

Yang Yu

»Weshalb ich in Deutschland
nie dazugehören kann«

*Zum Fremdsein als existenzielle
und künstlerische Haltung im Werk von Herta Müller*

In ihren Essays, Reden und Poetikvorlesungen greift Herta Müller wiederholt auf die Problematik zurück, weshalb sie »in Deutschland nie dazugehören kann« und weshalb sie »aus Deutschland nicht weggehen kann«.¹ Dieses Dilemma führt sie auf ihren aus dem rumänischen Überwachungsstaat mitgebrachten »fremden Blick« zurück, eine »abgerichtete, zutiefst unruhige«, kritische und reflektierende Sichtweise, die als bedrohter Blick unwillkürlich »alles Geschaute gleichzeitig zu deuten« hat und der es die »Hiesigen« nicht recht machen können.² Die vorliegende Arbeit will diesem Fremdsein und -bleiben im Werk von Herta Müller nachgehen, um seine Bedeutung für das politische und künstlerische Selbstverständnis der Autorin darzulegen.

Der fremde Blick – das mitgebrachte Land

In Interviews und Essays hebt Müller immer wieder hervor, dass der fremde Blick weder Kunstgriff noch geografisch verwurzelt ist, also mit der Schreibstrategie oder mit dem »Wechsel von einem Land in ein anderes« nichts zu tun hat,³ sondern einen biografischen Hintergrund aufweist. Er demonstriert die jahrelange Verunsicherung des dissidenten Subjekts, das im Bekannten wie Unbekannten immerfort die (Todes-)Gefahr wittert und »vor allem, auch vor sich selbst« Angst hat (VA, S. 178f.). Der bedrohte Blick gilt als ein Schauen in der

1 Herta Müller, *Hunger und Seide. Essays*, Reinbek b. Hamburg 1995, S. 30. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als HuS.

2 Herta Müller, *Der König verneigt sich und tötet*, München 2003, S. 138, 141f. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als Kvt.

3 Herta Müller, *Mein Vaterland war ein Apfelkern. Ein Gespräch*, München 2014, S. 178f. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als VA.

Angst und verwandelt die harmlosen Gegenstände um sich herum *ex abrupto* in das, was das beschädigte Subjekt permanent im Kopf trägt – Verfolgung, Gefährdung und Todesdrohungen. Somit werden bei Müller »die Innereien der Tiere, von der Glühbirne beleuchtet, zum Herztier«, oder »das zerschnittene Fell im Zimmer vom Fuchs« mutiert zum Jäger (VA, S. 178 f.): »Es bleibt im Wechsel aller nichtigen Dinge der wichtige Schatten, weil die Bedrohung bleibt« (Kvt, S. 137).

Das Ausmaß der Beschädigung wird erst durch die neue Umgebung sichtbar gemacht, indem die Willkür der Erinnerung und die zwanghaften Assoziationen, ausgelöst durch zufällig vorliegende Gegenstände, einen sonderbaren Magnetkreis erzeugen, dem das traumatisierte Subjekt kaum zu entkommen vermag. Als Beispiele der Unberechenbarkeit dieses durch Gegenstände evozierten »Mich-Gedächtnisses« im Sinne von Aleida Assmann⁴ beruft sie sich im Essay *Einmal anfassen – zweimal loslassen* (2003) auf ihre eigenen Erlebnisse: Als sie in Marburg weiße Enten »Wasser in die gelben Schnäbel hineinlaufen« sah, verwandelten sich ihre Schnäbel unversehens in »goldenes Besteck, ihre Schwimmhäute« in »goldene Wasserhähne«, die Nicolae Ceaușescu (1918–1989) angeblich besitzen sollte, ihr »wurde übel im Magen von ihrem Wasserkauen und schwindlig im Kopf« (Kvt, S. 108 f.). Die Gegenwart dupliziert die Qual, statt sie zu lindern. So mit bestreitet Müller die Ansicht der meisten Deutschen, »man müsse sich nur genügend mit der Gegenwart abgeben, um die Vergangenheit zu vergessen« (Kvt, S. 122), und beharrt darauf: »Je genauer ich Gegenwart betrachte, um so zudringlicher wird sie zum Paradigma für Vergangenes. Nur ohne Gegenwart könnte ich im Kopf ohne Vergangenheit sein« (Kvt, S. 122).

Fremdsein als Daseinsform

Wenn Müller das Fremdsein biografisch deutet, bezieht sie sich nicht nur auf den naheliegenden politischen Hintergrund, sondern führt es weiter zurück auf ihre Begegnung mit der Natur in der Kindheit, die ihr Verständnis für und Verhältnis zur Welt maßgeblich prägt und »mit existentiellen Situationen« zu tun hat.⁵ Als Kuhhirtin im Tal empfindet

⁴ Vgl. Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 3²⁰¹¹, S. 184.

⁵ »Fremdsein kann ich vor meinem Kleiderschrank oder auf dem Bahnhof – Ein Interview mit der rumäniendeutschen Schriftstellerin Herta Müller«, in: *Drei Raben – Zeitschrift für ungarische Kultur* 7 (2005), S. 128–134, hier S. 133.

sie im täglichen Umgang mit der Landschaft nie Geborgenheit oder Schönheit, sondern entdeckt in jedem Acker »das randlos ausgebreitete Panoptikum der Todesarten«, den »blühende[n] Leichenschmaus«: »Ich sah immer, daß das Feld mich nur ernährt, weil es mich später fressen will« (Kvt, S. 12f.). Die überlegene und unbarmherzige Natur konfrontiert sie mit der Vergänglichkeit und Fragilität des Menschen, sodass das Landschaftsbild ihrer Kindheit ihr als »die erste große Niederlage« und »die erste große grundlose Ausweglosigkeit« vorkommt.⁶ Sie versucht, sich durch das Essen von Pflanzen ihnen anzugelichen und damit zu ihnen zu gehören: »Ich hoffte, dass die gegesenen Pflanzen meine Haut, mein Fleisch so verändern, dass ich besser zum Tal passe. Es war schon der Versuch, mich pflanzennah zu machen, zu verwandeln« (VA, S. 10). Das determinierte Scheitern dieses Integrationsversuchs bringt ihr die Feindseligkeit aus der Umgebung und das endgültige Fremdsein des Individuums in der Welt nahe:

Es gibt Gefühle, gerade bei Kindern, die sind so konkret wie der Körper selbst. [...] Bei mir war es das Fremdsein, ich bin ständig mit diesen Pflanzen allein und gehöre noch immer nicht dazu. Ich bleibe fremd und bin für sie schwer zu ertragen. (VA, S. 10)

Mit der ersten großen »Niederlage« und »Ausweglosigkeit« bringt Müller ihr intuitives Erfassen und ihre frühe Erkenntnis zum Wesen der Welt und zur Existenz zum Ausdruck. Die »grundlose Ausweglosigkeit« bezieht sich nämlich auf die existenzielle »Angst vor etwas, das uns ganz in Frage stellt, Angst um das Leben, also Angst vor dem Tod. Das ist Angst ohne Grund«.⁷

Dieses Fremdsein, Hand in Hand gehend mit dem Gefühl der Aussichtslosigkeit und Isolation, findet sie in der zwischenmenschlichen Beziehung bestätigt und verstärkt. Als Kind bemüht sie sich, zur Familie und zur banat-schwäbischen Dorfgemeinschaft zu gehören, wo jedoch Gewalt, Kälte und Schweigen vorherrschen, wovon sich ihre Empfindsamkeit abhebt, die wiederrum von ihr selbst als »abnormal« empfunden wird. Sie kennt den vom Kollektiv verübten Druck mit dem zum Kontrollmechanismus instrumentalisierten Wort »normal« (HuS, S. 88), ebenso bewusst ist ihr die Konsequenz, als »abnormal«, d.h., als »geisteskrank« oder »verrückt« stigmatisiert zu werden (TiS, S. 13). Infolgedessen sieht sie ihre einzige »Chance« und »größte Ar-

6 Herta Müller, *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 128.

7 Herta Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Berlin 1991, S. 14f. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als TiS.

beit« darin, ihr Anders- und Fremdsein zu verstecken: »Das Täuschen war die Arbeit meiner Kindheit«, um »den Schein des Dazugehörens« zu gewahren (TiS, S. 13). Später in der Stadt bringt ihr ihre Weigerung, sich dem Regime zu fügen und für die Securitate zu spitzeln, nur Hass und Feinde, was sie abermals von der Gemeinschaft ausschließt.

Das Fremdsein bleibt nach ihrer Einbürgerung in Westdeutschland erhalten, zumal es mit Blick auf die zwischenmenschliche Beziehung noch forciert wird durch den Systemwechsel: »Die beiden Länder sind einander so fremd, daß nichts in ihnen und nichts in mir (von damals und jetzt) sich ungestraft begegnen kann« (HuS, S. 30). Obwohl Deutsch ihre Muttersprache ist, verwendet sie es immer mit Rumänen als Hintersinn und vermag die Intention der Deutschen kaum einzuschätzen. In Essays akzentuiert sie immer wieder ihre Schwierigkeit bei der Verständigung mit Deutschen. Als ein Deutscher z.B. nach ihrer prägnanten Vorstellung vom rumänischen Nationalepos spontan »Ist ja lustig« sagt, korrigiert sie sofort: »Es ist nicht lustig, es geht um Betrug und völlige Verlassenheit in der Angst, um Schmerz und Tod« (Kvt, S. 177). Sie begreift nicht, dass diese Bemerkung »sich als beiläufiges Seufzen« versteht und »nichts Inhaltliches« meint, sondern sie sieht »in jedem gesagten Wort« eine »Aussage« und glaubt, »lustig« bleibt das Gegenteil von »traurig« (Kvt, S. 177). Sie ist sich darüber im Klaren, dass sie sich in einem Dilemma des Erkennens befindet: »Man kann die Sprache jedoch nicht zweimal erlernen: Ich sag die alten gleichen Worte, ich spreche wie damals. Doch sehen muß ich darin etwas Neues« (HuS, S. 32).

Das Fremdsein interpretiert sie ferner als Selbstbegegnung und -bewusstsein, die eine bedeutsame Rolle in ihrer Sozialisation spielen. Das Fremdsein gilt ihr als das willentliche Verlassen der Norm, das zugleich die Angst evoziert, »ins Leere zu stürzen« (HuS, S. 92), und somit die Selbstentfremdung zur Folge hat. Selbstbewusstsein und -reflexion gehen also mit der Infragestellung der eigenen Identität bzw. dem Identitätsverlust einher.

Somit entwickelt sich das Fremdsein bei Müller zu einer paradoxen Daseinsform: Einerseits erklärt sie es zu einem trostlosen Schicksal des Menschen und leitet es aus ihrer Naturerfahrung in der Kindheit ab. Denn die Pflanzen-, Tier- sowie die anorganische Welt sind aus anderem Material und übertreffen folglich die Menschen in ihrer Beschaffenheit bei weitem, sodass sich der Mensch allerorts auf der Welt fremd fühlen muss. Wie sie in ihrem Essay *Das Land am Nebentisch* (1993) feststellt: »Zu Orten kann man nicht gehören. Man kann im Stein, im Holz, egal, wie es sich fügt, doch nicht zu Hause sein – weil man nicht aus Stein und Holz besteht. Wenn das ein Unglück ist,

dann ist Fremdsein Unglück« (TiS, S. 123). Andererseits liegt das Fremdsein als Prämisso der Wahrnehmung und dem Erkennen zugrunde, mittels derer sie der Umgebung überhaupt gerecht werden kann: »Die ideale Beziehung zu einer Umgebung ist aus meiner Sicht eine Fremdheit, an die man sich gewöhnt. Fremdheit kann nicht ausgetragen werden, weil sie eine Modalität der Wahrnehmung ist.«⁸

Dieses zwiespältige Fremdsein als »ideales Unglück« oder »unglückliches Ideal« macht das Ankommen der Eingewanderten in der neuen Umgebung unmöglich. Sie bleiben fremd, »reden und bewegen sich jeden Tag in der Spanne der beiden Gegensätze. Also *dazwischen*« (HuS, S. 26). Dieses Dazwischen als Dauerzustand des Fremdeins wird in der Erzählung *Reisende auf einem Bein* (1989) ferner verkörpert durch die Stadt, die im Kontrast zum Staat steht. Während Letzterer dogmatisches, geschlossenes Systemdenken bzw. eine männliche Denkweise (vertreten von der männlichen Hauptfigur Franz in der Erzählung) repräsentiert, allegorisiert die Stadt Freiheit und Wandlungsfähigkeit, sie sprengt den Rahmen des Musterdenkens und der verhärteten Ideologie. All diese Eigenschaften werden in der Erzählung der Protagonistin Irene zugeschrieben, die zugleich als Name einer geheimnisvollen Stadt in Italo Calvinos Roman *Le città invisibili* (1972) allen Deutungsmöglichkeiten offensteht und sich nicht festlegen lässt. Als Fremde ist Irene keinem Ort, keiner Zeit und keiner Liebe zugehörig. Sie sieht »mit dem erregten Blick auf die schlafenden Städte. Auf Wünsche, die nicht mehr gültig sind. Hinter den Bewohnern her«.⁹ Mit dem »erregten Blick« der Gegenwart will die reisende Fremde die verschüttete Vergangenheit der Stadt heraufbeschwören und befindet sich somit in einem subtilen Schwebezustand. Dadurch erlangt Irene ein ideales, bewegliches Dazwischen-Sein zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Imagination und Realität, Erinnerung und Vergegenwärtigung. Eben in diesem Sinne erweckt der Fremde für Julia Kristeva

eine neue Vorstellung von Glück. Zwischen Flucht und Ursprung: eine fragile Grenze, ein provisorisches Gleichgewicht. Dieses Glück, das ernst, gegenwärtig, manchmal sicher ist, versteht sich dennoch als Übergang. [...] Das fremdartige Glück des Fremden besteht darin, an dieser fliehenden Ewigkeit oder diesem immerwährenden Übergang festzuhalten.¹⁰

8 Brigid Haines / Margaret Littler / Herta Müller, »Gespräch mit Herta Müller«, in: Brigid Haines (Hrsg.), *Herta Müller*, Cardiff 1998, S. 14-24, hier S. 20.

9 Herta Müller, *Reisende auf einem Bein*, Frankfurt a. M. 2010, S. 98.

10 Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a. M. 1990, S. 14.

Ergo endet die Erzählung mit dem Satz: »Irene weigert sich, an Abschied zu denken.¹¹ Sie ist dieser vergänglichen Unvergänglichkeit verschrieben.

Fremdheit als poetologischer Ansatz

Irene ist die Bezeichnung einer Stadt und einer Person, folglich vor allem ein (Schrift-)Zeichen, das durch Ambiguität und Polysemie gekennzeichnet wird. Das Fluktuieren des Bezeichnenden korrespondiert mit der Wandlungsfähigkeit *der erfundenen Wahrnehmung*, die dem Schreiben zugrunde liegt: »Aus dem, was man erlebt hat, sucht sich der Zeigefinger im Kopf auch beim Schreiben die Wahrnehmung aus, die sich erfindet« (TiS, S. 20). Sie ist unberechenbar, weil sie von der unkontrollierbaren Angst ausgelöst wird, »deren Gründe sich nicht einschränken, nicht genau benennen lassen« (TiS, S. 14).

Somit stellt die erfundene Wahrnehmung eine Variante des fremden Blicks dar, der auch aus der Angst entstanden ist, sie widerspiegelt und einem seitdem anhaftet. Wie die erfundene Wahrnehmung sieht er »immer wieder dasselbe«, sprich das bedrohliche Bild.¹² Er stammt ebenfalls zumeist »aus den vertrauten Dingen, deren Selbstverständlichkeit einem genommen wird« (Kvt, S. 147). Infolgedessen stellt Müller heraus: »Fremd ist für mich nicht das Gegenteil von bekannt, sondern das Gegenteil von vertraut. Unbekanntes muß nicht fremd sein, aber Bekanntes kann fremd werden« (Kvt, S. 136). Sowohl die erfundene Wahrnehmung als auch der fremde Blick werden gekennzeichnet durch die Unabsehbarkeit: »Überall, wo Menschen sich befinden, oder hinsehen, werden sie selbst, wird das, was sie sehen, eine Möglichkeit für das Unvorhersehbare« (TiS, S. 18). Wie sich im fremden Blick Vergangenheit und Gegenwart, Ferne und Nähe überschneiden, zeichnet sich in der erfundenen Wahrnehmung auch die Grenzüberschreitung zwischen Subjekt und Objekt, Fiktion und Faktum ab. Die *Entgrenzung* als Aufhebung dualistischer Denkmuster aller Art macht eins der wichtigsten poetologischen Prinzipien beim literarischen Schaffen Müllers aus.

Als bewusste Wahrnehmung und kritische, selbstreferentielle Denkweise wird der fremde Blick als *genaues Hinsehen*, als Reflexion und Selbstzerlegung gedeutet. Denn »wo die Spiegelung beginnt, finden nur noch abstürzende Vorgänge statt, man blickt aus jeder kleinen

¹¹ Müller (Anm. 9), S. 176.

¹² Müller (Anm. 6), S. 97.

Geste in die Tiefe« (Kvt, S. 147). »In die Tiefe Blicken« heißt bei Müller auch das »Gedärm unter der Oberfläche« entdecken (TiS, S. 17), nämlich durch die Erscheinungen das Wesen, sprich, Bedrohung und Tod, ergreifen.

Als nonkonformistische Widerstandshaltung und bewusste Lebensform stellt das Fremdsein zugleich die Müller'sche Einstellung zur Moral dar. Die Moral als private ›Ohne-mich-Haltung‹ wirkt sich nicht nur maßgeblich auf ihre Entscheidungen in konkreten Fällen aus, sondern sie gilt auch als ihr Beweggrund zum Schreiben. Sie fühlt sich moralisch verpflichtet, der anderen Schriftstellerkolleginnen und -kollegen, die dem Ceaușescu-Regime zum Opfer gefallen sind, literarisch zu gedenken. Daher verärgert es sie, dass die Moral »in Deutschland kein Thema, nicht einmal für die Medien« ist (HuS, S. 24). Für sie und die politisch Verfolgten ist die Moral hingegen wichtig, weil die »moralische Integrität« sie von »politischen Mitläufern und Verbrechern« abhebt (HuS, S. 24; Hervorhebung im Original). Müller erhebt die moralische Integrität gar zum Kriterium zur Bewertung der Kunst: »Die Frage, ob ein Künstler in der Konsequenz seiner Texte lebt, muß erlaubt sein. Die Erwartung, daß er das tut, muß berechtigt bleiben« (HuS, S. 29f.). Ihr Anachronismus und determiniertes *Dazwischen* in der neuen Umgebung sind Müller durchaus bewusst und sie bringt dies auf die Formel: »Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, wenn wir reden, werden wir lächerlich« (Kvt, S. 105).

Das Fremdsein hat bei Müller vielerlei Varianten und nuancierte Ausdifferenzierungen. Es bezieht sich nicht nur auf ihre Erfahrungen mit der Politik, sondern gewinnt auch auf der existenziellen sowie erkenntnistheoretischen Ebene an Bedeutung, was zugleich bei ihrem literarischen Selbstverständnis bzw. ihren poetologischen Ansätzen Niederschlag findet. Die Dialektik des Fremdseins bildet somit ein ausgeprägtes Charakteristikum in ihrem Schreiben wie in ihrem Leben, wovon sie sich immer wieder inspirieren lässt.