ vermittelt äußerst drastisch den Status seiner Träger: als bloßes, unpersönliches Stück Stoff, über den Körper gespannt, ohne noch als individuelles Kleidungsstück erkennbar zu sein, enthüllt es den Riss in der Identität der Asylsuchenden, ihre von Abhängigkeit und Mangel geprägte, würdelose Existenz. Dabei markiert das „Tuch“ förmlich greifbar, gerade in seiner eigentlich verhüllenden Funktion, die doppelte Differenz der Asylanten: Die Kleidung vereint diese in einer homogenen, fremden, von den Deutschen abgetrennten Gruppe, die gleichermaßen in sich selbst zerrissen ist. Dies zeigt sich ebenso, als Irene die Bewohner des „Übergang[s]heim[s]“ (R 27) beim Kauf von billigen Schuhen beobachtet:

Irene kannte die billigen Schuhe aus den Kisten der Supermärkte. Sie hatte Männer und Frauen gesehen, die sich drängten und in den Kisten wühlten. Und Kinder dazwischen, die ihre Mütter und Väter wegziehen wollten. Und weinten. Irene hatte gesehen, wie die Männer und Frauen den einen, passenden Schuh gefunden hatten. Wie sie ihn über den Kopf hielten mit der einen Hand. Mit der anderen Hand weiter wühlten, im Haufen der auseinandergerissenen Paare. Und diese Entfernung blieb, von einem Schuh zum andern. Sie wuchs hinter den Rücken. Schloß auch die Schultern mit ein. Auch in den Augen stand diese Entfernung. (R 30f.)

Die krampfhafteste Suche nach den passenden Schuhen, die Vereinigung der „auseinandergerissenen Paare“, bleibt hier letztlich erfolglos. Die Schuhpaare verweisen nicht auf eine stabile, alltagstaugliche Einheit, sondern beschreiben die unauflösbare Differenzenerfahrung der Asylanten, deren unaufhebbare „Entfernung“ von sich selbst wie auch untereinander. Als Kontaktpunkt mit der Stadt bzw. dem Land bilden die Schuhe eine Metapher der Identität: die „Entfernung“ zwischen den Schuhen ist gleichermaßen die unüberwindbare kulturelle Distanz zwischen den Fremden und der deutschen Gesellschaft, die jene nur vorläufig, als Asylsuchende duldet und die daher auch „kein Geräusch in den Schritten“ (R 30) haben, weil sie offiziell nicht zum Bleiben berechtigt sind.¹¹¹ Die Suche nach den Schuhen wird als eine Form der Entortung und Zerrissenheit inszeniert, die sich sogar in den Körpern wie dem Verhalten der Asylanten abzeichnet. Auch durch den Warenkonsum kann dieser Riss

¹¹¹ Vgl. Bozzi 2005, S. 116.

nicht mehr geheilt werden, vielmehr weitet er sich im Supermarkt zum Existenzkampf aus. Irenes spaltender, die Differenzen nicht überbrückender Blick korrespondiert mit diesem Moment der Trennung.¹¹² Insofern spiegeln die Dinge hier nicht nur die Situation der Asylanten wider, sie erzählen auch von Irenes eigener umherirrender, ruheloser Existenz.¹¹³

Müller bringt Kleidung aber nicht nur im Kontext von Migration und kultureller Differenz ins Spiel. Sie wird im Text auch herangezogen, wenn es um eine Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte geht, wie sie Irene anhand von Dingen wahrnimmt:

Im Second-Hand-Laden hingen die Kleider eingeteilt in Feldern. Kolonnen von Hemden, Jacken und Hosen. [...] Die Mäntel hingen im Hinterraum. Die Metallknöpfe und die Schnallen waren mit Grünspan bezogen. Die Mäntel hatten Kriege überlebt. Irene berührte sie nicht. Kleiderbügel wie Schultern. Das Tuch war hart. Hatte jahrelang Haut bedeckt. (R 56)

Die alten Kleidungsstücke im Second-Hand-Laden erinnern Irene an „Kolonnen“, also an Truppen von marschierenden Soldaten. Die von „Grünspan“ überzogenen Metallteile der Mäntel, die „Kriege überlebt“ haben, verstärken diese Assoziation. In Irenes Blick werden die getragenen Mäntel gleichsam zu lebendigen, menschlichen Körpern, denen sie die Berührung verweigert. Die Kleidung, die seine Träger längst überlebt hat, erscheint in dieser Szene als unheimlicher Erinnerungsträger, der zwischen Lebendigem und Totem changiert. Dadurch bringt der Stoff eine verstörende Geschichte der Dinge hervor, die mit der Kriegsvergangenheit der Deutschen bzw. dem Nationalsozialismus eng verknüpft ist. Als Irene eine Frau beim Kauf eines Mantels im Laden beobachtet, verdichten sich die im Text nur angedeuteten Vorstellungen noch:

Das Etikett mit dem Preis rieb der Frau mit dem pinkroten Haar am Nacken. Es sah aus wie eine Feldpostkarte. Die Frau bezahlte den grünen Mantel. Riß die Feldpostkarte ab. Zog den Mantel an. Ging hinaus auf die Straße. (R 57)

Das Preisschild am Mantel sieht für Irene aus wie eine „Feldpostkarte“. Die Kundin stört das Etikett, sie reißt es nach dem Kauf sofort ab und verschwindet, neu angekleidet, aus dem Geschäft. Der ‚Riss‘, den Müller hier inszeniert, ist vor allem jene Lücke im Gedächtnis der Deutschen. Das Abreißen des Preisschildes kann als allegorischer Akt der Verdrängung eigener Geschichte gelesen werden. Anstelle einer Aufarbeitung der ‚Mitteilung‘ aus der Vergangenheit, wie sie den Mänteln greifbar eingeschrieben ist, kommt es im Text erneut zum Abbruch der Kommunikation mit den Dingen. Bezeichnenderweise stellt Müller

112 Vgl. Bozzi 2005, S. 104.

113 Am Ende der Erzählung, wenn Irene ihre Vorstellungen von der Existenz des Menschen schildert, tauchen die Schuhe wie auch der Koffer noch einmal auf: „Menschen, die nicht mehr wußten, ob sie nun in diesen Städten Reisende in dünnen Schuhen waren. Oder Bewohner mit Handgepäck“ (R 176). Der Unterschied zwischen Menschen mit festem Wohnsitz und Reisenden bzw. entorteten Asylanten wird somit durch die Dinge aufgehoben. Das Leben im Zwischenraum, die radikale Differenz, so ließe sich resümieren, stellt für Irene die existenzielle Situation jedes Menschen dar. *Reisende auf einem Bein* beschreibt daher auch keinen Entwicklungsprozess, vielmehr schließt sich hier der Kreis zu Irenes anfänglicher Beobachtung, dass andere Menschen für sie „fremder als Fremde“ (R 25) sind.

diesen Vorgang der Trennung und Neubesetzung der Kleider in einen Kontext mit dem Warenkonsum, bei dem die Dinge ohnehin nur als Produkte mit Tausch- und Gebrauchswert auftreten. Zugespitzt bedeutet dies, dass hier jener endgültige Ausverkauf von Geschichte geschildert wird, wie ihn die Entwicklung des westdeutschen Kapitalismus begünstigte.

Müllers Protagonistin legt, wie schon die billigen Schuhe im Supermarkt demonstrieren, einen besonderen Fokus auf die Wahrnehmung von Kleidung und Accessoires, die als Teil westdeutscher Konsumkultur das Stadtbild maßgeblich bestimmen: „In der Fußgängerzone wimmelte es vor Köpfen, und Taschen und Schuhen“ (R 170). Der Ärmel eines Pelzmantels, den Irene berührt, ist „weich, als würde er atmen“ (R 60). Im Schaufenster eines Juweliers leuchtet „von der Sonne großäugiges Gold mit blutigen Rubinen“ (R 171). Irene betritt ein Schuhgeschäft, in dem die gleichen Schuhe, die sie trägt, im Regal stehen. Sie hat plötzlich Angst, ihre eigenen Schuhe gestohlen zu haben und deshalb von der Verkäuferin, die als mächtige, quasi-göttliche Instanz in Erscheinung tritt, belangt zu werden:

Die war hier im Laden zu Hause. Die hatte das Maß aller Dinge. Das Maß der Schuhe und das Maß der Preise. Das Maß der Frauen, die in den Laden kamen [...], hatte die Verkäuferin. (R 58)

Wirklich „zu Hause“ ist im Text nur die Hüterin der Konsumprodukte, die das „Maß aller Dinge“ besitzt, welchem sich auch die Käuferinnen unterzuordnen haben. Schließlich rennt Irene aus dem Laden, wobei ihre Halskette zerreißt; sie spürt, wie die Steinchen ihren Rücken herunterlaufen „als löse sich die Wirbelsäule auf“ (R 59). Jener Riss geht hier durch Irenes Körper, der die weibliche Identität als abhängig vom Warenkonsum zeichnet. Irenes Blick auf andere Frauen ist gleichfalls von deren körperlicher Zerteilung und Vertauschung mit bzw. durch Kleidung geprägt:

Mit leicht verrutschten Nähten gingen Frauenstrümpfe den Rinnstein entlang, [...] als hätten die Frauen nur Beine. Beine für Männer. Beine mit Schlingen. Sie fingen Blicke ein. Auch Irenes Blicke fingen sie ein. (R 80)

Irene schlüpft hier in die Rolle eines männlichen Flaneurs oder Voyeurs¹¹⁴, in dessen Wahrnehmung die vorbeigehenden Frauen auf ihre Beine, letztlich allein auf die Strümpfe reduziert werden, die, ebenso wie die anderen Kleidungsstücke und Accessoires im Text, wiederum lebendig, gar anthropomorph wirken. Der gespaltene (weibliche) Blick Irenes führt jenen Akt der Fetischisierung vor, durch welchen die ‚Frau‘ als ein Lustobjekt zuallererst im begehrenden Blick (des Mannes) konstituiert wird – er stellt die binäre Geschlechterordnung somit als ein Phantasma aus.¹¹⁵ Trotzdem zeigt sich dieses Phantasma in wirksame Machtstrukturen zwischen Dingen und Menschen eingebunden, welche nicht nur die patriarchalische Ordnung betreffen. Irene sieht „an einem einzigen Tag, an drei verschiedenen

114 Vgl. Bozzi 2005, S. 109.

115 Vgl. ebd.

Orten der Stadt, drei verschiedene Frauen mit der gleichen Haarspange“ (R 80). Die Mode ist Quelle stets neuer, käuflicher Identitäten, jedoch nicht für Irene¹¹⁶: „Die Mode verkürzt das Leben. Die schwarze Spitzenunterwäsche im Schaufenster wirkte zerbrochen“ (R 81). Jede (sexuelle) Identität gibt sich in Irenes Wahrnehmung von Kleidung als äußerst fragil zu erkennen. Die serielle, austauschbare Konfektionsware macht deutlich, dass die Frauen noch vor ihrer scheinbar aktiv handelnden Rolle als Konsumentinnen selbst als objekthafte Konsumgüter fungieren, denen nichts Originäres oder Individuelles anhaftet.¹¹⁷ Das warenförmige Verhältnis, welches Irene zwischen Menschen und Gegenständen beobachtet, deutet auch ihr Berliner Freund Thomas an, wenn er von weiblichen wie männlichen Prostituierten sagt, sie hätten „Pupillen wie Ohringe mitten in den Augen“ (R 77) und damit das ökonomische Muster erotischer Beziehungen in der optischen Durchdringung von Körper und Schmuckware, in einem ebenfalls in sich gespaltenen Blick zuspitzt, der die Differenz der Geschlechter zugleich überschreitet. Denn auch Thomas kann sich dieser Ökonomie des Begehrens nicht entziehen. Er erzählt Irene, welches merkwürdiges Konsumverhalten er selbst pflegt. Einmal im Monat kauft Thomas sich vom Arbeitslosengeld ein makelloses Hemd, welches er voller Vorfreude nach Hause trägt, um damit schließlich vor einem Spiegel zu onanieren:

Ich zittere, wenn ich das Hemd anziehe. Ich schau mein Gesicht im Spiegel an. Dann sehe ich nur noch das Hemd. [...] Ich schau mein Gesicht an, und es ist, als ob ich mich zum ersten Mal sehen würde: Ich habe das Gesicht eines Mannes, der ich gern sein möchte. [...] Ich liebe mich wie eine fremde Person. (R 142)

Thomas perfektioniert durch den gespiegelten, gleichsam narzisstischen Blick auf das begehrte Hemd sein eigenes, als mangelhaft erlebtes Ich. Er verliert sich in der neu gekauften Kleidung, wirkt wie ausgetauscht und durch sein männliches Idealbild ersetzt, mit dem er schließlich in einem imaginären Geschlechtsakt verschmilzt. Diese gespenstische Ich-Steigerung verliert jedoch schnell ihre Wirkung:

Am Morgen ist es vorbei. Das Hemd ist wie alle anderen Hemden. Wie alle Gegenstände im Haus: Es zählt nicht mehr. [...] Ich hab das Gesicht eines Mannes, der ich nicht sein möchte. Ich fühle mich, als hätte ich mich am Tag davor von jemandem geborgt gehabt und in der Nacht im Schlaf wieder zurückgegeben [...]. (R 143)

Aus dem singulären, perfekten Hemd ist ein x-beliebiger Haushaltsgegenstand geworden. Der arbeitslose Thomas fühlt sich wieder unattraktiv und abgenutzt, sich selbst enteignet, wie fremdes Eigentum. Gewissermaßen wird hiermit die Ideologie der kapitalistischen Arbeits- und Konsumwelt bloßgestellt. Während Thomas als Ding erscheint, erwacht das Warenprodukt zum Leben. Als autonomes, männlich codiertes Wesen ergreift es Besitz von

116 Vgl. Bozzi 2005, S. 108.

117 Vgl. ebd., S. 108f.

seinem Käufer und erfüllt dessen Existenz kurzzeitig mit Sinn, bis dieser das Hemd unter „alle anderen Hemden“ einreicht und sich wieder vollkommen leer fühlt.¹¹⁸

Demnach wird durch das Hemd und die anderen Konsumprodukte im Text die grundlegende Struktur des Fetisch, das Schwanken zwischen Belebtem und Unbelebtem, Mensch und Ding, ausgestellt.¹¹⁹ Im Übergang vom Organischen zum Anorganischen werden dem Fetisch auch hier magische Kräfte zugesprochen: er ist ein totes, doch künstlich belebtes Objekt, das sein Gegenüber verzaubert – ganz wie die Mode, deren konstitutives Moment das Umschlagen in einen verehrungswürdigen Glanz darstellt, der als unablässiger Kipp-effekt zwischen Organischem und Anorganischem inszeniert wird.¹²⁰ Die Souveränität des männlichen Subjekts, seine sexuelle Identität, wird dabei durch Prozesse der Kommodifizierung auf gleiche Weise in Frage gestellt bzw. als eine fetischistische Selbstsetzung ausgewiesen, wie sich die weiblichen Figuren im Text als abhängig von den Warendingen zeigen.¹²¹

Die Warenökonomie, wie sie besonders die Kleidermode verkörpert, repräsentiert demnach das poetologische Prinzip der Erzählung – die Zwischenräume bzw. Übergänge von Menschen und Dingen. Ausdrücklich reflektiert wird dies zusätzlich im Verhältnis der Protagonistin zu anderen Männern, das selbst von warenförmigen, verdinglichenden Prozessen geprägt ist. Denn auch Irenes Liebesbeziehungen, die *Reisende auf einem Bein* wesentlich

118 Vgl. zur Hemd-Szene auch Müllers eigenen Kommentar im Essay *Gegenstände, wo die Haut zu Ende ist* (T 89-103): „Das Hemd ist selbständig, es nimmt keine Eigenschaften an. Das Hemd wird nicht wie Thomas. Thomas wird wie das Hemd. Thomas wird zum Gegenstand des Hemdes. Da sich Thomas so sehr von dem Hemd auffangen läßt, daß es seine ganze Person einschließt, schneidet das Hemd die Person zu, nach seinem Maß. So, daß das Hemd zeitweilig, bis die Person es fallen läßt, zu deren Leben wird. Es findet zwischen Thomas und dem Hemd ein Zusammenleben statt. [...] Die Person zerlegt sich über den Umweg des Hemds“ (T 99).

119 Vgl. Bozzi 2005, S. 107f.

120 Vgl. ebd., S. 108. Walter Benjamin zufolge ist dies das Geheimnis der Mode in der Moderne. In seinem *Passagen*-Projekt schreibt er: „Es ist in jeder Mode etwas von bitterer Satire auf die Liebe, in jeder sind Perversionen auf das rücksichtsloseste angelegt. Jede steht im Widerstreit mit dem Organischen. Jede verkuppelt den lebendigen Leib der anorganischen Welt. [...] Der Fetischismus, der dem Sexappeal des Anorganischen unterliegt, ist ihr Lebensnerv.“ Benjamin 1983, S. 130 [Konvolut B 9,1: „Mode“]. Vgl. zu Benjamin auch: Bozzi 2005, S. 108.

121 Damit ist auch der These von Moritz Baßler zu widersprechen, dass Müller Warennamen bewusst vermeidet oder sie nur als Fremdkörper einsetzt und dadurch für Bewohner westlicher Warenwelten der 90er Jahre eine Heideggersche Qualität der Dinge, eine entrückte, vormoderne und ursprüngliche Realität suggeriert, wie sie sich vor allem im ländlichen Rumänien darstellt. Für Baßler lebt Müllers Prosa von einer klassischen, gehobenen Literarizität, einem literarischen Glanz oder ästhetischen Mehrwert, der durch die Verfremdung und Verklärung vermeintlich trivialer Markenprodukte, die strikte Abgrenzung von der kapitalistischen Ökonomie bzw. dem Warenwert erzeugt wird. Vgl. Baßler 2002, S. 158-160. Ganz im Gegenteil wird in Müllers vorliegendem Text die Ökonomie der Dinge und Menschen ins Zentrum poetologischer Reflexionen gerückt. Der Text partizipiert selbst an den Konsumprozessen, er stellt deren Effekte vor allem anhand der in sich gespaltenen Protagonistin aus, ohne noch auf irgendein eigentliches, ursprüngliches Ding- und Selbstverhältnis zu verweisen. *Reisende auf einem Bein* wird von Baßler bei der Argumentation dementsprechend auch nicht berücksichtigt. Den kritischen Hinweis auf Baßler verdanke ich Doerte Bischoff.

strukturieren, bringen die Erfahrung der Differenz und Spaltung hervor: Irene sucht in der Liebe einen ‚heimatlichen‘ Ort, der ihr Ungebundensein aufheben soll, doch die mehrfach wechselnden, stets unerfüllt bleibenden Beziehungen können ihr keinen Halt bieten.¹²²

Müller stellt diese Vorgänge in eindrücklichen Bildern der Entfremdung vom Anderen dar, die vor allem Irenes Geliebten Franz in Bezug zu unterschiedlichen Dingen setzen. Auf eine Postkarte schreibt Irene an Franz: „Du, ich möchte manchmal, daß du näher bist als ein Schaufenster, oder ein Ast, oder eine Brücke. Doch schon während ich das denke, merk ich, wie ich dich immer mehr aus den Augen verlier“ (R 66). Der Blick ins Schaufenster, in die Welt der Konsumprodukte, oder auf eine Brücke, welche den Reisenden und Grenzgängern zugeordnet ist, verspricht mehr Nähe als der sich unaufhörlich entfernende Geliebte. Franz entzieht sich Irenes Wahrnehmung mehr und mehr, er wird unberechenbar, darum zählt sie ihn nicht mehr zu den Menschen, sondern zu den unkalkulierbaren Dingen.¹²³ Das sexuelle Verhältnis zu Franz ist entsprechend lieblos und mechanisch:

Als schneide sie einen Stoff zu, als nähe sie ein Kleid aus ihrer Haut, so genau wußte Irene, wenn sie mit Franz war, was geschah. Was nicht geschah. Die kleinen Griffe zwischen Haut und Haut stellten sich nicht ein. Wenn Irene etwas mitriß, dann war es ein Zahnrad. Eine vertrackte, stoßende Maschine war es. (R 151)

Ähnlich zweckmäßig, wie Thomas mit dem Hemd umgeht, ereignet sich der Geschlechtsakt zwischen dem Paar. Irenes Körper bzw. ihre Haut ist durch ein Kleidungsstück ausgetauscht, wodurch eine wirkliche Berührung unmöglich erscheint. Im Gegenteil erinnert das genähte Körperkleid an jenen vorgängigen, gewaltsamen Schnitt, durch den die Frau als warenförmiges Objekt erst in die Ökonomie des Begehrens eingespannt werden kann. Die Naht ohne Nähe markiert Sexualität im Text als eine Konsumerfahrung, die ständig neue Spaltungen im Subjekt produziert. Franz tritt im Gegenzug als eine entmenschlichte, brutale (Näh-)Maschine in Erscheinung, die Irene allein mit seiner Lust „mitriß“ und dadurch das entfremdete, machtdurchsetzte Verhältnis zwischen den Geschlechtern nochmals ausbuchstabiert. Das Paar unterliegt im Textverlauf einer zunehmenden Verdinglichung, während die Dinge um es herum immer lebendiger werden.¹²⁴

Die Spaltungen und Schnitte, die Irenes Existenz im Zwischenraum von Menschen und Dingen kennzeichnen, denen ihr trennender, zerlegender Blick auf die Realität entspricht, finden sich auch in den Collagen wieder, die sie leidenschaftlich bastelt.¹²⁵ Sie kombiniert

122 Vgl. zur Funktion der Liebesbeziehungen im Text: Bozzi 2005, S. 117f.

123 Vgl. R 150: „Zu diesen Dingen gehörte auch Franz. Ja, zu den Dingen. Denn mit den Menschen kann man umgehen. Und Irene konnte mit Franz nicht umgehen. Für einen Augenblick ließ Irene Franz verschwinden.“

124 Vgl. hierzu etwa auch: R 61, 62, 66. Dieser Aspekt müsste noch eingehender untersucht werden.

125 Vgl. Bozzi 2005, S. 103.

Fotografien aus Zeitungen miteinander, wobei die sich einstellenden Verbindungen „Gegensätze“ sind, die „aus allen Photos ein einziges fremdes Gebilde“ (R 50) machen. Deutlich tritt hier wieder der Aspekt einer unaufhebbaren Differenz oder radikalen, dinghaften Fremdheit hervor. Die poetologische Valenz dieser Schnitt-Technik, die im vorherigen Kapitel anhand Müllers Königs-Gedichten bereits erörtert wurde, ist mit Blick auf eine Collage, welche Irene an ihre Küchenwand klebt und intensiv betrachtet, besonders augenfällig:

Irene suchte eine Hauptperson in dem Gebilde. Die Hauptperson war ein Gegenstand: das aufgerissne Tor, vor dem Kopfsteinpflaster ins Leere führte. Der Küchentisch stand auf dem Kopfsteinpflaster. (R 50f.)

Das „aufgerissne“, „ins Leere“ (bzw. in Irenes Küche) führende Tor figuriert *in nuce* die Müllersche Poetik der Dinge im Zwischenraum. Der „Gegenstand“ wird hier zur „Hauptperson“ und damit merklich personifiziert. Als das Symbol eines realen wie ideellen Übergangs, kann das Tor zwei Orte, Länder, Kulturen, Erfahrungsräume oder Lebensbereiche trennen – oder verbinden. Im vorliegenden Fall ist es eindeutig die Trennung, welche der Verbindung vorgezogen wird; das „Gebilde“ mit dem leeren Tor zeugt von Verlassenheit, der Abwesenheit von Menschen, gar dem Verlust des Menschlichen. Daher trennt das Tor eigentlich auch keine Räume mehr, sondern erscheint nur noch als eine verlassene Passage, – ein Ding, das ‚dazwischen steht‘, ohne eine sinnvolle, vermittelnde Bedeutung zu tragen.

Ein Obdachloser, den Irene in ihre Wohnung lässt, erkennt das Tor auf der Collage zufällig wieder:

Die Straße kenn ich gut. [...] Das Kopfsteinpflaster führt aus dem Tor hinaus. Auf deinem Bild führt es ins Tor hinein. Dein Bild ist richtungsverkehrt. [...] Dein Bild ist leer, Irene. Nicht nur leer. Auch tot. Du meinst, weil du immer dort sitzt und nicht drauf bist. (R 156)

Irene erwidert: „Wenn ich drauf wär, wär ich wie das Bild“ (R 156). Indem das leere, tote Bild auf den Raum der Betrachterin zurückgeworfen wird, reflektiert es ihren Zustand. Die Protagonistin ist selbst das leere, tote Ding in dem fremden „Gebilde“, sie ist die „Hauptperson“, die im Bild fehlt. Das Tor bringt äußerst plastisch Irenes transitorische, entortete Existenz zur Anschauung. „Richtungsverkehrt“, zwischen Menschen und Dingen verloren, vertauscht, bleibt sie ohne Ziel – und schneidet Bilder aus Zeitungen aus: „Die Ränder waren selten gerade geschnitten“ (R 50).

7. Deportation und Heimsuchung der Dinge: *Atemschaukel*

Den vorläufigen Gipfelpunkt von Herta Müllers Poetik der Dinge beschreibt wohl der 2009 erschienene Roman *Atemschaukel*, der als gemeinschaftliches Projekt mit ihrem Schriftstellerkollegen Oskar Pastior geplant war, der jedoch 2006 unerwartet gestorben ist. Müller hat den Roman in der Folge allein fertiggestellt und dabei die ihr von Pastior mitgeteilten Erfahrungen aus seiner fünfjährigen Gefangenschaft in einem sowjetischen Arbeitslager verarbeitet. Pastior wurde, wie Müllers Mutter und viele andere Deutschrumänen, nachdem Rumänien vor der Roten Armee 1944 kapitulierte und dem bis dahin verbündeten Nazi-Deutschland plötzlich den Krieg erklärt hatte, im Januar 1945 zur Zwangsarbeit der im Krieg zerstörten Sowjetunion verpflichtet.¹²⁶ Die Deportation und das Leben im Arbeitslager stehen ebenso im Zentrum des Romans, der aus der Perspektive des Protagonisten Leopold Auberg aus Hermannstadt (Siebenbürgen) erzählt wird. Der Text lehnt sich deutlich an Pastiors Lebensgeschichte an. *Atemschaukel* ist die Geschichte eines heranwachsenden Schriftstellers: am Ende des Romans zeichnet Leopold Auberg seine Erlebnisse auf, wodurch dem gesamten Text nochmals eine poetologische Reflexion zukommt.

Der Vorgang der Deportation, das Leben im Lager und die Bedingungen wie die Folgen der Zwangsarbeit, auch nach Leopolds Freilassung und Rückkehr, manifestieren sich nach meiner Analyse vor allem in der intensiven Wahrnehmung und detaillierten Beschreibung von Dingen, die im Text gewissermaßen selbst zu Akteuren der Handlung werden und damit an gewisse Konstellationen aus *Reisende auf einem Bein* erinnern. Der Prozess der Entortung, der Verlust jeder Heimat, wird ebenfalls in *Atemschaukel* durch die gespaltene Beziehung von Menschen und Dingen, im Zwischenraum von Herkunftsland und Arbeitslager, vermittelt und noch radikalisiert. Im Rahmen der Leipziger Poetikvorlesung (2009) hat Herta Müller bei einem Gespräch mit Michael Lentz diesen zentralen poetologischen Aspekt des Romans angedeutet:

Und gerade im Lager, in einem Arbeitslager, zeigt es sich unerträglich stark, wie sehr Gegenstände Menschen definieren. Gar keinen Gegenstand besitzen: Dadurch ist man sich fast von selbst weggenommen. Jenseits des Lagerdrills und der Verwahrlosung in dieser militarisierten Welt, in der Arbeitsuniform, die dem Lager gehört, mit Werkzeugen, die dem Lager gehören, so wie der Blechnapf und der Löffel, das Kopfkissen. Ohne private Gegenstände und Rückzugsmöglichkeit ist man nicht nur ein Ich-habe-nichts, sondern ein Ich-bin-nichts. (L 27)

Die Abhängigkeit des Menschen von seinen Besitzdingen ist hier für Müller wieder einmal besonders relevant: Die im Lager stattfindende Enteignung der privaten Dinge, deren Ersetzung durch fremde, „dem Lager gehören[de]“ Gegenstände kommt einem Selbstverlust, einer Auslöschung individueller Existenz gleich. Die einzelnen Menschen treten, definiert

¹²⁶ Vgl. zum historischen Kontext des Romans auch Herta Müllers Nachwort: A 299f.

durch ihre Lagerausstattung, nur noch als austauschbare Arbeitskräfte in Erscheinung. Der Roman handelt aber nicht nur vom entwürdigenden Lagerleben; er folgt den Spuren der Deportation des Protagonisten über eine Dauer von 60 Jahren und schließt dabei vor allem die Zeit der Rückkehr nach Rumänien und den Versuch der Verarbeitung der Geschehnisse ein. Leopolds fremder, von fünfjähriger Gefangenschaft geprägter Blick auf die scheinbar einst bekannte und vertraute Heimat zeichnet die Dinge wie die Menschen mit einem Riss, der für ihn eine echte Heimkehr und das Begreifen der Erlebnisse unmöglich macht. Vielmehr wird Leopold permanent von Erinnerungen an die Deportation heimgesucht: Gegenstände aus dem Lager tauchen nicht nur in seinen Träumen, sondern plötzlich auch in der Realität auf. Sein altes Zuhause wird so zu einem ähnlich unheimlichen Ort wie das Lager, die Gegensätze lösen sich langsam auf, beide Orte werden gar vertauscht. Müllers jüngster Roman wurde von der Forschung bisher kaum berücksichtigt. Die wesentlichen Gesichtspunkte einer Poetik der Dinge in *Atemschaukel* sollen daher kurz umrissen werden.

Schon zu Beginn des ersten Kapitels *Vom Kofferpacken* (A 7-22) wird mit Leopolds Abreise ins Lager im Kriegswinter 1945 demonstriert, „wie sehr Gegenstände Menschen definieren“ (L 27):

Alles, was ich habe, trage ich bei mir. Oder: Alles Meinige trage ich mit mir. Getragen habe ich alles, was ich hatte. Das Meinige war es nicht. Es war entweder zweckentfremdet oder von jemand anderem. Der Schweinslederkoffer war ein Grammophonkistchen. Der Staubmantel war vom Vater. Der städtische Mantel mit dem Samtbündchen am Hals vom Großvater. Die Pumphase von meinem Onkel Edwin. Die ledernen Wickelgamaschen vom Nachbarn, dem Herrn Carp. Die grünen Wollhandschuhe von meiner Fini-Tante. Nur der weinrote Seidenschal und das Necessaire waren das Meinige, Geschenke von den letzten Weihnachten. (A 7)

Der Protagonist wird hier über die einzelnen Dinge charakterisiert, die er für das Arbeitslager packt. So beginnt die Deportation bereits bei den Vorbereitungen: Leopold trägt Dinge mit sich, die er von anderen geliehen oder „zweckentfremdet“ hat, nur der Seidenschal und das Necessaire sind Geschenke, also sein eigener, ihm zukommender Besitz. Leopolds Identität ist quasi aus den verschiedenen Kleidungsstücken zusammengesetzt, welche er von Verwandten und Nachbarn erhalten hat. Die Dinge spiegeln damit nicht nur die soziale Ordnung seines Herkunftsortes, die familiäre Struktur und somit die Leopold prägende Abstammung wider, sie erscheinen in seiner Nähe bereits selbst als ‚deportierte‘, ihm fremde und gleichzeitig von den anderen entzogene Besitztümer. Der Textanfang stellt demzufolge schon eine gespaltene Beziehung zwischen Subjekt und Dingen dar, die auf kein originäres Selbstverhältnis verweist, sondern Leopolds individuelle Ganzheit gerade durch seinen Besitz in Frage zu stellen beginnt. Mit Blick auf die Deportation wird sich Leopold langsam „fast von selbst weggenommen“ (L 27). Die Aneignung der heimatlichen Dinge führt deren

inhärente Fremdheit vor Augen: auch sie können dem Ich keinen restlosen Rückhalt bieten, da sie selbst keinen festen und sicheren Ort kennen und ebenso wie die ins Lager transportierten Menschen machtvollen Besitz- und Tauschverhältnissen unterworfen sind, welche sie jeder vermeintlich ursprünglichen, vertrauten Heimat entziehen.

In dieser Hinsicht trägt im Roman der Koffer des Protagonisten eine prominente Rolle: eigentlich handelt es sich dabei um ein Grammophon aus dem elterlichen Wohnzimmer, das Leopold auseinandernimmt und zu einem Koffer umbaut (vgl. A 12). Der Gegenstand wird dadurch aus seinem familiären Kontext gelöst und die Funktion des Plattenspielers radikal gelöscht. Als Reiseutensil „zweckentfremdet“ (A 7), wird das unterhaltsame Musikgerät dem häuslichen Alltag durch eine gewaltsame (De-)Konstruktion entrissen. Insofern erinnert der Grammophonkoffer in der Folge auf ambivalente Weise zugleich an die ‚heimatliche‘ Ordnung wie er deren unwiederbringlichen Verlust, den Abschied sowie die Beschädigungen im Arbeitslager markiert. In der Verwandlung des Grammophons materialisiert sich besonders eindrücklich der Deportationsvorgang: der provisorische Koffer wird zum Stellvertreter von Leopolds Person bzw. seiner Zwangssituation, ähnlich wie Müller den Koffer bereits in *Reisende auf einem Bein* für den Entortungsprozess der Protagonistin eingesetzt hat. Zudem findet sich im ersten Kapitel des Romans eine mehr als eine Seite lange Liste (vgl. A 13f.), auf welcher nochmals sämtliche Gegenstände aufgezählt werden, die Leopold im Koffer¹²⁷ und am Körper mit sich trägt; detailliert werden auch die Schuhe, der Brotbeutel und das gepackte Bündel beschrieben, darin „1 Paar Ledergamaschen (uralt, aus dem Ersten Weltkrieg, melonengelb mit Riemchen)“ (A 13). Durch die exakte Registrierung aller mitgenommenen Dinge werden diese in eine Art Katalog versammelt, der erneut ein persönliches Porträt Leopolds abgibt. Darüber hinaus nimmt die Gewaltförmigkeit der anonymen Zählung und Messung die entwürdigenden Zwangsmethoden im Lager vorweg. Müllers Poetik ruft die Dinge im Text in einem historischen Archiv zusammen, sie lässt diese mit einer nahezu dokumentarischen Beweiskraft auftreten. In diesem Kontext erscheinen die Dinge mit ihrer singulären, teilweise selbst durch Kriege gezeichneten Geschichte, als „stumme Zeugen“ (L 24), wie Michael Lentz sie nennt, von Leopolds Deportation, seiner Biographie wie von den umfassenderen Auswirkungen menschlicher Gewalt-

127 Hier ein Auszug: „Auf den Kofferboden legte ich vier Bücher: den *Faust* in Leinen, den *Zarathustra*, den schmalen Weinheber und die Sammlung Lyrik aus acht Jahrhunderten. Keine Romane, denn die liest man nur einmal und nie wieder. Auf die Bücher kam das Necessaire. Darin waren: 1 Flacon Toilettenwasser, 1 Flacon Rasierwasser TARR, 1 Rasierseife, 1 Handrasierer, 1 Rasierpinsel, 1 Alaunstein, 1 Handseife, 1 Nagelschere. Neben das Necessaire legte ich 1 Paar Wollsocken (braun, schon gestopft), 1 Paar Kniestrümpfe, 1 rotweiß kariertes Flanellhemd, 2 kurze Rispunterhosen. Ganz oben hin kam der neue Seidenschal, dass er sich nicht zerdrückt. Er war weinrot in sich selbst kariert, mal glänzend, mal matt. Da war der Koffer voll“ (A 13).

herrschaft. Die kleinen Dinge symbolisieren zugleich die Fragilität und Bedürftigkeit bzw. Abhängigkeit der menschlichen Existenz. Sie werden im Textverlauf immer wieder in den Blick gerückt, um das unsagbare Grauen der Lagerzeit Stück um Stück doch darstellen zu können – indem sie verschenkt, getauscht, verliehen, gestohlen oder zerstört werden, indem sie verschwinden und unerwartet wiederkehren. Der Grammophonkoffer und andere Dinge stehen dabei in Müllers Texten gerade nicht „als einzige für Kontinuität“ (L 24f.), wie Lentz behauptet. Besonders in *Atemschaukel* sind die Dinge den Diskontinuitäten, den Spannungen, Veränderungen und Brüchen der Zeit unterworfen.

Die im Koffer mitgenommenen Bücher hat Leopold im Lager nie gelesen, denn Papier war dort verboten (vgl. A 116). Zunächst versteckt er die Bücher noch, dann werden sie aus Not doch „verschachert“:

Für 50 Seiten Zarathustra-Zigarettenpapier habe ich 1 Maß Salz bekommen, für 70 Seiten sogar 1 Maß Zucker. Für den ganzen Faust in Leinen hat der Peter Schiel mir einen eigenen Läusekamm aus Blech gemacht. Die Sammlung Lyrik aus acht Jahrhunderten habe ich in Form von Maismehl und Schweineschmalz gegessen und den schmalen Weinheber in Hirse verwandelt. (A 117)

Die materiellen Zwänge im Arbeitslager führen dazu, dass alle von Zuhause mitgebrachten Dinge, die keine praktische, unmittelbar notwendige Funktion besitzen, gegen Nahrung, Genussmittel und Gebrauchsgegenstände eingetauscht werden. Mit den Büchern betrifft dies zuallererst die ideellen, symbolischen und kulturellen Werte, die Tradition deutscher Literatur und Philosophie, der sich der Deutschrumäne persönlich verbunden fühlt, und die nun buchstäblich „gegessen“ und „verwandelt“ wird. Auch diese Werte reduziert das Lager auf ein „Maß“, das vor allem der Hunger diktiert – alle Dinge sind plötzlich austauschbar geworden. Die Spuren von Leopolds ‚geistiger Heimat‘ werden so langsam getilgt.

In diesem Zusammenhang taucht etwa in der Mitte des Romans auch ein Kleidungsstück Leopolds wieder auf: *Der weinrote Seidenschal* (A 179-182) aus seinem Koffer, der als Weihnachtsgeschenk für ihn fast das einzig „Meinige“ (A 7), sein privates Eigentum, darstellt. Monatlang berührt Leopold den Schal nicht, er bewahrt ihn „ganz unten im Koffer“ auf; der Schal, „zart wie Haut“, hat sich nicht verändert, während er sich „verwahrlost“ (A 180) vorkommt, denn das gewürfelte Muster des Schals erhält für ihn „die ruhige Ordnung von früher“ (ebd.). Das Kleidungsstück erinnert demnach an jenes alte, friedliche Leben vor der Deportation, zu welchem Leopold jetzt keinen Bezug mehr findet: „Er [der Schal, S. T.] war nichts mehr für mich, also ich nichts mehr für ihn“ (ebd.). Der Hunger ist schließlich so groß, dass er den Schal einem Mithäftling zum Tausch „für Zucker und Salz“ (A 179) mit auf den Markt geben muss. Zufällig gelangt der Schal jedoch zum Lagerkommandanten, der ihn einfach für sich behält:

Doch am nächsten Tag beim Appell trug Tur Prikulitsch den Schal an seinem Hals. [...] Er hatte meinen weinroten Seidenschal zum Appellfetzen gemacht. Jeder Appell war seither auch noch die Pantomime meines Schals. Und er stand ihm gut. (A 180)

Leopold fragt Prikulitsch, woher er den Schal hat, worauf dieser ohne zu zögern erwidert: „Von zu Hause, den hatte ich schon immer“ (A 181). Mit dem Diebstahl des Schals, der in der Folge als „Appellfetzen“ missbraucht wird, verkehren sich heimische Ordnung und Lagerherrschaft auf eine besonders perfide Weise. Der von Leopold beabsichtigte Tausch des geliebten Eigentums, das eigentlich sein Überleben sichern soll, schlägt um in die bedrohliche Entrechtung seiner Person. Zugleich wird der Schal seiner intimen Bedeutung, die an Leopolds zurückgelassene Existenz gebunden ist, endgültig beraubt. Der Kommandant ‚zerfetzt‘ buchstäblich Leopolds alte Heimat und ersetzt sie mittels seiner Macht über die Dinge wie die Menschen sogar durch sein eigenes Zuhause, sodass die Schönheit des Leopold zu Weihnachten geschenkten Schals an dessen neuem Träger in pervertierter Form wiederkehrt.

Ähnlich verhält es sich mit dem Mantel einer am Hungertod gestorbenen Frau, welcher in dem Kapitel *Der Lauf der Dinge* (A 230) die Hauptrolle spielt: Der Ehemann der Toten trägt den Mantel erst selbst und schenkt ihn schließlich seiner neuen Geliebten (vgl. ebd.). Dieses ökonomische Tausch- und Ersetzungsverhältnis von Menschen und Dingen, Lebenden und Toten, wird in Form einer schicksalhaften Verkettung beschrieben:

[...] so wie der Advokat nichts dafür konnte, dass auch er frei geworden war durch den Tod seiner Frau, so wie er nichts dafür konnte, dass er sie durch die Loni Mich ersetzen wollte, so konnte auch die Loni Mich nichts dafür, dass sie einen Mann hinter der Decke wollte oder einen Mantel, oder dass beides voneinander nicht zu trennen war [...]. (Ebd.)

„Mann“ und „Mantel“ sind nicht mehr zu trennen. Liebe, körperliche Nähe und die Befriedigung materieller Bedürfnisse folgen unterschiedslos dem kollektiven „Lauf der Dinge“: „[...] so wie auch die Ursachen und Folgen nichts dafür konnten, dass sie die nackte Wahrheit waren, obwohl es um einen Mantel ging“ (ebd.). Nach diesem Prinzip der unkontrolliert kreisenden Dinge werden im Roman häufig gnadenlose Szenen von Tausch und Raub zwischen den verschiedenen Gruppen des Lagers geschildert. Die Zwangsarbeiter mutieren dabei angesichts des ständig drohenden Hungertodes selbst zu fast wertlosen, beliebig ersetzbaren Objekten. Um den Qualen des Lageralltags und dem Hungertod zu entkommen, wünscht sich Leopold jedoch auch selbst, dass er in einen der niemals komplett beherrschbaren, scheinbar unsterblichen, empfindungslosen Gegenstände verwandelt wird:

Ich wollte einen Tausch aushandeln mit den Dingen, die ohne zu leben untot sind. Ich wollte einen Rettungstausch vereinbaren zwischen meinem Körper und der Horizontlinie in der Luft oben und den Staubstraßen auf der Erde unten. [...] Es hatte nichts zu tun mit sterben, es war das Gegenteil. (A 249)

Dass im Lageralltag jede symbolische wie materielle Sicherheit fehlt und vertraute Ordnungsmuster aufgehoben sind, manifestiert sich im Text noch in zwei weiteren Gegenständen, welche zur verlorenen Heimat der Deutschrumänen in enger Beziehung stehen: einem Tannenbaum und einer Kuckucksuhr. Die Kuckucksuhr in Leopolds Baracke ruft eine falsche Zeit – der Kuckuck ist „nicht normal“ (A 98). Eines Tages reißt irgendeiner der Häftlinge den störenden Kuckuck aus dem Gehäuse. Von der Vogelfigur bleibt nur ein „Stückchen Gummi wie ein Regenwurm“ (ebd.) übrig, das als ein „klägliches Scheppern“ ertönt, welches sich den Barackenbewohnern beim „Husten, Räuspern, Schnarchen, Furzen, Seufzen im Schlaf“ (A 98f.) angleicht. Einer der Häftlinge meint, die zerstörte Uhr habe nun „Phantomschmerzen“ (A 99). Leopold gefällt sie dennoch, weil ihre Gewichte wie Tannenzapfen aussehen: „Sie waren träges schweres Eisen, und doch sah ich die Tannenwälder im Gebirge zu Hause“ (ebd.). Aber auch er muss bald erkennen, dass die Zeit, die sie verkündet, äußerst zwiespältig ist: „Es ging hier im Lager doch gar nicht um unsere Zeit, nur um die Frage: Kuckuck, wie lang leb ich noch“ (A 100). Die Uhr symbolisiert mithin auf komplexe Weise die Existenz der Zwangsarbeiter. Als Zeichen der *vanitas* bringt sie das drohende Ende ihrer Lebenszeit zu Gehör. Gleichwohl tickt sie im Lager anders, denn der Tod ist dort eine alltägliche Erscheinung, ein nahezu mechanischer Vorgang. Die bereits defekte Uhr, die mit Kuckuck und Tannenzapfen eine heimatliche Idylle suggeriert und somit als Projektionsobjekt des Heimwehs fungiert, verkörpert zugleich die Todesangst der Lagerinsassen. Die erneute Beschädigung, die sie erfährt, ist Ausdruck der erlittenen Gewalt und Zwangsherrschaft, der radikalen Abtrennung von der Heimat, die auf das Ding übertragen oder vielmehr mit diesem reinszeniert und ausagiert werden. Infolgedessen verweisen die „Phantomschmerzen“ (A 99) der versehrten Uhr auf ein traumatisches Moment, das nicht nur den aus der Heimat stammenden Dingen in Form eines Mangels, dem Fehlen von Sinn und Funktion gleichfalls stets innewohnt.

Dieser Doppelcharakter der Gegenstände zeigt sich ebenso an einem Tannenbaum, den Leopold zu Weihnachten bastelt. Der Tannenbaum setzt sich aus Drahtstücken von einer Fabrik im Lager sowie den „zerrissenen grünen Wollhandschuhe[n]“ (A 136) aus Leopolds Koffer, die er zu Beginn der Deportation von seiner Tante mit auf den Weg bekommen hatte (vgl. A 7), zusammen:

Ich baute einen Drahtbaum, zog die Handschuhe auf und knüpfte grüne Wollfäden so dicht wie Nadeln an die Äste. Der Weihnachtsbaum stand auf dem Tischchen unter der Kuckucksuhr. Der Advokat Paul Gast hingte zwei braune Brotkugeln dran. (A 137)

Der Tannenbaum – universelles Symbol für das christliche Fest der ‚Heiligen Familie‘ –, gestaltet sich im Lager als ein entstelltes, disparates Ding, welches aus stofflichen Versatz-

stücken des Heimatlandes, jenen bezeichnenderweise bereits zerrissenen Handschuhen der Tante, sowie einem Erzeugnis der Zwangsarbeit, „geschnittene[n] Drahtstücke[n]“ (A 137), besteht. Diese künstlichen, zerstückelten Materialien kennzeichnen das Weihnachtsfest als ein kulturelles Konstrukt, welches die Wirkung göttlicher Gnade oder bloß eines familiären Schutzes im Lager äußerst fragwürdig werden lässt. Hier kommt erneut der nüchterne Materialismus der Müllerschen Poetik zum Tragen, die jene von dem religiösen Symbol repräsentierte göttliche Gerechtigkeit mit den Schnitten und Rissen des von der ökonomischen Ausbeutung und Gewaltherrschaft der Zwangsarbeit gezeichneten Materials kontrastiert.¹²⁸ In Verbindung mit den zwei als Baumschmuck dienenden Brotkugeln und der beschädigten Kuckucksuhr gibt sich das christliche Ritual nicht nur als ein verkümmertes, gleichsam deformiertes symbolisches Relikt der verlorenen Heimat zu lesen. Die vorgestellte Festtagsidylle vermittelt durch ihre materielle Ausgestaltung zusätzlich eine groteske Allegorie des Hungertodes.

In einem Traum von der Rückkehr erscheinen Leopold ebenso heimatlose Dinge:

Ich bin auf einem weißen Schwein durch den Himmel nach Hause geritten. Aus der Luft oben ist das Land gut zu erkennen, die Umrisse stimmen, sie sind sogar eingezäunt. Aber im Land stehen herrenlose Koffer herum und dazwischen grasen herrenlose Schafe. Um ihre Hälse hängen Tannenzapfen, die läuten aber wie Glöckchen. Ich sage: Das ist ein großer Schafstall mit Koffern oder ein großer Bahnhof mit Schafen. Da wohnt doch niemand mehr, wo soll ich jetzt hin. (A 152)

Dieser Traum stellt noch einmal besonders drastisch vor Augen, welche Folgen die Deportation für Leopolds Bezug zu der eigenen Herkunft hat. Das Heimatland erscheint nur noch als ein unbevölkertes, umzäuntes Territorium, wie ein Stall, bewohnt von „herrenlose[n]“ Koffern und Schafen mit Glöckchen, die an die tödlich tickende Zeit auf dem Lagergelände erinnern. Die Koffer ohne Besitzer verweisen auf die darin befindlichen deportierten Dinge wie auch die Menschen, die, noch lebend oder im Lager gestorben, ihre Heimat für immer verlassen haben, selbst wenn sie als geographisch verankerbares Gebiet weiterhin existiert. Dementsprechend sind auch die von der Deportation verschont gebliebenen Bewohner aus der Heimat abgereist und verschwunden; in der Symbolik des Traumes scheint für Leopold eine ungestörte Beziehung zu ihnen nicht mehr vorstellbar. Seine Heimat ist ein menschenleerer, von Abwesenheit gezeichneter Raum: Die Szenerie des Durchgangsbahnhofs erinnert an *Reisende auf einem Bein*, wo sich Irene ohne einen Halt oder festen Platz durch die Stadt bewegt. Auch Leopold fehlt jede Sicherheit und Orientierung, er hat kein Ziel mehr, ist vollkommen entortet. Insofern präfiguriert dieser Traum im Roman die tatsächlichen Erfahrungen, die der Protagonist schon bald Zuhause machen muss.

¹²⁸ Damit handelt es sich um das gleiche Prinzip der Profanierung sakraler Symbole, welches bereits anhand der Marienfigur, des Himmelschlüssels und des Kruzifixes im 4. Kapitel dieser Arbeit analysiert wurde.

Im letzten Teil des Romans, „Anfang Januar 1950“ (A 264), kehrt Leopold aus dem Lager nach Hermannstadt zurück. Nach seiner Ankunft sitzt er im heimischen Wohnzimmer „in einem tiefen Viereck unter der weißen Stuckdecke wie untem Schnee“ (ebd.). Er bildet sich ein, dass der Stuck nachts „frisch gefriert wie die Eisstickereien im Brachland“ (A 265) um das Arbeitslager. Beide Orte verschwimmen somit in seiner Vorstellung; gedanklich ist er noch im Lager. Das Grammophon wird wieder in sein „abgenutztes Köfferchen“ eingebaut und steht „auf dem Ecktisch wie immer“ (A 272), doch sein Träger kommt nicht Zuhause an, er bleibt sich und seiner Familie fremd – emotionale Kälte macht sich breit:

Jetzt war ich ein Ausgewechselter. Wir wussten voneinander, wie wir nicht mehr sind und nie mehr werden. Fremdsein ist bestimmt eine Last, aber Fremdsein in unmöglicher Nähe eine Überlast. Ich hatte den Kopf im Koffer, ich atmete russisch. Ich wollte nicht weg und doch nach Entfernung. (A 273)

Leopold kann die traumatischen Erlebnisse nicht verarbeiten und mit den anderen nicht darüber sprechen. Das „Fremdsein“ trotz „unmöglicher Nähe“, sein „Kopf im Koffer“ signalisieren die erlittene Selbstenteignung, die Auslöschung seiner vormaligen Persönlichkeit im Zuge der Deportation. In diesem Zusammenhang kommt erneut jener Müllers Poetik maßgeblich prägende ‚fremde Blick‘ des Protagonisten auf das scheinbar Bekannte und Vertraute zum Vorschein, der sich insbesondere in einer nahezu halluzinativen Wahrnehmung der häuslichen Dinge manifestiert: „Seit ich wieder daheim war, hatte alles Augen. Alles sah, dass mein herrenloses Heimweh nicht wegging“ (A 272). Die Dinge blicken Leopold wie die Überwachungsinstanzen im Lager an. Überall sieht er Gegenstände, die verstellt, von ihrem festen Platz gerissen, also ‚ver-rückt‘ sind, die lebendiger als er selbst scheinen oder direkt aus dem Arbeitslager stammen.¹²⁹ Der Erzähler beschreibt das Elternhaus wie die Heimatstadt als gespenstische Orte, wo sich die Differenzen zum Lager zusehends auflösen, indem sich die Dinge überlagern. Auch sein kleiner Bruder ist Leopold „unheimlich“, er nimmt ihn als ein „zusammengebautes Kind“ wahr (A 275). Seit der Umarmung bei der Heimkehr hat Leopold niemand mehr berührt, er wirkt unnahbar. Für den Bruder ist er nur „ein neuer Gegenstand im Haus“ – er fasst Leopold an „wie die Möbel“, benutzt ihn als „Schublade“ (A 276) für sein Spielzeug. Hier zeigt sich nochmals sehr plastisch, wie eine familiäre Bindung, jede zwischenmenschliche Nähe für Leopold fremd geworden ist, weil ihn das Lager aus allen vertrauten Beziehungen gerissen hat. An deren Stelle tritt im Text ein Moment der Vertauschung von Menschen und Dingen, ein wechselseitiges Verhältnis der Verdinglichung und Verlebendigung, durch welches die verschiedenen Prozesse der Entfremdung ausgestellt werden. Somit ereignet sich die Deportation in *Atemschaukel*

¹²⁹ Eine ausführliche Analyse dieser Aspekte kann im Rahmen meiner Arbeit nicht stattfinden. Auf folgende noch zu untersuchende Textpassagen sei jedoch hingewiesen: A 264f., 267, 272, 275, 277, 285-287.

als eine fortlaufende Bewegung zwischen Leopold, seinen Mitmenschen und den Dingen. Sogar nachdem Leopold geheiratet hat und mit seiner Frau nach Bukarest zieht, lässt ihn das Arbeitslager nicht in Ruhe: „Unsere Hausnummer war 68 wie die Anzahl der Betten in der Baracke“ (A 288).

Ein Großteil der Romanhandlung spielt sechzig Jahre nach der Entlassung aus dem Lager, in einer Zeit, wo Leopold sich schon längst von seiner Frau getrennt, sein Geburtsland verlassen hat und allein in Graz lebt. Durch den Abstand zum Lager lässt sich dieser Zeitabschnitt auf das Jahr 2009 datieren, in dem auch *Atemschaukel* erschienen ist. Die Frage nach der Gegenwärtigkeit der Deportationserfahrung wird aber nicht nur auf subtile Weise durch die zeitliche Struktur des Textes aufgeworfen. Leopold träumt von wiederholten Deportationen, die ihn bis in ein siebtes Lager führen, wo er ohne Arbeit, „vergessen von der Welt und von der neuen Lagerleitung“ (A 238), gekränkt und vernachlässigt, ausharrt und doch die unbedingte Verbundenheit mit diesem Ort, den er nicht verlassen darf, spürt (vgl. A 238f.). Er fragt sich, warum er nicht frei sein kann, ob der Traum ihn „ewig deportieren“ will (vgl. 239) und bringt damit die bleibende Aktualität der Deportation nochmals selbst zur Sprache. In diesem Kontext kommt den Dingen, die aus dem Lager stammen, eine spezielle Erinnerungsfunktion zu; sie sind das poetologische Medium, mithilfe dessen der Protagonist die Vergangenheit zu rekonstruieren, zu verstehen und zu bewältigen sucht. Jedoch gestaltet sich die Verarbeitung der Dinge als äußerst problematisch:

Seit sechzig Jahren will ich mich in der Nacht an die Gegenstände aus dem Lager erinnern. Sie sind meine Nachtkoffersachen. Seit der Heimkehr aus dem Lager ist die schlaflose Nacht ein Koffer aus schwarzer Haut. Und dieser Koffer ist in meiner Stirn. [...] So oder so, die Nacht packt ihren schwarzen Koffer gegen meinen Willen, das muss ich betonen. Ich muss mich erinnern gegen meinen Willen. (A 33f.)

Der Koffer aus schwarzer Haut, den die schlaflose Nacht gegen Leopolds Willen in dessen Stirn packt, ist eine bedrückende Metapher für die Lebendigkeit der sich unwillkürlich aufdrängenden, traumatischen Erinnerungen an das Arbeitslager, die nicht ‚ausgepackt‘ werden können. Der anthropomorphe, dunkle Koffer verkörpert als ein Speicherobjekt, in dem Sachen aus dem Lager eingeschlossen sind, die abgespaltenen, fremden, vergessenen und verdrängten Erinnerungsstücke im Unbewussten, die sich Leopolds Zugriff entziehen und daher seinen Schlaf stören. Im Traum verkompliziert sich dieser Erinnerungsprozess noch:

Manchmal überfallen mich die Gegenstände aus dem Lager nicht nacheinander, sondern im Rudel. Darum weiß ich, dass es den Gegenständen, die mich heimsuchen, gar nicht oder nicht nur um meine Erinnerung geht, sondern ums Drangsalieren. [...] Gegenstände, die vielleicht nichts mit mir zu tun hatten, suchen mich. Sie wollen mich nachts deportieren, ins Lager heimholen, wollen sie mich. Weil sie im Rudel kommen, bleiben sie nicht nur im Kopf. Ich hab ein Magendrücken, das in den Gaumen steigt. Die Atemschaukel überschlägt sich, ich muss hecheln. So eine Zahnkammnadelscherenspiegelbürste ist ein Ungeheuer, so wie der Hunger ein Ungeheuer ist. (A 34)

Einerseits markieren die Lagerdinge eine unzugängliche Lücke im Gedächtnis, andererseits tauchen sie als ein mächtiges „Rudel“ auf, das Leopold wie einen Koffer in einem brutalen Raubüberfall ‚packen‘ und deportieren will. Schockartig erscheint im Text das Wort-Ding-Monster einer „Zahnkammnadelscherenspiegelbürste“ aus dem Lager. Dieses heterogene, verlebendigte Ding reflektiert, wie z. B. der Tannenbaum aus Draht, punktuell die vorgängigen Bisse, Stiche und Schnitte der erfahrenen Gewaltherrschaft, Leopolds traumatische Verwundungen, die hier in Form einer unheimlichen Heimsuchung durch die Gegenstände des Lagers wiederholt, quasi reinszeniert werden und damit jedes ‚Heim‘ entstellen. Die Folge ist eine reale, nicht nur Leopolds Imagination bzw. Erinnerung betreffende, psychosomatische Angstreaktion, die den unaussprechlichen Schrecken des Hungertodes markiert.

Nicht grundlos handelt daher das abschließende Kapitel des Romans *Von den Schätzen* (A 293-297). Leopold resümiert darin ein letztes Mal, wie weitgehend seine Existenz von den Lagerdingen bestimmt wird:

Ich weiß mittlerweile, dass auf meinen Schätzen DA BLEIB ICH steht. Dass mich das Lager nach Hause gelassen hat, um den Abstand herzustellen, den es braucht, um sich im Kopf zu vergrößern. Seit meiner Heimkehr steht auf meinen Schätzen nicht mehr DA BIN ICH, aber auch nicht DA WAR ICH. Auf meinen Schätzen steht: DA KOMM ICH NICHT WEG. Immer mehr streckt sich das Lager vom Schläfenareal links zum Schläfenareal rechts. So muss ich von meinem ganzen Schädel wie von einem Gelände sprechen, von einem Lagergelände. (A 294)

Leopolds Denken bleibt der Vergangenheit verhaftet, sein gegenwärtiges ‚Zuhause‘ ist als ein rein räumlicher Abstand zum Lager zu verstehen, durch den aber zugleich das Ausmaß der Erinnerungen an die Deportation stetig wächst, sein Kopf sogar zum Lagergelände mutiert. Somit bewegt sich der Protagonist in einem gespenstischen, zeitlosen Zwischenraum, sein Gefühl von „Heimkehr ist ein verkrüppeltes, ständig dankbares Glück“ (A 294), dem die Qualen des Arbeitslagers dauerhaft, in den unterschiedlichsten Formen der Deformation seiner Lebenswirklichkeit, den wiederkehrenden Verletzungen der (körperlichen) Identität eingezeichnet sind. Leopold sehnt sich sehr nach menschlicher Nähe, doch weicht er vor ihr gleichzeitig zurück, weil er seit dem Lager niemandem mehr erlaubt, ihn zu besitzen; er hat Angst vor der Freiheit und flüchtet sich deshalb in seine Tätigkeit als Architekt (vgl. A 295). Dass für Leopold, ähnlich wie für die vom Terror der rumänischen Diktatur beschädigte Irene aus *Reisende auf einem Bein*, eine erfüllende Liebesbeziehung zu einem anderen Menschen unmöglich ist, bestätigt vor allem dessen Feststellung, dass auf seinen „Schätzen DA BLEIB ICH steht“ (A 294). Der Begriff des geliebten Schatzes wird hier auf die paradoxe Beziehung zu den Dingen aus dem Lager übertragen, von denen er sich nicht lösen kann, die als Souvenirs, als Erinnerungsstücke seinen Alltag ständig begleiten, ihn also besitzen, obwohl er sie besitzt. Diese Dinge lassen keinen Platz mehr für andere Men-

schen, das Lager hat sie ihm geraubt und ersetzt. Einzig die Haushaltsgegenstände, die ihn jetzt umgeben, das spärliche Eigentum in seiner Grazer Wohnung, ermöglicht eine äußerst prekäre Form von Nähe und Vertrautheit. Diese traurige Erkenntnis kulminiert am Ende des Romans in der folgenden schmerzlich-schönen Szene:

Am liebsten sitze ich an meinem weißen Resopaltischchen, 1 Meter lang und 1 Meter breit, ein Quadrat. Wenn der Uhrturm halb drei schlägt, fällt die Sonne ins Zimmer. Auf dem Fußboden ist der Schatten meines Tischchens ein Grammophonkoffer. Er spielt mir das Lied vom Seidelbast oder die plissiert getanzte Paloma. Ich hole das Kissen vom Sofa und tanze in meinen plumpen Nachmittag. Es gibt auch andere Partner. Ich habe auch schon mit der Teekanne getanzt. Mit der Zuckerdose. Mit der Keksschachtel. Mit dem Telefon. Mit dem Wecker. Mit dem Aschenbecher. Mit dem Hausschlüssel. Mein kleinster Partner ist ein abgerissener Mantelknopf. Ist nicht wahr. Einmal lag unter dem weißen Resopaltischchen eine staubige Rosine. Da hab ich mit ihr getanzt. Dann habe ich sie gegessen. Dann war eine Art Ferne in mir. (A 296f.)

Die zwanghafte Arbeit ist Leopolds Wohnsitz, ist seine Heimat geworden. Der Schatten des Schreibtisches verwandelt sich in den alten Grammophonkoffer und transportiert so die Lagerzeit musikalisch in das Hier und Jetzt. Leopold beginnt mit seinen ‚Partnern‘ zu tanzen: den wenigen Dingen, die nur er besitzt, ohne ihn zu besitzen, ganz wie er damals mit den anderen Häftlingen getanzt und dabei etwas zwischenmenschliche Wärme erfahren hat. In dem er zum Schluss die fast schon vergessene Rosine, seinen „kleinste[n] Partner“, vertilgt und daraufhin „eine Art Ferne“ verspürt, öffnet sich in seinem Inneren erneut der alles verzehrende, hungrige Riss, der trotz Einverleibung der nächsten, köstlichsten Dinge nicht geschlossen werden kann. Durch die buchstäbliche ‚Entfernung‘ des Protagonisten wie seiner Dinge verschwimmt der Haushalt mit dem Lager. Die Differenz zwischen Nähe und Ferne ist endgültig aufgehoben. Heimat ist in *Atemschaukel* nur in ihrer Abwesenheit spürbar. Daher bricht der Text mit einem melancholischen Abschied von jeder unmittelbaren Gegenwart, jeder unbekümmerten Alltäglichkeit, die sich ja von Leopold Auberg unaufhörlich entfernt, ab. Für ihn wird der Lageralltag ewig fort dauern.

8. Schlussbetrachtung: Die Rede vom Taschentuch

Anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises an Herta Müller hält die Autorin am 7. Dezember 2009 in Stockholm eine Rede mit dem knappen, doch irritierenden Titel *Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis*. Im Zentrum von Müllers Nobelvorlesung steht die Frage „HAST DU EIN TASCHENTUCH“ (N 1) und damit erneut ein scheinbar alltäglicher Gegenstand, ein Stück Stoff, das unter den Händen der Autorin in Fragen bzw. Reflexionen zur Sprache, zum Schreiben, zu Geschichte(n) und Politik – in den „Teufelskreis“ von (diktatorischer) Macht und Gewaltherrschaft verwickelt wird. Indem Müller dabei auf ihr Leben und literarisches Schaffen zurückblickt, kann die Rede gleichsam als Abkürzung ihrer *Poetik der Dinge* begriffen werden, der auch die vorliegende Untersuchung gewidmet war. Um die übergreifende Bedeutung der Dinge in den Texten der Autorin resümieren zu können, soll daher nun abschließend die poetologische Dimension des Taschentuchs in Müllers Vorlesung aufgezeigt werden.

Den Ausgangspunkt der Rede bildet wiederholt eine Kindheitserinnerung der Autorin:

HAST DU EIN TASCHENTUCH, fragte die Mutter jeden Morgen am Haustor, bevor ich auf die Straße ging. Ich hatte keines. Und weil ich keines hatte, ging ich noch mal ins Zimmer zurück und nahm mir ein Taschentuch. Ich hatte jeden Morgen keines, weil ich jeden Morgen auf die Frage wartete. Das Taschentuch war der Beweis, daß die Mutter mich am Morgen behütet. In den späteren Stunden und Dingen des Tages war ich auf mich selbst gestellt. Die Frage HAST DU EIN TASCHENTUCH war eine indirekte Zärtlichkeit. (N 1)

Die ritualisierte Frage nach dem Taschentuch ist eine „indirekte Zärtlichkeit“: das Ding aus Stoff stiftet eine liebevolle Beziehung zwischen dem Kind und der Mutter, die ihre Zuneigung nicht zu verbalisieren vermag. So hat sich im Stofftuch die Liebe „als Frage verkleidet“ (ebd.), es symbolisiert und vermittelt ein unsagbares Gefühl. Zudem ersetzt das Ding dem Kind die am Tag abwesende Mutter, es wird quasi zu ihrem Stellvertreter – „als wäre mit dem Taschentuch auch die Mutter dabei“ (ebd.).

Zwanzig Jahre später – Müller ist längst für sich „allein in der Stadt“ (N 1), wo sie als Übersetzerin in einer Maschinenbau-Fabrik arbeitet – wird sie vom rumänischen Geheimdienst verhört, beschimpft und erpresst, doch Müller weigert sich zu kollaborieren und ihre Mitmenschen zu bespitzeln. Sie soll daraufhin ihre Arbeit aufgeben und die Fabrik verlassen. Schließlich wird sogar ihr Schreibtisch geräumt. Gegen diese Unterdrückungsmaßnahmen leistet sie jedoch ebenso Widerstand, indem sie ihre Arbeit im Treppenhaus der Fabrik fortsetzt:

[P]lötzlich war ich wieder das Kind meiner Mutter, denn ICH HATTE EIN TASCHENTUCH. Ich legte es zwischen der ersten und zweiten Etage auf eine Treppenstufe, strich es glatt, daß es ordentlich liegt, und setzte mich drauf. [...] Ich war ein Treppenwitz und mein Büro ein Taschentuch. (N 3)

Müller ist in dieser Zwangslage nicht auf sich allein gestellt, denn das Taschentuch, das an die Fürsorge der Mutter erinnert, wird zum „Büro“, zum subversiven Hilfsmittel gegen die diktatorische Macht, Grundlage des Schreibens. Das Ding wird an dieser Stelle der Rede bereits aus seiner intimen, zwischenmenschlichen Beziehung gelöst und in den politischen Bereich übersetzt.

In der dritten Szene blickt Müller wieder zurück in die Kindheit: Sie berichtet von einer „Taschentuschublade“ (N 3) im Haus ihrer Eltern, wo große Männer-, kleinere Frauen-, ganz kleine Kinder- und Sonntagstaschentücher streng getrennt einsortiert waren. Dieses Arrangement ist für Müller ein „Familienbild im Taschentuchformat“ (N 4), es spiegelt die familiäre Hierarchie, die machtvollen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern, Eltern und Kindern sowie den Einfluss der Kirche in der Ordnung des Dorfes wider. Müller resümiert: „Kein anderer Gegenstand im Haus, nicht einmal wir selber, waren uns jemals so wichtig wie das Taschentuch. Es war universell nutzbar [...]“ (N 4). Die universelle Funktion des Dings, sein flexibles Potential, das über die einzelnen Menschen hinausreicht und sie ‚beherrscht‘, zeigt sich im alltäglichen Gebrauch des Taschentuchs:

Schnupfen, Nasebluten, verletzte Hand, Ellbogen oder Knie, Weinen oder Draufbeißen und das Weinen unterdrücken. Ein nasses, kaltes Taschentuch auf der Stirn war gegen Kopfweh. Mit vier Knoten an den Ecken war es eine Kopfbedeckung gegen Sonnenbrand oder Regen. [...] Zum Tragen schwerer Taschen wickelte man es um die Hand. (ebd.)

Das Taschentuch fungiert in Müllers Beschreibung vor allem als Mittel des Trostes und der Heilung, der Aufhebung von erfahrenem Leid, Krankheit und Schmerz – wobei es zugleich an Momente von Gewalt erinnert. Auch die Toten im Dorf werden mit einem Taschentuch bedeckt, es ist ihre „erste Totenruhe“ (ebd.). Wenn die Kinder die Blumen auf dem Friedhof gießen, sehen sie „weiße Dunstfetzen“ aus den Gräbern steigen, die für sie die „Seelen der Toten“ sind: „[...] Brillen, Fläschchen und Tassen, Handschuhe und Strümpfe. Und dazwischen hier und da ein weißes Taschentuch mit dem schwarzen Rand der Nacht“ (ebd.). Die untoten Dinge repräsentieren das Panoptikum von Leben und Sterben im Dorfalltag; sie sind realer als die Menschen, die sie besitzen bzw. besessen haben; fernab eines göttlichen Ursprungs sind sie gleichsam geisterhafte Phantome ihrer Existenz. Daher bildet das Taschentuch auch den Stoff für kindliche Imaginationen, für magische Fantasien, Fiktionen und Erinnerungen, von welchen Müllers Rede wie ihre Poetik der Dinge maßgeblich lebt.

Nachfolgend gibt die Autorin ein Erlebnis ihres Dichterfreundes Oskar Pastior wieder, der während seiner Zeit im Arbeitslager von einer alten Russin, deren Sohn in einem Strafbataillon fernab der Heimat gefangen war, ein nie benutztes „Taschentuch aus weißem Bataillist“ (N 4) geschenkt bekommen hatte. Die Schönheit des Taschentuchs „umarmte und ver-

letzte“ (N 5) Pastior: das Ding war für ihn eine zwiespältige „Mixtur“ (ebd.) aus Trost bzw. Hoffnung auf Heimkehr und der eigenen Verwahrlosung im Angesicht der hässlichen, brutalen Wirklichkeit. Auch er selbst war für die „fremde Russin und besorgte Mutter“ (N 5) eine „Mixtur“: die Verkörperung ihres verlorenen Sohnes und ein bettelnder Gefangener. Das Ding stiftet demnach eine Nähe zwischen der Russin und dem Deutschen. Die mütterliche Frage nach dem Taschentuch überschreitet die Grenzen der Herrschaft, sie überwindet die mächtigen Gegensätze der politischen Ideologien. Der alltägliche Gegenstand ermöglicht eine Geste der Menschlichkeit zwischen den Feinden. Pastior bewahrt diese „Reliquie“ (N 5) während der fünfjährigen Gefangenschaft in seinem Koffer auf und nimmt sie schließlich mit nach Hause: als lebendiges, in sich gespaltenes Erinnerungsstück – Zeichen für „Hoffnung und Angst“ (ebd.) –, als beständiges Zeugnis des eigenen Überlebens.

Anschließend findet in Müllers Rede ein radikaler Perspektivwechsel statt: die Autorin erzählt von ihrem Onkel Matz, der ein „glühender Nazi“ (N6) gewesen war und im Krieg von einer Miene zerfetzt wurde. Auf dem „Todesfoto“ (ebd.), das die Mutter in einem Gebetbuch aufgehoben hat, erscheinen Matz‘ sterbliche Überreste auf dem Schlachtfeld wie ein kleines, weißes „Kindertaschentuch“ (ebd.). Dieses „Doppelbild“ hat für die Mutter eine ganz eigene „Mixtur“: „auf dem weißen Taschentuch war ein toter Nazi, in ihrem Gedächtnis ein lebender Sohn“ (ebd.). Wie das Taschentuch der Russin, fungiert das Foto des Toten als Medium einer lebendigen Erinnerung an das verlorene Kind. Doch zugleich handelt es sich dabei um eine paradoxe ‚optische Täuschung‘, denn mit der Erinnerung an das reine Kindertaschentuch wird nachträglich ein falsches Bild des Toten erzeugt, das die Kriegsverbrechen der Nazis ausblendet und so einem Akt der Verdrängung gleichkommt. Das Taschentuch vermittelt hier zwar als eine Reliquie zwischen den menschlichen Verlusten in beiden Regimen, wird dadurch aber auch seiner Unschuld beraubt, indem es die Mutter-Kind-Beziehung ebenfalls als von mächtigen Ideologien durchsetzt kennzeichnet.

Die im Taschentuch versteckten Ambivalenzen und Widersprüche spitzen sich noch zu, wenn Müller erzählt, dass sie als Kind gegen ihren Willen dazu gezwungen wurde, Akkordeon spielen zu lernen – mit dem Akkordeon des toten Nazis Matz, das im Haus der Großeltern einen zentralen Platz eingenommen hatte. Weil aber die Riemen des Akkordeons zu lang waren, hat sie der Lehrer dem Kind vor dem Unterricht stets mit einem Taschentuch auf dem Rücken zusammengebunden (vgl. N 7). Dieses winzige Detail aus Müllers Kindheit gibt mittels der Dinge erneut die komplexen Verwicklungen einer vom Verlust geprägten Familiengeschichte in übergreifende Zusammenhänge von Gewaltherrschaft zu erkennen. Die Zwangserfahrung, die das Kind mit dem Akkordeon machen muss, ist ein später

Reflex auf die Schrecken des Krieges, eine verdrängte Schuld in der Familie. Das Taschentuch spendet hier keinen Trost mehr, seine hilfreiche Funktion wird gewaltsam zweckentfremdet, damit das Kind die Erinnerung an Matz musikalisch wachhält.

Vor diesem verstrickten Hintergrund stellt Müller schließlich eine rhetorische Frage:

Kann man sagen, daß gerade die kleinsten Gegenstände, und seien es [...] Akkordeon oder Taschentuch, das Disparateste im Leben zusammenbinden. Daß die Gegenstände kreisen und in ihren Abweichungen etwas haben, das den Wiederholungen gehorcht – dem Teufelskreis. Man kann es glauben, aber nicht sagen. Aber was man nicht sagen kann, kann man schreiben. Weil das Schreiben ein stummes Tun ist, eine Arbeit vom Kopf in die Hand. (N 7)

Dies ist vermutlich die prägnanteste Charakterisierung der Müllerschen Poetik der Dinge. Die Autorin führt gleichsam mit ihrer Rede die machtvollen Verwicklungen der Gegenstände – jenes verknotete Taschentuch in ihrem Rücken – performativ auf. Der bereits im Titel apostrophierte, gewaltsame „Teufelskreis“ der Worte ist insbesondere einer der alltäglichen Dinge, die den Stoff von Müllers Rede permanent durchdringen und ihn zusammenbinden. Nur mit Hilfe der „kleinsten“, zwispältigen und oft verschwiegenen Gegenstände gelingt es, das Unsagbare darzustellen, das „Disparateste“, die Widersprüche der Realität, die sich dem ‚großen Ganzen‘ entziehen, an den Grenzen der Sprache hervorzubringen:

Mir scheint, die Gegenstände kennen ihr Material nicht, die Gesten kennen nicht ihre Gefühle und die Wörter nicht den Mund, der spricht. Aber um uns der eigenen Existenz zu versichern, brauchen wir die Gegenstände, die Gesten und die Wörter. Je mehr Wörter wir uns nehmen dürfen, desto freier sind wir doch. Wenn uns der Mund verboten wird, suchen wir uns durch Gesten, sogar durch Gegenstände zu behaupten. Sie sind schwerer zu deuten, bleiben eine Zeit lang unverdächtig. So können sie uns helfen, die Erniedrigung in eine Würde umzukrempeln, die eine Zeit lang unverdächtig bleibt. (N 8)

Müllers Texte „behaupten“ mittels der widerständigen, sich der eindeutigen Lesbarkeit entziehenden Materialität der Dinge, die oberflächlich „unverdächtig“ ist, eine „Würde“, eine individuelle Freiheit des Ausdrucks im „Teufelskreis“ der Macht – auch wenn der Mund geschlossen bleiben muss. Von Text zu Text verstrickt sie immer neue Dinge in dieses subversive poetische Spiel um ihr eigenes Leben.

Am Schluss der Nobelpreisrede steht daher eine nicht minder ambivalente Szene: Sie handelt von Müllers Mutter, die kurz vor der Emigration der Autorin vom Dorfpolizisten verhört und einen ganzen Tag in dessen Büro eingesperrt wird. Erst ist die Mutter verzweifelt und weint – dann geht sie im Raum auf und ab und beginnt „mit dem tränennassen Taschentuch den Staub von den Möbeln zu wischen“ (N 9). Ihrer Tochter erklärt sie das so: „[I]ch habe mir Arbeit gesucht, daß die Zeit vergeht. Und das Büro war so dreckig. Gut, daß ich mir eins von den großen Männertaschentüchern mitgenommen hatte“ (ebd.).

9. Quellen

Primärliteratur:

Texte von Herta Müller mit alphabetischem Verzeichnis der Siglen:

A: Atemschaukel, München 2009.

H: Herztier, Frankfurt/M. 2008 [Erstausgabe: Reinbek/Hamburg 1994].

He1: Heimat oder Der Betrug der Dinge, in: Wilhelm Solms (Hrsg.): Dichtung und Heimat. Sieben Autoren unterlaufen ein Thema, Marburg 1990, S. 69-83.

He2: Heimat oder Der Betrug der Dinge, in: Gisela Ecker (Hrsg.): Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?, München 1997, S. 213-219 [überarbeitete Neufassung].

Hörbuch: Die Nacht ist aus Tinte gemacht. Herta Müller erzählt ihre Kindheit im Banat [Hörbuch/2 CDs], Berlin 2009.

HS: Hunger und Seide, Reinbek/Hamburg 1995.

Interview: Interview mit Wolfgang Müller vom 5.7.1996, Dickinson College/Carlisle: www.dickinson.edu/glossen/heft1/hertainterview.html [Letzter Zugriff: 21.03.2011]

K: Der König verneigt sich und tötet, Frankfurt/M. 2009 [Erstausgabe: München 2003].

L: Lebensangst und Worthunger: Im Gespräch mit Michael Lentz. Leipziger Poetikvorlesung 2009, Berlin 2010.

N: Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis. Nobelpredigt vom 7.12.2009, Schwedische Akademie/Stockholm: www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/muller-lecture_ty.pdf [Letzter Zugriff: 10.05.2011]

R: Reisende auf einem Bein, München 2010 [Erstausgabe: Berlin 1989].

T: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet, Berlin 1991.

weitere Literatur:

Hamlet: Shakespeare, William: The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, in: Ders.: The Complete Works, hrsg. v. Stanley Wells und Gary Taylor, Oxford 1986, S. 735-777.

Sekundärliteratur:

- Apel 1991:** Apel, Friedmar: Schreiben, Trennen. Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller, in: Norbert O. Eke (Hrsg.): Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller, Paderborn 1991, S. 22-31.
- Apel 2002:** Apel, Friedmar: Wahrheit und Eigensinn. Herta Müllers Poetik der einen Welt, in: Herta Müller. Text + Kritik 155 (2002), S. 39-48.
- Baßler 2002:** Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München 2002.
- Bataille 1978:** Bataille, Georges: Die Souveränität, in: Ders.: Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität, München 1978, S. 45-86.
- Benjamin 1983:** Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk I, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 5, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1983.
- Bischof 1984:** Bischof, Rita: Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne, München 1984.
- Bischoff 2002:** Bischoff, Doerte: Ausgesetzte Schöpfung. Figuren der Souveränität und Ethik der Differenz in der Prosa Else Lasker-Schülers, Tübingen 2002.
- Bischoff 2002a:** Bischoff, Doerte: Das Ding – die Dinge. Der kleine Unterschied im Blickwechsel zwischen Philosophie und Kulturwissenschaften, in: Gisela Ecker, Susanne Scholz (Hrsg.): Dinge. Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung, Königstein/Ts. 2002, S. 251-255.
- Bischoff 2009:** Bischoff, Doerte: Transit: Poetiken des Zwischenraums bei Anna Seghers und Herta Müller. Vortrag vom 11.12.2009, Universität Hamburg [unveröffentlichtes Manuskript].
- Böhme 2006:** Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek/Hamburg 2006.
- Bosch 2010:** Bosch, Aida: Konsum und Exklusion. Eine Kultursoziologie der Dinge, Bielefeld 2010.
- Bozzi 2005:** Bozzi, Paola: Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers, Würzburg 2005.
- Bracher et al. 2006:** Bracher, Philip/Hertweck, Florian/Schröder, Stefan: Dinge in Bewegung. Reiseliteraturforschung und Material Culture Studies [Einleitung], in: Dies. (Hrsg.): Materialität auf Reisen. Zur kulturellen Transformation der Dinge, Berlin 2006, S. 9-24.
- Ecker & Scholz 2000:** Ecker, Gisela/Scholz, Susanne: Umordnungen der Dinge [Einleitung], in: Dies. (Hrsg.): Umordnungen der Dinge, Königstein/Ts. 2000, S. 9-17.

- Ecker 2006:** Ecker, Gisela: Geschichten von Koffern, in: Philip Bracher, Florian Hertweck, Stefan Schröder (Hrsg.): Materialität auf Reisen. Zur kulturellen Transformation der Dinge, Berlin 2006, S. 215-232.
- Haines 1998:** Haines, Brigid: „Leben wir im Detail“: Herta Müller’s Micro-Politics of Resistance, in: Dies. (Hrsg.): Herta Müller, Cardiff 1998, S. 109-125.
- Johannsen 2008:** Johannsen, Anja K. (geb. Maier): Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller, Bielefeld 2008.
- Kantorowicz 1957:** Kantorowicz, Ernst H.: The King’s Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton 1957.
- Koschorke 2002:** Koschorke, Albrecht: Macht und Fiktion, in: Thomas Frank, Albrecht Koschorke et al. (Hrsg.): Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren, Frankfurt/M. 2002, S. 75-84.
- Kublitz-Kramer 1995:** Kublitz-Kramer, Maria: Frauen auf Straßen. Topographien des Begehrens in Erzähltexten von Gegenwartsautorinnen, München 1995.
- Maier 2006:** Maier, Anja K.: „Gegenstände, wo die Haut zu Ende ist“. Dinge und Körper in Herta Müllers Prosa, in: Philip Bracher, Florian Hertweck, Stefan Schröder (Hrsg.): Materialität auf Reisen. Zur kulturellen Transformation der Dinge, Berlin 2006, S. 175-197.
- Maier 2007:** Maier, Anja K.: Fremdelnde Dinge. Alltagsgegenstände in Herta Müllers *Der König verneigt sich und tötet*, in: Fremde Dinge. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1 (2007), S. 53-60.
- Moyrer 2010:** Moyrer, Monika: Der widerspenstige Signifikant: Herta Müllers collagierte Poetik des Königs, in: The German Quarterly 83 (2010), H. 1, S. 77-96.
- Renneke 2008:** Renneke, Petra: Poesie und Wissen. Poetologie des Wissens der Moderne, Heidelberg 2008.
- Schmitz-Emans et al. 2009:** Schmitz-Emans, Monika/Lindemann, Uwe/Schmeling, Manfred (Hrsg.): Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe, Berlin/New York 2009.
- Tischleder 2007:** Tischleder, Bärbel: Objektstücke, Sachzwänge und die fremde Welt amerikanischer Dinge. Zu Dingtheorie und Literatur, in: Fremde Dinge. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1 (2007), S. 61-71.
- Žižek 1993:** Žižek, Slavoj: Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes, Köln 1993.

Eidesstattliche Versicherung

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Textstellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur, insbesondere keiner im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen, bedient habe. Diese Versicherung bezieht sich auch auf die in der Arbeit gelieferten Zeichnungen, Skizzen, bildlichen Darstellungen und desgleichen.

Ich versichere, diese Arbeit nicht bereits in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht zu haben und bestätige, dass die eingereichte schriftliche Fassung derjenigen auf dem Speichermedium entspricht.

Mit der späteren Einsichtnahme in meine Masterarbeit erkläre ich mich hiermit einverstanden/nicht einverstanden.

26.07.2011

Datum

Unterschrift