

Schreckensbilder

**Zum Angstbegriff
im Werk Herta Müllers**

Inaugural–Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps–Universität Marburg

vorgelegt von

Nina Brodbeck, Mainz

Wien, Marburg 2000

Inhalt

Einleitung. 4

Exkurs: Zum Angstbegriff 6

I. Von der Sprachlosigkeit zum ästhetischen Widerstand. 8

II. Froschperspektiven. 15

III. Der deutsche Frosch 19

1. Die Erzählung 'Meine Finger' 19

1.1 Angst vor dem Auge der Macht 20

1.2 Zusammenfassung 25

2. Die Erzählung 'Das Fenster' 27

2.1 Angst vor der Ausweglosigkeit 36

2.2 Zusammenfassung 38

3. Die Erzählung 'Die Grabrede' 40

3.1 Zusammenfassung 55

3.1.1 Angst, schuldig zu werden 56

3.1.2 Stilleben der Angst 59

3.1.3 Taumeln zwischen den Zeilen 60

3.2 Die Erzählung 'Drückender Tango' 61

4. Die Erzählung 'Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart' 63

4.1 Angst vor Erstarrung und Wandlung. 65

4.2 Zusammenfassung 68

5. Zusammenfassung: Der deutsche Frosch. 69

IV. Der Frosch des Diktators. 72

1. Die Erzählung 'Schwarzer Park' 74

1.1 Die Angst im Widerwillen 81

1.2 Zusammenfassung 84

2. Der Roman 'Heute wär ich mir lieber nicht begegnet.' 85

- [2.1](#) [Rituale der Angst](#) 86
- [2.2](#) [Die Figurenkonstellationen](#) 92
 - [2.2.1](#) [Lilli](#) 92
 - [2.2.2](#) [Der Junge mit den Staubschlangen](#) 95
 - [2.2.3](#) [Der alte Schuster](#) 96
 - [2.2.4](#) [Die Eltern der Ich-Erzählerin](#) 98
 - [2.2.5](#) [Der erste Mann der Ich-Erzählerin](#) 100
 - [2.2.6](#) [Paul](#) 105
 - [2.2.7](#) [Pauls Eltern](#) 108
 - [2.2.8](#) [Major Albu](#) 110
 - [2.2.9](#) [Nelu](#) 114
- [2.3](#) [Seelenlandschaften](#) 117
 - [2.3.1](#) [Die irren Dahlien](#) 117
 - [2.3.2](#) [Friedhöfe unterm Wasser](#) 120
 - [2.3.3](#) [Das Glück in den Spinnbohnefeldern](#) 124
- [2.4](#) [Dinge der Angst](#) 127
 - [2.4.1](#) [Gedanken und Gegenstände](#) 129
 - [2.4.2](#) [Rituale](#) 131
- [2.5](#) [Sprache der Angst](#) 132
 - [2.5.1](#) [Verknüpfungen](#) 133
 - [2.5.2](#) [Auslassungen](#) 136
 - [2.5.3](#) [Flüche](#) 138
- [2.6](#) [Die Situation im Land des Diktators.](#) 139
- [2.7](#) [Zusammenfassung](#) 141
- [3.](#) [Zusammenfassung: Der Frosch des Diktators.](#) 145
- [V.](#) [Der Frosch der Freiheit](#) 149
 - [1.](#) [Der Prosatext *Reisende auf einem Bein*](#) 151
 - [1.1](#) [Irene](#) 151
 - [1.1.1](#) [Die andere Irene](#) 153

<u>1.1.2</u>	<u>Dinge der Angst</u>	157
<u>1.1.3</u>	<u>Irene und die anderen</u>	160
<u>1.2.</u>	<u>Der Mann am Strand.</u>	161
<u>1.3</u>	<u>Franz</u>	164
<u>1.3.1</u>	<u>Vom Zauberer zum Zauderer</u>	166
<u>1.3.2</u>	<u>Das Leben als Postkarte</u>	171
<u>1.3.3</u>	<u>Irene und die Städte</u>	173
<u>1.4</u>	<u>Stefan</u>	176
<u>1.4.1</u>	<u>Stefans Rastlosigkeit</u>	177
<u>1.4.2</u>	<u>Stefans Sprache</u>	180
<u>1.5</u>	<u>Thomas</u>	185
<u>1.5.1</u>	<u>Die Blätter</u>	187
<u>1.5.2</u>	<u>Das Hemd</u>	187
<u>1.5.3</u>	<u>Die Macht</u>	189
<u>1.5.4</u>	<u>Die Angst vor dem Tod</u>	193
<u>1.6</u>	<u>Der Arbeiter mit dem Stirnband.</u>	195
<u>1.7</u>	<u>Der Traum</u>	197
<u>1.8</u>	<u>Die anderen.</u>	199
<u>1.8.1</u>	<u>Die Helfer der Macht</u>	200
<u>1.8.2</u>	<u>Die Frau von gegenüber</u>	211
<u>1.8.3</u>	<u>Reisende auf einem Bein</u>	212
<u>1.8.4</u>	<u>Die Außenseiter der Gesellschaft</u>	214
<u>1.9</u>	<u>Kaltes Land, kalte Herzen</u>	216
<u>2.</u>	<u>Zusammenfassung: Der Frosch der Freiheit</u>	221
<u>VI.</u>	<u>Schlußteil: Das Irregehen an der Welt</u>	225
	<u>Exkurs: Der Krieg um Kosovo ~ Gewalt, wo Sprache versagt?.</u>	228
	<u>Fazit</u>	230
	<u>Literaturverzeichnis.</u>	232

Einleitung*

Als 1984 ihr erster Prosaband *Niederungen* [1] in Deutschland erschien, wurde Herta Müller von den Kritikern begeistert als literarische Neuentdeckung gefeiert. Mittlerweile sind den *Niederungen* elf weitere Bücher gefolgt; Herta Müllers jüngste Veröffentlichung ist der Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. [2]

Gelobt wird die Autorin von den Rezensenten vor allem wegen ihrer eigensinnigen und empfindsamen Sprache [3], mit der sie eigene Maßstäbe [4] setzt. Sie wurde zudem mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet ~ 1994 beispielsweise erhielt sie den Kleist–Preis und 1998 für ihren Roman *Herztier* [5] den mit umgerechnet 240.000 Mark dotierten Literaturpreis der amerikanischen Gesellschaft IMPAC.

Obwohl Herta Müller seit längerem als Autorin anerkannt ist, gibt es vergleichsweise wenige literaturwissenschaftliche Arbeiten, die sich mit ihren Texten auseinandersetzen. Beachtung fanden bisher einzig die Erzählungen des Bandes *Niederungen*. [6] Wissenschaftlich noch nicht untersucht ist ihr jüngster Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit gilt es unter anderem, diese Lücke zu schließen.

Herta Müllers Texte entstehen an der Grenze zwischen detailscharfem Realismus und surrealer Überbietung der Wirklichkeit in Traum und Phantasie, zwischen karger Nüchternheit und überwältigender Bildkraft [...]. [7] Mitgerissen von der Sogwirkung dieser Poesie der Sinne [8] findet sich der Leser in einer klaustrophobischen Schreckenswelt wieder, in der die Protagonistinnen von einem einzigen Gefühl beherrscht scheinen: der Angst.

Diese Angst, so meine These, schwingt in allen Büchern Herta Müllers mit. Mehr noch, sie ist für den Handlungsverlauf und die Gesamtaussage der Texte von zentraler Bedeutung. Ich möchte mit der vorliegenden Arbeit am Beispiel ausgewählter Erzählungen und Romane durch textnahes Vorgehen untersuchen, an welchen Stellen und in welcher Gestalt sich Angst in Herta Müllers Büchern manifestiert, und auf welche Weise es der Autorin gelingt, Schreckensbilder von mikroskopischer Detailtreue zu entwickeln.

Bevor jedoch mit den Interpretationen begonnen werden kann, erscheint es sinnvoll, in einem kurzen einführenden Kapitel sowohl auf den biographischen Hintergrund von Müllers literarischem Schaffen einzugehen als auch ihre ästhetische Grundhaltung darzustellen und diese in den biographischen Kontext einzuordnen, da sie sich aus einer als sprachlos [9] empfundenen Kindheit entwickelt hat und ein ständiger, von Angst geleiteter Diskurs der Autorin mit sich selbst ist.

Kapitel II weist nach, daß sich in Herta Müllers Biographie und dementsprechend in ihrem bisherigen

Werk drei verschiedene Lebenswelten unterscheiden lassen, welche Müller selbst als die des deutschen Frosches[^], die des Frosches des Diktators[^] und die des Frosches der Freiheit[^] bezeichnet. [10] Jeder Frosch[^] ist der bildhafte Überbegriff für ein bestimmtes Machtgefüge, in dem die Bedrohung regiert und die Protagonisten bestimmte Angstraumata entwickelt haben.

Im anschließenden Hauptteil der Arbeit wird anhand bestimmter ausgewählter Texte untersucht, ob diese drei Lebenswelten ~ Der deutsche Frosch[^], Der Frosch des Diktators[^] und Der Frosch der Freiheit[^] ~ spezifische Angstbilder aufweisen, und wenn ja, wo und wie diese entstehen.

Exkurs: Zum Angstbegriff

Im Hinblick auf Themensetzung ~ Zum Angstbegriff im Werk Herta Müllers[^] ~ und Methodik dieser Arbeit ~ Werkimmanenz ~ scheint es wenig sinnvoll, wenn nicht gar kontraproduktiv, das Wortfeld Angst den Untersuchungen vorausgehend durch fachspezifische Definitionen ~ wie sie etwa die Psychologie, Anthropobiologie oder Philosophie liefern ~ abzustecken [11], da so meines Erachtens die Blickrichtung auf Müllers Texte von vorneherein festgelegt und damit zwangsläufig eingegrenzt wäre.

Daher möchte ich an dieser Stelle lediglich einige Grundüberlegungen anführen.

Angst verstehe ich mit Seneca als Zustand seelischer Unausgeglichenheit[^] [12], der durch eine Bedrohung hervorgerufen wird. [13] Diese Erregung im Innern, in der Seele[^] [14] ist jedem Menschen evident. Angst ist eine Grundbefindlichkeit, die zu unserem Dasein gehört, unabhängig von der Kultur und der Entwicklungshöhe eines Volkes oder eines Einzelnen.[^] [15]

Was sich jedoch im Laufe der Jahrhunderte geändert hat, sind einerseits die sogenannten Angstobjekte, also das, was jeweils die Angst auslöst, und andererseits die Mittel und Maßnahmen, die Menschen anwenden, um ihre Angst zu bekämpfen. [16]

So haben wir heute im allgemeinen keine Angst mehr vor Donner und Blitz; Sonnen- und Mondfinsternisse sind für uns ein interessantes Naturschauspiel geworden, aber nicht mehr ein Angsterleben, denn wir wissen, daß sie kein endgültiges Verschwinden dieser Gestirne oder gar einen möglichen Weltuntergang bedeuten. Dafür kennen wir heute Ängste, die frühere Kulturen nicht kannten ~ wir haben etwa Angst vor Bakterien, vor neuen Krankheitsbedrohungen, vor Verkehrsunfällen, vor Alter und Einsamkeit.[^] [17]

Früher wurde beispielsweise versucht, der Angst durch Tieropfer oder Zauber Herr zu werden. Heute ist

man bemüht, Menschen mit Angstpsychosen durch Medikation oder Psychotherapie zu helfen.

So allgemeingültig das Empfinden der Angst an sich auch ist, so individuell wird sie vom einzelnen erlebt ~ abhängig etwa von seinem Wesen und seinem unmittelbaren Umfeld. Es gibt nicht *die* Angst schlechthin, sie hat immer eine persönliche Prägung. [\[18\]](#)

Diese Überlegung gilt es meines Erachtens bei der Interpretationsarbeit zu berücksichtigen, weshalb ich mein besonderes Augenmerk auf die Figurenkonstellationen in den Texten richte.

Die Untersuchungen orientieren sich am Erkenntnisvorgang und sind im wesentlichen von drei Fragen geleitet:

- Wer oder was macht den Protagonisten in Herta Müllers Texten angst?
- Was ist das für eine Angst?
- Wie gelingt es Herta Müller, Angst sichtbar zu machen?

I. Von der Sprachlosigkeit zum ästhetischen Widerstand

Herta Müller wurde 1953 im von Banatschwaben bewohnten Nitzkydorf in Rumänien geboren. Die Schwaben leben seit mehr als 200 Jahren im rumänischen Banat, zum großen Teil in rein deutschen Dorfgemeinschaften, immer in Abgrenzung zu den Rumänen. In dieser selbstgewählten Isolation wurden die deutschen Traditionen und Normen hochgehalten und es wurde ausschließlich deutsch gesprochen. Deutsch ist somit Herta Müllers Muttersprache, obwohl sie in Rumänien aufgewachsen ist und bis 1987 auch dort gelebt hat. Die Einordnung ihrer Texte als Teil der *rumäniendeutschen Literatur* ist jedoch schon allein deshalb problematisch, da bereits der Begriff *rumäniendeutsch* eine recht unzureichende Sammelbezeichnung für eine keineswegs homogene Gruppe von Menschen unterschiedlicher kultureller Zuordnung ist und zudem keine gemeinsame Abstammungsgeschichte existiert. [19] An diesem Problem der Heterogenität krankt deshalb auch die Zusammenfassung aller in Rumänien geborener Literaten, die in deutscher Sprache geschrieben haben und schreiben, unter dem Begriff *rumäniendeutsche Schriftsteller*. Zumal gerade jene, die in Deutschland als Repräsentanten der *rumäniendeutschen Literatur* bekannt sind – wie etwa Richard Wagner, Rolf Bossert und eben auch Herta Müller –, bei ihren Landsleuten als Außenseiter gelten und in Opposition zu den traditionellen, oft reaktionär gesinnten Heimatautoren stehen. [20] Berücksichtigt man diese Überlegungen, dann kann der Begriff *rumäniendeutsch* und entsprechend auch die Bezeichnung *rumäniendeutsche Literatur* nicht mehr sein als ein Kompromiß, ein Modell sozusagen, das einige Seiten einschließt und berücksichtigt, jedoch andere ausschließt und benachteiligt und das deshalb eigentlich immer der genaueren Erklärung desjenigen bedarf, der die Begriffe verwendet. [21]

Im Hinblick auf diese Arbeit heißt das: Da Herta Müller als Mitglied einer deutschsprachigen Gemeinschaft in Rumänien aufgewachsen ist und ihre Texte in deutscher Sprache verfaßt sind, liegt es nahe, sie als *rumäniendeutsche Schriftstellerin* zu bezeichnen. Aber ungeachtet aller oben genannten Probleme hinsichtlich der Definition dieses Begriffes, verbietet es sich im Grunde bei Herta Müller ohnehin, da sie – wie diese Arbeit unter anderem zeigen wird – weder in ihrem Leben noch in ihrem Werk die Zugehörigkeit einer Gruppe sucht, sondern sich eher über die Abgrenzung dazu definiert. In der rumäniendeutschen Gemeinschaft lebten sie und die anderen oppositionellen Schriftsteller sozusagen als Minderheit in der Minderheit, was jedoch nicht heißt, daß man die Autorin und ihr Werk völlig vom sozialhistorischen Hintergrund lösen sollte, da der Wunsch nach Distanz ja gerade aus diesem erwachsen ist und, mehr noch, ihre Existenz als Schriftstellerin begründet hat.

Richard Wagner beschreibt die Lebenswelt, in der er und Herta Müller heranwuchsen, anschaulich in seiner Laudatio, die er anlässlich der ersten Preisverleihung für Herta Müller 1981 hielt:

Als ich, als wir, auch die Schriftstellerin Herta Müller, zur Welt kamen, waren die Deutschen schon da. Sie nannten sich Landsleute und lebten in Dörfern, die ihnen ein bißchen zu groß geraten waren, und das forderte diese Deutschen zum, na ja, Vergleich heraus. Sie waren nun die, die etwas verloren hatten, einen Krieg, ein Feld, einen Mann, ein Haus, einen Sohn. Die Deutschen, unter denen wir aufwuchsen, hießen Vater und Mutter und Tante und Onkel. Unter ihnen waren auch die ersten Nazis unseres Lebens. Die saßen abends bei der Kartenpartie, knallten die Trümpfe hin und sprachen von Verrat und verlorenen Schlachten, und der Konjunktiv half ihnen über das Nachdenken hinweg. Nein, diese Deutschen dachten nicht nach. Sie gingen in ihrer kleinen Gemeinschaft herum, in der nichts mehr intakt war außer ihren Anschauungen. [\[22\]](#)

Herta Müller wurde also in eine Zeit hineingeboren, in der sich die Banater Schwaben, die hauptsächlich in der Landwirtschaft arbeiteten, in ihrer Identität und Existenz bedroht fühlten. Denn gleich zweimal waren sie in den Jahren davor in ihrem Selbstbewußtsein tief erschüttert worden. Zum einen, weil sie im zweiten Weltkrieg auf deutscher Seite gekämpft und verloren hatten und so entweder mit dem Makel der Verlierer in ihre Dörfer zurückkehren oder aber in russischen Gefangenenlagern ihre Kollektivschuld abarbeiten mußten. Zum anderen, weil man sie, nachdem in Rumänien der Kommunismus gesiegt hatte, enteignete. Einige von ihnen, meist wohlhabende Bauern, wurden zudem zwangsumgesiedelt. [\[23\]](#)

Mitte der fünfziger Jahre bekamen die Schwaben zwar teilweise ihre Häuser wieder; die Felder und Arbeitsgeräte blieben aber weiterhin Staatseigentum. Viele, vor allem junge Leute, wanderten aus, in der Hoffnung auf bessere Lebensbedingungen. [\[24\]](#) Die, die zurückblieben, rückten in den Dörfern, die ihnen zu groß geraten waren, noch enger zusammen. Gefangen in der ständigen Angst vor der Auflösung ihrer kleinen Gemeinschaft, erstarrte ihr Leben in einem engen Gefüge aus veralteten Normen. Krampfhaft hielten sie an ihren Bräuchen fest. Das Regelsystem, das für die ganze Gemeinschaft als Makrokosmos galt, reichte bis in die Familien hinein. Hier, im Mikrokosmos, wurde durch die Erziehung der Kinder zum stolzen Banater Schwaben [\[25\]](#) der Boden bereitet für Ethnozentrismus [\[26\]](#) und Deutschtümelei. Der Erhalt eines Deutschtums, das allein auf den Sekundärtugenden Sauberkeit, Fleiß, Frömmigkeit, Gehorsam und Ordnung aufbaut, wurde an höchste Stelle gesetzt und das ganze Leben nur noch unter dem Aspekt der Nützlichkeit für die Gemeinschaft gesehen. Von vielen Banater Schwaben wurde das urbäuerliche Arbeitsethos [\[27\]](#) ~ tüchtig ist, wer besitzt [\[27\]](#) – zum Tüchtigkeitsdünkel [\[27\]](#) pervertiert, und damit machten sich diese selbst zum Vorgang, zum Sklaven ihrer Verrichtungen. Das Schuftentum verdrängte alles andere, brachte aber keine Erfüllung, weil die Eigentumsverhältnisse, die jenen Arbeitsethos hervorgebracht hatten, nicht mehr bestanden. [\[27\]](#)

In diesem Umfeld durchlitt Herta Müller unter den strengen Augen einer bigotten Mutter und eines Vaters, der im Krieg in der Waffen-SS gedient hatte, eine reglementierte Kindheit, in der sie nichts durfte, sondern alles mußte. [\[28\]](#) Wie sie selbst sagt, wuchs sie nicht heran, sondern wurde erzogen. [\[29\]](#)

1973 verließ Herta Müller das Dorf ihrer Kindheit, um in Temeswar Germanistik und Romanistik zu studieren. Mit diesem Entschluß widersetzte sie sich dem Wunsch ihrer Mutter, die wollte, daß ihre Tochter Schneiderin wird. [\[30\]](#)

Weil sie aber immer noch das Dorf im Kopf [\[31\]](#), das heißt, die Erlebnisse ihrer Kindheit nicht bewältigt

hatte, fühlte sich Herta Müller in der ungewohnten Umgebung isoliert und völlig auf sich selbst zurückgeworfen. [32] Nach dem Tod ihres Vaters wollte sie wissen, was das für eine Kindheit war, die sie noch immer gefangenhielt, und erkannte, daß sie sprachlos [33] gewesen war. Sprachlos, weil die Dorfbewohner in ihrem Tüchtigkeitswahn jede geistige Tätigkeit, vor allem das Lesen, als sinnlos ablehnten und Sprache ausschließlich der Verständigung im Alltag diene. [34]

Sprachlosigkeit ist hier auch als Bewußtlosigkeit zu verstehen, als fehlendes

Selbst-Bewußtsein angesichts einer als dominant und deshalb angsteinflößend empfundenen Dorfgemeinschaft. Da Herta Müller keine Worte für das Erlebte hatte, konnte sie sich nicht damit auseinandersetzen. Ihr fehlte die innere Reflexion, aus der heraus ein eigener Standpunkt und darüber hinaus Widerstand erwachsen kann.

Erst durch das Versprachlichen ihrer Kindheitserinnerungen ~ durch die Überführung von Erlebtem ins Ästhetische ~ konnte sie sich ihre Kindheit zurückerobern; im Schreiben machte sie sich bewußt, daß es sie als eigenständige Person [35] gibt. So vermochte sie sich gegen die als bedrohlich empfundene Gemeinschaft abzugrenzen. [36]

Ihre Texte entspringen einem schmerzhaften, aber für sie unumgänglichen Zwang zur Erinnerung. Sich schreibend erinnern heißt in ihrem Fall, Konflikte auszutragen, die sie im wirklichen Leben nicht austragen konnte. [37] Nur im Fiktiven, im physisch nicht faßbaren Ort der Sprache vermag sie ohne Angst auf ihrer Sicht der Dinge zu beharren.

Ihre Texte können deshalb als ins Ästhetische überführte Selbstgespräche gelesen werden, wie sie häufig dort geführt werden, wo Entwürdigung die Lebensweise ist. [38] Denn wer in der bewußt gewählten Isolation von der Außenwelt sich selbst sein einziger Gesprächspartner ist, vermag seine Selbstachtung zu bewahren, denn im Selbstgespräch kann er sich risikolos verteidigen, ohne unterbrochen oder bestraft zu werden. [39] Das Selbstgespräch als Diskurs des Alleinseins [40] gehorcht ausschließlich der subjektiv authentischen Wahrheit dessen, der ihn führt. Es ist ein kleines, wenn auch erschlichesenes Stückchen Freiheit in einer auf der Unterdrückung des Individuums fußenden Schreckengemeinschaft. [41]

Im realen Diskurs des Alleinseins bleibt letztlich jedoch jede Kritik wirkungslos, jede ausgesprochene Wahrheit verhallt ungehört und wird so zum Selbstbetrug. Erst das ins Ästhetische überführte Selbstgespräch als der ganz andere Diskurs des Alleinseins [42] hält die Wahrheit fest, macht sie für andere zugänglich und damit öffentlich. Bewältigungszwang und Angst werden im Text kanalisiert und in ästhetischen Widerstand überführt.

Der Diskurs des Alleinseins wird zum ganz anderen Diskurs des Alleinseins, wenn man ihn aufschreibt. Er dreht sich weg, bis die doppelten, vielfachen Böden unter der Schädeldecke sind. Er geht der erfundenen Wahrnehmung nach durch die erfundene Person im Text. Er sucht unter der Oberfläche des Diskurses des Alleinseins die Umwege und Brüche, die Unruhe und das Unmaß der lückenlosen Unwirklichkeit. [43]

Schreiben bedeutet für Müller deshalb Rückzugsmöglichkeit aus einem als unerträglich empfundenen

Leben [44], hinein in den sicheren, weil physisch nicht erreichbaren Ort der Sprache. Dort allein, in der Distanz zu sich selbst, kann sie ohne Angst auf ihrer subjektiven Wahrheit beharren, indem sie stellvertretend für sich selbst ihre Erzählerinnen die Diskurse des Alleinseins zu Ende führen läßt.

Und ich bin zum einen im Diskurs des Alleinseins diejenige Person, die sich mit dem Mund weiterhilft. Und zum anderen, gleichzeitig, das Auge hinter dem Schlüsselloch, das sich selbst zusieht und den ganz anderen Diskurs des Alleinseins führt. Die eine Hälfte zugekniffen, damit die andere Hälfte sieht. [45]

Der Anspruch auf Widerstand durch Sprache und der Zwang, das Geschehene im Erinnern nachträglich in den Griff zu bekommen, haben zur Folge, daß bereits der Vorgang der Verschriftlichung, das Bemühen um Sprachfindung, von Angst bestimmt sind. Herta Müller empfindet gleichzeitig einen Schrecken vor dem Satz und den Sog des Satzes. [46] Sie definiert ihre Methode des Schreibens als langwierigen und schwierigen Prozeß, währenddessen sie lange nach passenden Worten sucht. Passend müssen Worte nicht für sie, sondern für die einzelnen Sätze sein. Denn es gilt, den *Satz so zusammenzukriegen, wie er sich selber sieht* [47], also Begrifflichkeiten zu entwickeln, die fähig sind, subjektive Wahrheit zu transportieren und ästhetischen Widerstand möglich zu machen. Die Suche nach der Versprachlichung der von der subjektiven Wahrheit durchdrungenen, ehemaligen Wahrnehmungsbilder bezeichnet ein wesentliches Charakteristikum von Müllers Texten: ihre Sinnlichkeit, primär ihre Bildlichkeit. [48] Denn das Selbstbild der Sätze ist immer das durch Leidensdruck heraufbeschworene Erinnerungsbild, als Verschmelzung von tatsächlich Erlebtem und dabei Empfundenerem.

Ich merke an mir, daß nicht das am stärksten im Gedächtnis bleibt, was außen war, was man Fakten nennt. Stärker, weil wieder erlebbar im Gedächtnis, ist das, was auch damals im Kopf stand, das, was von innen kam, angesichts des Äußeren, der Fakten. Denn das, was von innen kam, hat unter den Rippen gedrückt, hat die Kehle geschnürt, hat den Puls gehetzt. Es ist seine Wege gegangen. Es hat seine Spuren gelassen. [49]

Müllers verängstigter kindlicher Blick, der die Realität ins Fiktive ausufern sah [50], konstituiert den ganz anderen Diskurs des Alleinseins und wird im Text zum ästhetischen Merkmal: der Kollision von Bildern der Außenwelt, als Erlebens- und Realitätsebene, mit Bildern der Innenwelt, als Ebene der subjektiven Empfindungen. Müller bezeichnet dieses Wahrnehmen der Angst in Bildern als erfundene Wahrnehmung. [51] Über sie spiegelt sich das Ich in der Welt, über sie gerät es in Konflikt mit ihr.

II. Froschperspektiven

Um ihre Angst vor einer unbestimmten Bedrohung, der sie sich als Kind ständig ausgesetzt sah, begreifbar zu machen, bedient sich Herta Müller immer wieder eines Bildes: Der Frosch, der im Dorf ihrer Kindheit allgegenwärtig schien, wird für sie zur doppelten Metapher, ist gleichsam Abbild jener

nicht faßbaren Macht, unter der sie litt, und Ausdruck ihres Lebensgefühls. Denn von unten, aus der Froschperspektive zu den Erwachsenen aufschauend, empfand sie sich selbst in ihrer Eigenständigkeit als Individuum bedroht.

Der Frosch in seiner Doppelbedeutung ist auch in der Titelerzählung des Prosabandes *Niederungen* präsent: Einerseits läßt Müller darin die Ich-Erzählerin ~ quasi stellvertretend für sich selbst ~ den Blickwinkel jener kleinen und schutzlosen Lebewesen einnehmen, die in der Rangordnung der Dorfgemeinschaft ganz unten stehen. [52] Da die Ich-Erzählerin ihre Umwelt aus der Froschperspektive wahrnimmt, erscheinen ihr andererseits die Frösche, die in dieser dörflichen Welt allgegenwärtig scheinen, als Bedrohung. Sie leidet unter der Allgegenwart der Frösche, sieht sie auf der Straße sitzen, hört sie in den Tümpeln quaken, beobachtet sogar, wie die Frösche in die Häuser eindringen, die Treppen hinaufhüpfen und in den Schornsteinen sitzen. [53]

Und mehr noch: Im verängstigten Blick der Ich-Erzählerin erfindet sich die Wahrnehmung: Darin bevölkern die Frösche nicht mehr nur die Außenwelt der Niederungen, sondern leben in den Dorfbewohnern drin und symbolisieren so deren Lebensgefühl:

Die Frösche quakten aus den schwarzen Lungen meines toten Vaters, aus der starren Luftröhre meines röchelnden Großvaters, aus den verkalkten Adern meiner Großmutter. Die Frösche quakten aus allen Lebenden und Toten dieses Dorfes. Jeder hat bei der Einwanderung einen Frosch mitgebracht. Seitdem es sie gibt, loben sie sich, daß sie Deutsche sind, und reden über ihre Frösche nie, und glauben, daß es das, wovon zu reden man sich weigert, auch nicht gibt. [54]

Im Doppelbild des Frosches vermag Herta Müller das Unrechtssystem der Dorfgemeinschaft in seiner Komplexität zu erfassen: Der Frosch wird für sie zum Symbol einer anachronistischen Schreckenswelt.

Der deutsche Frosch aus den *Niederungen* ist der Versuch, eine Formulierung zu finden, für ein Gefühl ~ das Gefühl, überwacht zu werden. Auf dem Land war der deutsche Frosch der Aufpasser, der Ethnozentrismus, die öffentliche Meinung. Der deutsche Frosch legitimierte diese Kontrolle des einzelnen mit einem Vorwand. Der Vorwand hieß: Bewahren der Identität. Im Sprachgebrauch der Minderheit hieß das *Deutschtum*. Doch wie immer hat auch dieses Auge des deutschen Frosches, da es ein Auge der Macht war, nichts behütet. Identität, da sie so zwanghaft wachgehalten werden sollte, wurde immer auch Intoleranz. Der deutsche Frosch verwandelte alles in Eitelkeit und Verbote. [55]

Herta Müller lebte auch weiterhin ein Leben aus der Froschperspektive, nachdem sie das banatschwäbische Nitzkydorf, den Ort ihrer Kindheit, längst verlassen hatte und in Temeswar studierte, und das nicht nur, weil der Frosch aus den *Niederungen* noch immer in ihrem Kopf war, sondern weil die Angst vor und in einem übersichtlichen Gefüge [56], unter der sie als Kind litt und der sie in der Erzählung *Niederungen* durch die Frösche ein symbolisches Bild gegeben hat, auch in der Stadt weiterhin bestehen blieb. Sie blieb bestehen, weil der deutsche Frosch schon damals die Pupille dem zugewandt [hatte], was noch eine Weile abstrakt blieb, was später konkret werden sollte: der totalitäre Staat, die Allgegenwärtigkeit des Geheimdienstes, das *sozialistische Bewußtsein*, das jeden für sich selbst zum Ungeheuer machte, weil es nirgends im Kopf da war. [57]

Da das, was sie nun als totalitär und als Staat bezeichnete, im Grunde also lediglich die Ausdehnung des abgelegenen, überschaubaren Dorfes ihrer Kindheit war, gibt Herta Müller diesem neuen Machtgefüge, der Herrschaft Nicolae Ceausescus, den Namen Frosch des Diktators. [58]

In den Jahren des Frosches in Rumänien, so sagt Herta Müller rückblickend, legte sich bei ihr wie bei Hunden von einem Auge zum anderen die Angst übereinander: die Angst zu beißen und die Angst gebissen zu werden. [59]

Diese Angst bleibt bestehen, auch als Herta Müller Rumänien längst verlassen hat und in Westberlin lebt. Die Jahre, die sie aus der Froschperspektive erlebt hat, haben sie wachsam gemacht [60], und so entdeckt sie auch im scheinbar zwanglosen Leben des Westens Merkmale jenes Gefüges, unter dem sie 32 Jahre lang gelitten hat. Zum deutschen Frosch und zum Frosch des Diktators war nun der Frosch der Freiheit hinzugekommen. Es ist dies eine Freiheit, die immer schon aufhört, wenn sie beginnt. [61] Denn der Frosch der Freiheit hinterfragt nicht Dinge. Er stellt Menschen in Frage. [62]

Die drei Welten, in denen Herta Müller bisher gelebt hat, die des deutschen Frosch, des Frosches des Diktators und des Frosches der Freiheit, finden sich in ihrem bisherigen Werk wieder: Vom deutschen Frosch etwa wird nicht nur das Leben der Protagonisten in den *Niederungen* bestimmt, sondern auch in den Büchern *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [63] und *Barfußiger Februar*, wobei dort allerdings bereits der Abschied vom Lande, beziehungsweise die durch die äußeren Umstände notwendig gewordene Auswanderung aus der Heimat anklingt.

Mit den Zuständen während der Diktatur Ceausescus, also mit dem Frosch des Diktators befassen sich dagegen unter anderem die Romane *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, *Herztier* und *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. Der Prosaband *Reisende auf einem Bein* schließlich ist das bisher einzige Buch, in dem sich Herta Müller mit dem Leben unter dem Frosch der Freiheit auseinandersetzt.

Bei der Gliederung meines Hauptteils habe ich mich an der eben beschriebenen Dreiteilung orientiert und für die Interpretationen Texte ausgewählt, die sich jeweils einer der drei Lebenswelten zuordnen lassen. So geben beispielsweise die Erzählungen *Meine Finger*, *Das Fenster*, *Die Grabrede* und *Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart* aus dem Band *Niederungen* Einblicke in die Lebenswelt des deutschen Frosches. Zudem läßt sich anhand dieser Texte die Entwicklung der Protagonistinnen vom Kleinkind zur Erwachsenen ablesen, und, im gleichen Atemzug, ihre Auseinandersetzung mit der Welt des Dorfes sowie ihre fortschreitende Emanzipation.

Im zweiten Kapitel des Hauptteils steht Herta Müllers bis dato jüngster Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* im Mittelpunkt des Interesses; nicht nur weil sich die Autorin darin explizit mit der Welt des Frosches des Diktators auseinandersetzt, sondern auch, weil es das meines Erachtens reifste Buch Herta Müllers ist, in dem es ihr gelingt, das komplexe Bild einer menschenverachtenden Diktatur zu zeichnen, ohne den Diktator auch nur ein einziges Mal zu erwähnen.

Die Interpretation des Buches *Reisende auf einem Bein* schließlich soll zeigen, unter welchen Ängsten die Protagonisten in der Welt des Frosches der Freiheit leiden.

III. Der deutsche Frosch

Anhand der Analyse von vier Erzählungen – *Meine Finger* aus dem Buch *Barfüßiger Februar* sowie *Das Fenster*, *Die Grabrede*, und *Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart* aus den *Niederungen* soll nun immanent, dem Lesevorgang folgend, herausgearbeitet werden, wo und wie in der dörflichen Welt unter dem Wächterblick des deutschen Frosches Angst entsteht.

1. Die Erzählung *Meine Finger*

Als ich von der klebriggelben Muttermilch keine mehr trank ~ die Brustwarzen waren so groß wie meine Augen, und welk, und wie von innen ausgesaugt –, wollte ich gehen lernen. Ich wollte auf den Händen gehen und mit den Füßen griff ich nach dem Spielzeug. [64]

Auffällig ist hier zunächst, daß die Ich-Erzählerin [65] von der Muttermilch als *klebriggelb* spricht. Dieses Adjektiv erscheint merkwürdig fehl am Platz, da mit Muttermilch gemeinhin etwas Reines, Lebenspendendes assoziiert wird. Die Bezeichnung *klebriggelb* dagegen löst beim Leser ein Ekelgefühl aus, und die Mutterbrust, die noch dazu *welk* ist, wird für ihn zum ekelhaften Objekt, welches das imaginäre Bild des Objekts als solches gefährdet. Das heißt, nicht diese oder jene Objektkategorie gerät im Moment der Ekelerfahrung ins Rutschen, sondern die Kategorie des Objekts überhaupt. [66] Mit anderen Worten: Durch die als eklig empfundene Brust, aus der klebriggelbe Milch fließt, wird das tradierte Bild von der liebenden Mutter als Lebensspenderin und Beschützerin komplett demontiert und seine Allgemeingültigkeit in Frage gestellt.

Aber noch etwas anderes demontiert die gängige Vorstellung von der Mutter als Lebensspenderin: Ihre Brustwarzen sind *wie von innen ausgesaugt*. Offensichtlich ist die Mutter erschöpft und ausgelaugt. Daß ihre Brustwarzen nicht von außen, also von ihrem Baby, sondern von innen ausgesaugt sind, kann bedeuten, daß sie sich aus eigenem Entschluß abgearbeitet, sich so quasi selbst verzehrt und gegen ihre Natur gestellt hat. Diese Beschreibung scheint eine Anspielung auf den im vorangegangenen Kapitel erwähnten *Tüchtigkeitswahn* der Schwaben zu sein, den sie entwickelten, um ihre Minderwertigkeitsgefühle zu kompensieren.

Durch die Ekelerfahrung erscheint der Wunsch der Ich-Erzählerin nach Distanz von der Mutter nachvollziehbar. Das Kind möchte gehen lernen, also im übertragenen Sinne ein von der Mutter

unabhängiges und eigenständiges Ich entwickeln. Das Selbständigwerden des Kindes bedeutet in diesem Fall jedoch ein Abrücken von der Norm, denn es möchte wie Georg Büchners Figur Lenz[^] auf dem Kopf gehen[^] [67], somit die Welt aus einem verkehrten Blickwinkel betrachten und deshalb bisher gültige Regeln außer Kraft setzen, indem es sie auf den Kopf stellt.

1.1 Angst vor dem Auge der Macht

Der folgende Abschnitt zeigt, wie die Hüter der Ordnung, hier in Person der Mutter, mit jenen verfahren, die in ihrem natürlichen Drang nach Individualität in Konflikt mit den Normen einer auf Bestrafung und Züchtigung fußenden Gesellschaft geraten:

Die Mutter sperrte mich in kleine, dunkle, möbelvolle Räume ein. In den Ecken zitterte ein Streifen Licht. Er drang durchs Schlüsselloch. Von Zeit zu Zeit schaute die Mutter mit einem kalten blauen Auge durch das Schlüsselloch, um zu sehen, was ich mach, und deckte auch den schmalen Streifen Licht mit der Pupille zu. Ich sah das kalte blaue Auge und ging weiter auf den Händen über die Möbelkanten hin.

Die allgemeine Bezeichnung *die Mutter*[^] – statt *meine Mutter*[`] ~ ist erneuter Ausdruck für den Wunsch der Ich-Erzählerin, sich von ihrer Mutter zu distanzieren.

Die Mutter versucht, ihr widerspenstiges Kind zum ihrer Meinung nach rechten, weil normkonformen Verhalten zu erziehen, indem sie es in einen dunklen Raum sperrt.

In seiner Angst identifiziert sich das Kind mit dem Lichtstreifen, der durch das Schlüsselloch ins Zimmer fällt. In seinem Zittern spiegelt sich in diesem Moment der Seelenzustand der Ich-Erzählerin wider.

In der Dunkelheit kann das Mädchen nur das Auge der Mutter im Schlüsselloch erkennen. Und so reduziert sich, genau wie bei der Ekelerfahrung, das Bild der Mutter auf ein Detail. Ihr kaltes, blaues Auge wird zum Objekt der sie bedrohenden Macht, welches die gesamte Objektkategorie [~] in diesem Fall wieder die Mutter als Helfende, Beschützende – demontiert. Das zitternde Licht als Objekt der Angst[`] und das Auge als Objekt der Bedrohung[`] stehen sich hier diametral gegenüber.

Noch ist der Wille des Kindes nicht gebrochen. Es geht weiter auf den Händen. Und so verschärft die Mutter ihre Erziehungsmaßnahmen:

Die Mutter trat durch eine Tür voll Licht herein ins Zimmer und trug mich zwischen ihren Händen in den Hof hinaus. Sie preßte meinen Atem zwischen ihre Brüste. Ich spürte warme faule Luft aus ihrem Mund. Die Mutter setzte mich ins Gras. Das wuchs hier grün und spitz, aber nicht wild.

Als die Mutter die Tür öffnet, wird das dunkle Zimmer von Licht durchflutet. Das weckt zunächst Hoffnung, zumal die Mutter ihre Tochter in den Hof hinausträgt; dorthin, wo noch mehr Licht ist. Daß die Mutter jedoch nicht bereit ist, ihrem Kind nun den freien Willen zu lassen, deutet sich bereits im nächsten Satz an: Sie preßt es an sich, nimmt ihm die Luft und setzt es ihrem fauligen Atem aus, der an Grabesgeruch erinnert und beim Leser erneut Ekel hervorruft.

Das Ergebnis der folgenden Erziehungsmaßnahmen wird durch die Beschreibung des Grases vorweggenommen: Das Gras wurde zurechtgestutzt, und nun wächst es nicht mehr *wild*[^], sondern so, wie es der Mensch in seinem Ordnungsstreben – Wildwuchs macht Angst – gerne hätte. Durch das Zurechtstutzen ist das jedoch *spitz*[^], also hart und abweisend geworden.

Die Mutter wickelte mir beide Hände in dicke Baumwolltücher ein. Meine Hände waren rund und hilflos wie ein Knäuel. Die Mutter stellte sich hinter den Hof und schaute tagelang mit ihrem breiten reglosen Gesicht durch seinen Maschendraht. Im Draht hing ihr Gesicht und fingerspitzendünn[^]er Wind, der ihre Blicke auf mich trieb.

Die Mutter hat sich nun eine sehr effektive Methode überlegt, wie sie ihrem Kind Beinemachen[^] kann. Sie wickelt ihm die Hände zu Fäusten, setzt es in einen eingezäunten Hof und beobachtet es aus der Ferne.

Der Blick der Mutter ist wieder der Wächterblick[`], der seine kleine Gefangene observiert. Auf's ärgste bedrängt und gezüchtigt, nimmt die Seele des Mädchens nun Schaden, wird zerbrechlich und *fingerspitzendünn*[^].

Ich stand im Netz der kalten blauen Augen zwischen den Backenknochen ihres reglosen Gesichts.

Das Bild hat etwas Alptraumhaftes: In ihrer Angst verkehren sich für die Ich-Erzählerin die Größenverhältnisse. Das Gesicht der Mutter erscheint ihr überdimensional groß. Sie selbst ~ das heißt, das Bild, das sie von sich hat ~ ist dagegen so klein geworden, daß sie zwischen die Backenknochen der Mutter paßt. Ihr Selbst-Bewußtsein als autarke Persönlichkeit ist zerstört. Wie eine Fliege hängt sie im Spinnennetz der kalten blauen Augen. [68] Es gibt nur noch einen Ausweg: [69] Sie muß ihre Kindheit beenden und wie ein Erwachsener gehen lernen.

Nach ein paar Tagen trat ich auf die Beine und trug die Schritte ängstlich in den eingeknäulten Händen vor mir her. Ich lernte auf den Zehenspitzen gehen. In die Sohlen wuchs mir aber spitzes Gras. Ich setzte auch die Fußsohlen ins Gras. Und Mutters Augen wurden rund und weich, als meine Sohlen sich im Gras versenkten.

Doch die Ich-Erzählerin beugt sich dem Willen der Mutter nur schwer. Noch immer will sie mit den Händen gehen. *In den eingeknäulten Händen* findet die Angst vor der Gefangennahme des freien Willens durch einen die Norm der Gesellschaft vertretenden Peiniger ein plastisches Bild.

Schließlich lernt die Ich-Erzählerin, auf den Zehenspitzen zu gehen. Ihr ist der Boden unter den Füßen jedoch nicht geheuer, sie ist noch sehr unsicher. Ausgerechnet das Gras, das eigentlich so etwas wie ein Leidensgenosse ist, traktiert sie so lange, bis sie den ganzen Fuß aufsetzt. Und nun, da sie das Gehenlernen als einzigen Ausweg erkannt hat, lernt die Ich-Erzählerin wie der Affe in Kafkas Erzählung: Rücksichtslos tritt sie das Gras nieder. [70] Jetzt, da der Wille ihres Kindes gebrochen ist, kann sich die Mutter Gefühle erlauben. Denn nun ist ihre Tochter keine Gefahr mehr, weder für sie noch für die Gemeinschaft.

Als die Mutter für sich wußte, daß ich seit Wochen nur noch auf den Füßen ging, wickelte sie mir die endlos langen Baumwolltücher von den Händen und verbrannte sie. Sie waren schmutzig und sie stanken auch. Das roch ich erst, als sie das Feuer fraß.

Sie brannten kurz und füllten rasch den Hof mit dunkelgrünem Rauch, weil auch das Gras verbrannte und eine Jahreszeit, die satt und zottig war. Der Rauch stand in grünen Schwaden um den Hof. Sie waren eine Wand. Sie kühlten aus in ein paar Nächten. Und als die grüne Glut verblichen war, stand der Maschendraht noch starrer, ruhiger und schwärzer als zuvor.

Die Mutter befreit die Ich-Erzählerin von ihren Fesseln und vernichtet die Beweise ihrer grausamen Tat. Unter den Flammen verwandeln sich die Baumwolltücher in grünen Rauch, weil das Gras mit verbrennt. Der Rauch wird zur Wand, zum Mahnmal, das sich gegen den Maschendraht stellt. Doch mit der *grünen Glut* stirbt auch der letzte Funken Widerstand.

Man kann vermuten, daß Herta Müller mit dem Oxymoron *grüne Glut* noch einmal die verkehrte Welt der Ich-Erzählerin verbildlichen möchte. Diese ist nun für immer verloschen, und der schwarze

Maschendraht steht fester da als je zuvor. Dieser Zaun ist das Symbol einer in ihren strengen Regeln erstarrten Gemeinschaft, die sich nur durch brutale Unterdrückungsmaßnahmen ihren Fortbestand sichern kann.

Meine Hände waren weiß und aufgeweicht. Meine Daumen waren abgefault und in dem Knäuel aus grünem Rauch verbrannt. Sie waren ausgekühlt und übers Haus gezogen.

Meine Zeigefinger zeigten nicht. Mein Mittelfinger waren nicht in der Mitte. Meine Ringfinger trugen keine Ringe. Meine kleinen Finger waren nicht klein. Meine augenlosen, meine ohrenlosen, meine nasenlosen, meine lippenlosen Finger.

Jetzt, da die Tücher entfernt sind, zeigen sich die Folgen der gewaltsamen Umerziehung. Während die Füße gezwungen wurden, ihre Funktion als Gehwerkzeug[^] zu übernehmen, sind die Hände verkrüppelt.

Ich pflückte meine Finger jeden Abend, wenn der Tag sich zuschnürte und nichts zerstörte um sich herum als mich. Ich legte meine Nagelwurzeln in die kleine Schachtel, in die mal eine Kette eingeschlossen war, die ich kaufte, sie nachhause trug, um meinen Hals hängte, dünn wie sie war, und saugen ließ an meiner Haut. Meine Nagelwurzeln lagen rund und weiß wie Augen in der Schachtel. Sie keimten nachts viel grünen Schleim, der aus der Schachtel rann.

Der Tag, der sich der Ich-Erzählerin als leidbringend offenbart und ihre Individualität zerstört hat, geht nun zu Ende. Er schnürt sich ein wie ein Sack, verdunkelt sich also und wird schließlich zur Nacht. Durch die Tortur des Einbindens lösen sich nun die Nagelwurzeln von den Fingern. Das Mädchen legt sie in eine kleine Schachtel, und in einem nächtlichen Traumbild sieht es, wie die Nagelwurzeln grünen Schleim keimen, der aus der Schachtel rinnt. Die Nagelwurzeln in ihrem Gefängnis sind der bildgewordene Seelenzustand der Ich-Erzählerin, das alptraumhafte Spiegelbild einer zerstörten Identität. Der grüne Schleim ist das Symbol zerstörter Willenskraft.

Von Bedeutung ist in diesem Abschnitt aber auch, was die Ich-Erzählerin in einer atemlosen`Reihung von der Kette sagt: [\[71\]](#) Die Ich-Erzählerin hat sie, die so etwas wie eine Seelenverwandte für sie ist, aus dem Gefängnis der Schmuckschachtel befreit und übernimmt nun eine Art Mutterrolle für sie. Sie läßt die Kette an sich saugen, als würde sie einem Kind die Brust geben. Damit wird ein Bogen zum Anfang der Geschichte gespannt. Falsche Mutterliebe und echte Seelenverwandtschaft stehen sich als unvereinbar gegenüber.

Am nächsten Morgen

stehen die Nagelwurzeln wieder aus dem Fleisch der Hände.

Es tut ein Tag sich auf. Ich weiß, was mir geschieht.

Und meine Zeigefinger sind Schlagfinger. Und meine Mittelfinger sind Zerrfinger. Und meine Ringfinger sind Reißfinger. Und meine kleinen Finger sind Ziehfinger.

Was soll aus meinen Fingern werden, die mir aus dem Fleisch der Hände stehn.

Dem nächtlichen Traumbild, in dem sich das erlittene Schicksal der Ich-Erzählerin manifestiert hat, folgt eine Klarsicht am nächsten Morgen. Die Ich-Erzählerin weiß nun, wie ihr *geschieht*: Sie hat das Vertrauen in die Welt für immer verloren. Sie, die auf den Händen gehen und so die Welt auf den Kopf stellen wollte, ist auf dem Boden der Tatsachen angelangt.

Ihre mißhandelten Finger geben Zeugnis von Repressalien, die sich hinter dem Wort Erziehung verbergen. Die Finger zeigen *aufdas, was gewesen ist*. [72] Die Erziehung hat sie verkrüppelt und damit die Ich-Erzählerin zum wehrlosen Opfer gemacht. [73]

1.2 Zusammenfassung

In der Erzählung *MeineFinger* zeigt Herta Müller am Beispiel eines Mutter-Tochter-Konflikts, wie der einzelne durch seinen kindlichen Drang nach Selbstfindung und freier Willensäußerung in Konflikt mit einer die Normen der Gemeinschaft hütenden Instanz gerät: In ihrer Angst vor Gefährdung der eigenen, auf starren und überholten Regeln fußenden Existenz sieht sich die Mutter gezwungen, ihre Tochter zum rechten, also regelkonformen Verhalten zu erziehen. In ihrem vom deutschen Frosch geprägten Weltbild zählt die Individualität des einzelnen nichts, wichtig, ja lebenswichtig ist nur seine Konformität mit der Gemeinschaft. [74]

Durch Ekelerzeugung wird in diesem Zusammenhang das allgemein tradierte Bild von der liebenden, ihre Brut instinktiv beschützenden Mutter zerstört. Im ihrem Verhalten offenbart sich statt dessen exemplarisch die Erziehung als bewußtes Verkrüppeln des Selbst-Bewußtseins des einzelnen zum Schutz der Gemeinschaft. Zwar hat sich die Ich-Erzählerin am Ende der Norm angepaßt, aber ihr Ich ist für immer zerstört.

Herta Müller versteht es, in dieser Erzählung die Momente der Angst und Bedrohung in eingängigen Bildern festzuhalten. So manifestiert sich die Bedrohung im Auge der Mutter. Der Wächterblick wirkt bei der Tochter angstauslösend. Diese Angst findet in dem zitternden Lichtstrahl ihren bildlichen Ausdruck. Der Zaun dagegen ist hier das Symbol einer erstarrten Gesellschaft, die sich nur durch Unterdrückung der Querdenker ihren Fortbestand sichern kann. Denn festzuhalten bleibt: Beide, die Ich-Erzählerin als Opfer und die Mutter als Täter, haben Angst. Die Ich-Erzählerin hat Angst vor der Erstarrung, die

Mutter aber vor der Wandlung. [75]

Die Ich-Erzählerin führt hier einen konsequenten Diskurs des Alleinseins[^], da bei ihr offenbar durch die zeitliche Distanz zwischen Erleben und Reflektieren Bewußsteinsprozesse in Gang gesetzt wurden, die ihr eine Einordnung der Kindheitserinnerungen in ihre Biographie ermöglichen. Am Ende des Diskurses weiß die Ich-Erzählerin zwar, wie ihr geschehen ist, sie ist jedoch nicht fähig, ihre Erkenntnis, die sie aus dem Diskurs des Alleinseins gewonnen hat, für sich selbst helfend einzusetzen. Sie bleibt gefangen in ihrer Angst.

Die gesamte Erzählung zeigt sich dagegen als ein Beispiel für einen ganz anderen Diskurs des Alleinseins[^], in dem sich die Autorin Herta Müller durch das Verschriftlichen und damit Ästhetisieren ihrer traumatischen Kindheitserlebnisse eine Möglichkeit des Widerstands geschaffen hat. In den Erinnerungen ihres Alter egos offenbart sich der Ursprung für ihre fatalistische Weltsicht ~ ich bin mit einem Ekel am Leben geboren worden[^] [76] – in der Angst vor einer in überkommenen Regeln erstarrten, Gemeinschaft, in welcher der einzelne seine Individualität opfern muß, um den Erhalt der Gruppe zu sichern.

2. Die Erzählung Das Fenster[^]

Auch die Erzählung Das Fenster[^] ist aus der Sicht einer Ich-Erzählerin geschrieben. Diese führt sich jedoch nicht wie die Ich-Erzählerin in Meine Finger[^] in einem Diskurs des Alleinseins[^] ihre Kindheitserinnerungen vor Augen, sondern erzählt mitten aus dem Geschehen heraus. Die Ich-Erzählerin weiß deshalb nicht, wie ihr *geschieht*[^], eine Reflexion der Ereignisse oder gar eine Distanzierung von ihrer Umwelt ist für sie unmöglich.

Die Mutter zieht mir die achte Schnur um die Hüften. [77]

Der Leser wird bei diesem ersten Satz der Erzählung im Unklaren gelassen, was es mit der *achten Schnur*[^] auf sich hat, welche die Ich-Erzählerin von der Mutter um die Hüften gezogen bekommt. Man assoziiert so mit der *achten Schnur*[^] einen Strick oder Fesseln.

Wie in *Meine Finger*[^] wählt die Ich-Erzählerin hier statt des besitzanzeigenden Fürwortes *meine*[^], das Personalpronomen *die*[^], um so die emotionale Distanz zur Mutter deutlich zu machen.

Die Schnüre sind weiß und eng. Die Schnüre sind heiß und drücken an den Hüften und zerdrücken mir den Atem im Hals.

Hier nun werden die Schnüre genauer beschrieben: Sie engen die Ich-Erzählerin in ihrer Bewegungsfreiheit ein, nehmen ihr gar die Luft zum Atmen und wirken so angstausslösend. Die Schnüre werden zur Bedrohung.

Die inhaltliche Bedeutung des Abschnitts wird hier von der Syntax unterstützt: In den beiden Parallelsätzen sind jeweils *die Schnüre*[^] das Subjekt, wobei der zweite Satz wie eine ergänzende Variation des ersten erscheint. Herta Haupt-Cucuiu, die sich in ihrer Dissertation intensiv mit der Sprache Herta Müllers auseinandergesetzt hat, wertet das häufige Auftreten von Parallelsätzen sowie von Wiederholungen mit Variationen[^] als Mittel, welche die Lebendigkeit, Eindringlichkeit und Intensität[^] der Texte erhöhen. [78] Dadurch, daß *die Schnüre*[^] zweimal als Subjekt an den Anfang gesetzt werden, rücken sie in den Mittelpunkt des Geschehens, bestimmen es und verfügen über die Ich-Erzählerin, die hier nur als Dativobjekt auftaucht.

Peter sitzt auf einem Stuhl an der Tischecke und wartet.

Während im ersten Abschnitt mit den Verben ziehen, drücken, zerdrücken[^] gewaltsames Handeln vermittelt wird, strahlt dieser einfache Hauptsatz abwartende Ruhe aus: Peter muß nichts tun, die Mutter richtet die Ich-Erzählerin für ihn her.

Die Unterröcke sind in steinige Falten gelegt und spitzenbesetzt. Die Löcher der Spitzen, das schmale Geripp ist muffig und schwer. Die Spitzen haben kalkige Adern, wie die langen Kalkadernwände der alten Mühle.

Wie eine Kamera hat sich der Blick der Ich-Erzählerin an die Unterröcke herangezoomt. Er erfaßt jetzt nur noch das Detail: Ein Stück Spitze. Durch diesen genauen Blick verändert sich die Wahrnehmung der Ich-Erzählerin, und das Detail wird für einen kurzen Moment bildfüllend, die kalkigen Adern werden zur eigenständigen Welt.

Der neunte Rock ist lichtgrau wie die Pflaumen am Morgen. **Er** schwimmt auf den steinernen Unterröcken. /Ich spür nur seine heiße Schnur./ **Der neunte Rock** hat weiße Blumen auf seidengrauem, dämmerigem Grund. [79]

Dann zoomt der Blick zurück in die Totale, und das vorher gezeigte Detail enttarnt nun das gesamte Bild als Täuschung: Die Tracht, die vordergründig schön anzusehen ist, ist in Wahrheit altertümlich und brüchig. Unter den weißen Blumen auf dem dämmerigen Grund des schönen Rockes verbirgt sich das Häßliche.

Um des schönen Scheins willen und um eine veraltete Tradition aufrechtzuerhalten ~ in diesem Fall die Tanzveranstaltung, zu der die Dorfbewohner Tracht tragen –, muß sich die Ich-Erzählerin in harte kratzige Röcke einschnüren lassen, die den muffigen Geruch alter, abgetragener Kleidung ausdünsten.

Daß der *neunte Rock* Druck auf die Ich-Erzählerin ausübt, wird auch hier durch die formale Gestaltung deutlich: Drei Mal ist der *neunte Rock* Subjekt in diesem Abschnitt und eingepfercht zwischen den Röcken steht ein Satz, in dem die Ich-Erzählerin als Subjekt ihr Empfinden ausdrückt.

Die Blumen sind kleine Glocken mit geneigten Köpfen. Viele Köpfe sind in den Falten versteckt. Man sieht sie nur, wenn ich mich dreh, wenn das Akkordeon quietscht, wenn die schwarze Klarinette schreit, wenn die gestreckte Kalbshaut auf der Trommel summt.

In dieser Szene offenbaren sich die Empfindungen der Ich-Erzählerin in einem Schreckensbild: Ihr Seelenzustand zeigt sich an den geneigten Köpfen der Blumen auf dem Rock und an den Instrumenten, zu deren Schmerzensschreien die Dorfbewohner tanzen. Genau wie die Blumen ist die Ich-Erzählerin klein und verzagt, wie die Instrumente möchte sie schreien und ihrer Angst Luft machen. Aber obwohl sie die Tanzveranstaltung offenbar als Folter empfindet ~ die gestreckte Kalbshaut auf der Trommel weckt die Assoziation eines Tieres auf der Schlachtbank – dreht sie sich wie die anderen im Kreis, ganz so, wie es von ihr erwartet wird.

Auch in diesem Abschnitt unterstützt der formale Aufbau die inhaltliche Aussage: Um den Eindruck einer Drehbewegung entstehen zu lassen, wurden vier Konditionalsätze aneinandergereiht: Wenn sich die Ich-

Erzählerin dreht, dann gleiten Bilder und Töne an ihr vorbei. Das Quietschen des Akkordeons, das Schreien der Klarinette, das Summen der Trommel. Vor allem aber werden beim Tanzen die Blumen aus ihren Verstecken gerissen, das heißt, in der Ich-Erzählerin wächst die Angst.

Peter dreht mich um sein Gesicht.

Zum zweiten Mal erscheint der Name *Peter* als Subjekt eines einfachen Hauptsatzes. Die Stellung des Satzes im Text ~ er steht allein in einer Zeile, davor und dahinter ist jeweils ein größerer Abschnitt ~ vermittelt den Eindruck von Entschiedenheit und Sicherheit, zumal Peter hier wieder das Subjekt ist: Während die Ich-Erzählerin als Objekt passiv ist und leidet, scheint Peter gleichmütig und gefaßt. Er tanzt. Mit ihr wird getanzt. Er handelt, mit der Erzählerin aber wird gehandelt.

Die weißen Glocken werden schwindlig und rauschen einen Takt. Meine Schuhe treten einen Takt, die Fransen meines Schultertuchs taumeln einen Takt. Mein Haar fliegt einen Takt. Eine Locke fällt mir übers Ohr, eine Locke fällt mir in den Nacken, eine Locke fällt mir auf die Nasenwurzel und riecht nach Pflaumenmatsch. Die Trommel summt hohl wie eine Brücke.

Die Drehung steigert sich in diesem Abschnitt zum Taumel. Wieder spiegeln die Blumen den Gefühlszustand der Ich-Erzählerin wider: Ihr wird schwindlig, das Blut rauscht in ihrem Kopf. Mechanisch führt sie die Tanzbewegungen aus. So wie ihr Haar durch die schnelle Drehung immer stärker in Unordnung gerät, nimmt auch ihre Seele mehr und mehr Schaden. [\[80\]](#)

Zum zweiten Mal taucht in der Erzählung der Vergleich mit Pflaumen auf. Auch an ihnen lassen sich die Gefühle der Ich-Erzählerin ablesen. Bei der ersten Erwähnung wurde die Farbe ihres Rockes mit lichtgrauen *Pflaumen am Morgen* verglichen ~ hier ließe sich Reinheit und Schönheit assoziieren. Jetzt aber ist aus den Pflaumen Matsch geworden. Das heißt, die Ich-Erzählerin hat das Gefühl, ihr wird durch den Tanz Gewalt angetan. Sie fühlt sich bedrängt. Später dann, wenn die Qual der Ich-Erzählerin ihren Höhepunkt erreicht hat, wird auch die *hohle Brücke* noch einmal auftauchen.

Toni dreht sein halbes Gesicht hinter Barbaras Kopf. Meine Augen drehen sich an Tonis Ohr vorbei. Meine Ohren drehen sich um Peters Kopf.

Die Drehbewegungen des Tanzes werden in Sprache transportiert. Die Tanzpartner sehen während des Drehens aneinander vorbei und nehmen so immer nur das *halbe Gesicht* des anderen wahr. Offensichtlich schenkt Toni seiner Tanzpartnerin Barbara nicht seine volle Aufmerksamkeit, und auch die Ich-Erzählerin sieht an ihrem Tanzpartner Peter vorbei.

Die Kalbshaut summt mir an den Schläfen, an den Ellbogen, an den Knien. Die Kalbshaut summt mir unterm Schultertuch, unter der Haut und drückt mir aufs Herz. Meine Hüften sind heiß, meine Schenkel straff, meine Muskeln drehen sich auf meinem Bauch.

Die Musik hat von der Ich-Erzählerin Besitz ergriffen. Sie spürt sie auf ihrem Körper und dann sogar unter der Haut. Dort drückt sie ihr aufs Herz und macht ihr Angst.

Die Ich-Erzählerin spricht von ihren heißen Hüften, straffen Schenkeln und von den Muskeln, die sich auf ihrem Bauch drehen. Obwohl solche Stellen des Körpers meist beschrieben werden, um sexuelle Erregung darzustellen, läßt sich hier nicht genau sagen, ob der Tanz nun eine sexuelle Komponente bekommt oder ob die Hüften der Ich-Erzählerin lediglich von den Schnüren wundgerieben worden sind und sich die Muskeln an den Schenkeln und am Bauch durch die Anstrengung des Tanzes angespannt haben.

Zwischen Toni und mir sind vier Schultertücher mit flatternden Fransen. Zwischen Toni und mir ist das Gesicht des Bäckermeisters und seine schwarze Klarinette.

Meine Unterröcke schwanken um meine Waden. Mein seidengrauer Rock dreht sich um Peters schwarze Hosenbeine. Die Köpfe der weißen Glocken ziehen sich aus den Falten. Mein seidengrauer Rock ist eine stumme Glocke.

Es wird nun deutlich, daß sich die Aufmerksamkeit der Ich-Erzählerin tatsächlich nicht Peter, dem sie wahrscheinlich versprochen worden ist –, so daß die Gemeinschaft erwartet, daß sie ihn heiratet – sondern Toni zuwendet. Dieser scheint jedoch unerreichbar für sie zu sein, denn zwischen ihm und ihr tanzen *vier Schultertücher mit flatternden Fransen* – das bedeutet, die Tradition und die Regeln der Gemeinschaft trennen die beiden.

Nach wie vor taucht die Ich-Erzählerin hier nicht als Person im Subjekt auf, sondern wird über die Tracht charakterisiert. Sie ist wie die Glocke ihres seidengrauen Rockes, die geschlagen wird, aber nicht klingt. Aus Angst vor den anderen versagt sie sich jede Gefühlsäußerung. Sie, die schreien möchte, bleibt stumm.

Peters Schenkel zucken heiß. Peters Knie sind hart und spitz. Peters Augen funkeln vor meinem Gesicht. Peters Mundwinkel glänzen rot und feucht. Peters Hand ist groß und hart. Toni hebt Barbaras Hand unter sein Ohr.

Die erotisierende Wirkung des Tanzes auf Peter ist offensichtlich. Seine Sexualität hat etwas Brutales, Dominantes. Die Ich-Erzählerin fühlt sich von ihm abgestoßen, und ihr Blick richtet sich wieder auf Toni, der offenbar auch sexuell erregt ist.

Die schwarze Klarinette schweigt. Der Bäckermeister schüttelt den Speichel aus ihr. Der Bäckermeister singt: tanze mit mir in den Morgen. Peter drückt seinen harten weißen Hemdkragen an meinen Hals.

Die Klarinette, die die ganze Zeit über geschrien hat, ist nun verstummt. Das Bild vom Bäckermeister, der den Speichel aus ihr herausschüttelt, soll beim Leser Ekel erzeugen – als sei die Klarinette von ihm dazu mißbraucht worden, beim Tanz aufzuspielen, genau wie die Ich-Erzählerin zum Tanz mit Peter

gezwungen wurde. Das Bild symbolisiert die gesamte Tanzveranstaltung, die der Ich–Erzählerin zutiefst zuwider ist.

Ein ganz ähnlicher Absatz wie dieser taucht an späterer Stelle im Text auf:

Der Bäckermeister schüttelt den Speichel aus seiner schwarzen Klarinette und singt mit hüpfender Kehle: aber nein, aber nein sprach sie, ich küsse nicht. Seine Augen drehen sich wie im Krug der Wein. Tonis schwarze Schultern drehen sich um Barbaras fliegende Fransen.

Die beiden Abschnitte bilden einen Rahmen. Dazwischen tut die Ich–Erzählerin genau das Gegenteil von dem, was der Bäckermeister singt. Statt mit Peter *in den Morgen*^ zu tanzen und sich dem Kuß des Mannes zu verweigern, verläßt sie mit Toni die Tanzveranstaltung, folgt ihm unter eine Brücke und schläft dort mit ihm. Liedinhalt und Brückenszene sind hier bewußt gegeneinandergestellt. Indem im Lied die Norm der Dorfgemeinschaft verkündet wird, nach der ein Mädchen keusch sein und sich dem Mann verweigern muß, wird die Brückenszene explizit als Verstoß gegen diese Norm herausgestellt.

Ich schließe die Augen und tanze mit Toni und meinem seidengrauen Rock an den Dorfrand, hinter die Mühle, hinter die letzte Wimper des weißen Lichts der hohen Glühbirne, unter die hohle Brücke.

Auffällig ist, daß in diesem Satz die Ich–Erzählerin als Subjekt erscheint und nicht wie sonst als Objekt, über das bestimmt wird. Demnach ist es ihre eigene Entscheidung, mit Toni zu schlafen. Sie begibt sich vorsätzlich an den Rand der Gesellschaft und verstößt absichtlich gegen deren Regeln. Warum die Ich–Erzählerin die Augen schließt, bevor sie mit Toni unter die Brücke tanzt, läßt sich an dieser Stelle noch nicht deuten.

In der *letzten Wimper des weißen Lichts der hohen Glühbirne*^ erkennen wir die stechenden Augen des deutschen Frosches, aus dessen Gesichtsfeld die Ich–Erzählerin und Toni sich nun entfernt haben. Die Bezeichnung *weißes Licht der hohen Glühbirne*^ legt die Assoziation einer Lampe nahe, die bei Verhören benutzt wird, um dem Angeklagten ein Geständnis zu entlocken. Und sie erinnert auch an Scheinwerfer, die einen Gefängnishof beleuchten.

Die *Mühle*^, hinter die Toni mit der Ich–Erzählerin tanzt, ist schon einmal, am Anfang der Erzählung, erwähnt worden. Da hatte die Ich–Erzählerin die Spitzen ihrer Tracht mit den *Kalkadernwändern der alten Mühle*^ verglichen. Die Mühle läßt sich also, genau wie die Tracht, als Symbol für ein überaltertes Normenkorsett deuten, in das die Dörfler sich selbst eingeschnürt haben. Auch die *Brücke*^ taucht hier zum zweiten Mal auf.

Die wiederholte Erwähnung der Mühle und der Brücke bindet den Text rückwirkend zusammen und verstärkt die Assoziation einer abgeschlossenen Welt, in der alles miteinander verwoben ist. Daß die Ich–Erzählerin die Normen der Gemeinschaft in die Abgeschiedenheit, unter der *hohlen Brücke*^, mitnimmt, wird durch den *seidengrauen Rock*^ angedeutet, mit dem sie an den Dorfrand tanzt.

Meine Bluse ist weich, ihre Knöpfe sind klein, ihre Knopflöcher groß. Mein Rock ist dämmrig und hebt sich wie Nebel. Tonis Hände brennen auf meinem Bauch. Meine Knie schwimmen auseinander, schwimmen so weit, wie meine Schenkel lang sind. Mein Bauch zuckt, meine Schläfen drücken mir an die Augen. Die Brücke ist hohl und stöhnt, und das Echo fällt mir in den Mund. Toni keucht, und das Gras seufzt. Mein Rock dämmert unter meinen Ellbogen. Tonis Rücken schwitzt an meinen Händen.

Daß Toni und die Ich-Erzählerin keine gleichberechtigten Partner sind, macht die Syntax deutlich. Während Toni meist das Subjekt der Sätze bildet, erscheint die Ich-Erzählerin wieder ausschließlich im Dativ- oder im Akkusativobjekt. Objektsätze wie *Meine Bluse ist weich [...]*; *Mein Rock ist dämmrig [...]*; *Meine Knie schwimmen auseinander [...]* werden dabei mit Subjektsätzen *Tonis Hände brennen auf meinem Bauch*, *Toni keucht* kontrastiert. Durch ihre Willenlosigkeit wird die Ich-Erzählerin hier zum Opfer, über die Toni als Handelnder, als Täter verfügt.

Die Willenlosigkeit der Ich-Erzählerin wird von der Bluse symbolisiert. Sie ist *weich*, ihre Knöpfe sind klein und die Knopflöcher groß, das heißt, sie läßt sich nur allzu leicht öffnen. Der Rock *hebt sich wie Nebel*, die Normen der Gesellschaft werden in diesem Moment übergangen. Der *Bauch* der Ich-Erzählerin, gemeinhin ja der Ort des Gefühls, *zuckt*, wehrt sich wie ein erlegtes Tier. Ihre *Schläfen* drücken ihr *in die Augen*; die Angst ergreift mehr und mehr Besitz von der Ich-Erzählerin.

Die beginnende Traumatisierung zeigt sich vor allem daran, daß die Ich-Erzählerin ihre Gefühle auf Gegenstände auslagert. *Die Brücke ist hohl und stöhnt, und das Echo fällt [ihr] in den Mund.* Ihr *Rock dämmert* und zeigt, daß sie immer mehr in Apathie verfällt und ihre Umwelt nur noch wie durch Nebel wahrnimmt.

Oben im Mond, hinter meinem Haar, bellen vergessen die Hunde, und der Nachtwächter lehnt an der langen Kalkadernwand der alten Mühle und schläft.

Hier wird noch einmal deutlich, daß sich die beiden außerhalb der Gesellschaft befinden. Die Hunde und der Nachtwächter, beides Hüter der Ordnung, können sie dort physisch nicht erreichen. In ihrem Kopf allerdings ist der deutsche Frosch nach wie vor präsent. Er verhindert, daß das Beisammensein mit Toni für die Ich-Erzählerin zum schönen Erlebnis und damit zum Hoffnungsschimmer wird. Denn im Verständnis der Dörfler ist der Geschlechtsverkehr kein Liebesbeweis und dient nicht dem Lustgewinn, sondern allein der Arterhaltung. So wie der Bauer seinen Acker bestellt, um später ernten zu können, schläft der Mann mit seiner Frau, um Nachkommen zu erhalten.

In diesem Nützlichkeitsdenken erzogen, vollzieht Toni den Geschlechtsakt wie eine schwere körperliche Tätigkeit. [\[81\]](#) Unmöglich also, daß zwischen den beiden hier so etwas wie Nähe entstehen kann. Im Gegenteil: Für die Ich-Erzählerin ist der Moment des sexuellen Höhepunkts der Augenblick höchster Angst.

Die Brücke dreht sich um meine Hände, und meine Zunge dreht sich in Tonis Mund. Toni gräbt mit stockendem Atem ein Loch in meinen Bauch. Meine Knie schwimmen an den Brückenrand. Die Brücke fällt in meine Augen. In meinem Bauch fließt heißer Schlamm und breitet sich über mir aus und klebt mir den Atem zu, und vergräbt mein Gesicht.

Diese Angst wird in ein Schreckbild gefaßt: Die Brücke, in der Erzählung das Symbol für einen möglichen Ausweg, fällt der Ich-Erzählerin in die Augen. In diesem Moment der Angst erkennt sie also, daß ihr heimlicher Beischlaf mit Toni, der als bewußter Ausbruch aus den strengen Regeln der Gemeinschaft geplant war, sie letztlich nur verstärkt in die Opferrolle drängt. Die Brücke ist zur Falle geworden. Sie fällt ihr in die Augen und macht sie blind, das heißt, in diesem Augenblick erkennt die Ich-Erzählerin die Ausweglosigkeit ihrer Situation. Sie empfindet Todesangst. Tonis Sperma, der Samen des deutschen Frosches, droht sie zu ersticken, sie fühlt sich wie lebendig begraben.

Ich öffne die Augen. Auf meiner Stirn stehn zitternde Tropfen. Der müde Regen unter der hohlen Brücke rinnt mir an der Kehle herab.

Vor dem Zusammensein mit Toni hatte die Ich-Erzählerin die Augen geschlossen. Vor ihrem inneren Auge entstand danach ein Art Traumbild von der Flucht aus der Enge der Gemeinschaft, das sich in der Realität jedoch als Alptraum entpuppt, aus dem die Ich-Erzählerin schweißgebadet erwacht. Sie öffnet die Augen und ist wieder bei Peter auf der Tanzveranstaltung.

Meines Erachtens hat Herta Müller hier bewußt offen gelassen, ob die Ich-Erzählerin tatsächlich mit Toni unter der Brücke schläft oder ob sie sich die Situation nur im Geiste vorstellt und sie deshalb die Augen schließt. So markieren die Sätze *Ichschließe die Augen [...]* und *Ichöffne die Augen* den Anfang und das Ende eines Angstbildes, in dem sowohl der aktive Ausbruchversuch aus dem engen Normenkorsett der Gesellschaft als auch die Möglichkeit einer geistigen Flucht über die *Brückeder Phantasie* als Falle entlarvt werden. Der deutsche Frosch zeigt in der äußeren und inneren Welt der Menschen Präsenz.

Peter zerdrückt meine Hand mit seinem großen Daumen, mit seinem klebrigen Schweiß. Peter dreht mich um sich und dreht sich um mich. Ich schwimme um Peter und meine Knie sind aus Blei.

Derart ernüchtert leidet die Ich-Erzählerin noch stärker unter Peters harten Händen und ekelt sie sich noch mehr vor seinem *klebrigenSchweiß*. Die Erkenntnis, daß Toni keine Alternative für sie ist, raubt ihr jeden Halt. Ihre Willenlosigkeit findet ihren Ausdruck in einem Bild:

Peter macht mit mir das Fenster. Meine Finger kleben in Peters Fingern. Meine Arme winden sich um seine Ellbogen. Vor meinem Gesicht dreht sich das Fenster aus seinem Fleisch und meinen zerdrückten Händen. Ich sehe durch das Fenster Tonis halbes Gesicht.

Vermutlich handelt es sich bei dem hier erwähnten *Fenster* um eine Tanzfigur, bei der sich die Tanzpartner an den Händen halten und die Arme ausbreiten. Peter zwingt der Ich-Erzählerin hier das

Fenster auf, er nimmt ihr jegliche Selbstbestimmung und degradiert sie zum Ding.

Das Fenster aus seinem Fleisch und meinen zerdrückten Händen wirkt als starrer Rahmen der Norm, in dem die Ich-Erzählerin ihr künftiges Leben manifestiert sieht. Denn durch diesen Fensterrahmen hindurch sieht sie nun keine Alternative mehr, sondern nur das Ebenbild ihrer eigenen Situation. Toni kann ihr kein anderes Leben bieten, weil auch er ein Opfer des deutschen Frosches ist. Seine Regeln und überalterten Normen stehen zwischen ihnen und verhindern eine wirkliche Annäherung:

Zwischen unseren Fenstern, zwischen unseren halben Gesichtern sieht das kantige Gesicht meiner Mutter mit einem schwarzen seidenen Kopftuch, mit gesprenkelten stechenden Augen, mit zahnlosem Mund.

Die stechenden Augen schwimmen aus dem kantigen Gesicht, aus dem schwarzen seidenen Kopftuch, schwimmen ans Ende der offenen Straße, ans Ende des zugeschnürten Dorfes. Hinter den letzten Gärten, hinter der hohlen Brücke brechen die stechenden Augen die Erde und fallen hinein.

Die *stechenden Augen* der Mutter sehen überall hin. Wie auch in der Erzählung *Meine Finger* manifestiert sich in ihnen die Bedrohung zu einem Bild. Die Gemeinschaft der Dörfler lebt in einem ständigen Bewachungszustand, den sie sich, aus Angst vor dem Existenzverlust, selbst geschaffen haben.

2.1 Angst vor der Ausweglosigkeit

Am Dorfrand steht ein Kreuz. Jesus hängt am Straßenrand und blutet, und schaut abwesend durch ein Fenster aus zerbrochenen Pflaumenbäumen ins Rübenfeld.

Das typische Opferkreuz, das in vielen ländlichen Gegenden am Wegesrand steht, ist ein Symbol für die Gefühls- und Erlebniswelt der Ich-Erzählerin. Es markiert die Grenze zwischen absolutem Zwang und lockender Freiheit und weist damit auf die ausweglose Situation der Ich-Erzählerin hin. Deren Versuch, sich durch das illegale Zusammensein mit Toni einen Weg in die Freiheit jenseits der Zwänge zu bahnen, ist kläglich gescheitert. Die Ich-Erzählerin ist zum Opfer der Gesellschaft geworden. Dieses Opfer findet seine symbolische Bedeutung in *dem* Opferbild schlechthin: Jesus am Kreuz, der sein Leben für die Menschen hingibt. Dieser Jesus jedoch schaut abwesend durch ein Fenster aus zerbrochenen Pflaumenbäumen ins Rübenfeld. Darin wird die Vergeblichkeit des Opfers ausgedrückt.

Die zerbrochenen Pflaumenbäume haben nichts mehr gemein mit den unschuldigen Pflaumen *am Morgen*, sondern symbolisieren den gebrochenen Willen der Ich-Erzählerin. Es gibt für sie keinen Ausweg. Das Dorf scheint unendlich, durch das Fenster der Pflaumenbäume sieht man nur wieder ein Feld, ein neues Stück Niederungen also, das vom deutschen Frosch beherrscht wird.

Meine Augen schwimmen aus dem Fenster, schwimmen aus meinem Kopf, aus meinem heißen Mund, aus meinem versteckten Schweiß. Mein Fenster ist blind. Meine Arme sind totverschränkt in Peters Armen. Ich schaue noch einmal durch mein blindes Fenster und sage rasch und leise: mir ist übel.

Die Zunge fällt mir in den Mund. Ich falle über meine seidengraue dämmerige Glocke. Ich sinke in die unruhigen Falten der schwarzen Röcke der uralten Frauen, in die greifenden Hände, in den zahnlosen Mund.

Der Ausblick in ihre Lebensperspektive löst den Zusammenbruch aus. Das *blinde Fenster*^ ist Ausdruck der vollkommenen Ausweglosigkeit. Die Ich-Erzählerin hat sich nun völlig aufgegeben. Sie fühlt sich wie tot. Geht man davon aus, daß die Augen gemeinhin als Spiegel der Seele bezeichnet werden, dann zeigt sich in dem *blinden Fenster*^die zerstörte Seele der Ich-Erzählerin.

Beim Anblick der Röcke sieht sie, wie ihr Leben weitergehen wird: Den seidengrauen Trachtenrock wird sie irgendwann gegen den schwarzen Trauerrock der Greisin tauschen, genauso wie es Generationen von Frauen vor ihr getan haben.

Ihre vollkommene Ergebenheit in das Schicksal zeigt sich in der Verwendung der Ich-Form. Nun wird nicht mehr über sie verfügt, es wird ihr kein Leben mehr aufgezwungen. Denn jetzt, da sie gebrochen ist, ist Zwang gar nicht mehr nötig. Sie geht auf in der Gemeinschaft des deutschen Frosches, ihre Seele ist tot, ihre Individualität vernichtet.

Die schwarzen Röcke sind so offen wie die Straßen, so zugeschnürt wie das Dorf, so gebrochen wie die greifende Erde hinter den letzten Gärten, hinter den stechenden Augen, hinter dem zahnlosen Mund.

Das Ende der Erzählung vermittelt wieder einen filmischen Eindruck: Der Kamerablick ist zunächst auf die schwarzen Trachtenröcke gerichtet, in ihnen manifestiert sich das in veraltete Traditionen verlorene Leben der Dörfler.

Langsam wird die nun die Kamera aufgezogen, fährt weg vom Detail, und mit wachsender Entfernung werden die Röcke zu einer Straße, die aus dem Dorf führt, vorbei an den letzten Gärten, weg vom Wächterblick des deutschen Frosches.

Doch der Weg aus den Niederungen führt keineswegs in eine andere, bessere Welt. Das, was hinter dem engen Dorf wartet, ist der Tod, der als *greifende Erde*^ hinter den letzten Gärten, als Friedhof auf die Ich-Erzählerin wartet.

2.2 Zusammenfassung

In der Erzählung *Das Fenster* wird die Angst des einzelnen – hier in Person der Ich–Erzählerin – vor einer Gemeinschaft, die in überalterten Regeln und Normen erstarrt ist, in Bilder umgesetzt. So zeigt sich das Normenkorsett, in das jeder eingeschnürt wird, um den Schein einer funktionierenden Gemeinschaft zu wahren, an dem Trachtenrock der Ich–Erzählerin. Unter dem seidenen Überrock als dem schönen Schein findet sich kratzige, alte Spitze, von der die Ich–Erzählerin eingeengt wird.

In ihrer Angst nimmt sie nicht nur die Mutter, sondern vor allem die Tracht an ihrem Körper als Bedrohung ihrer selbst wahr. In diesem Subjektzentrismus [82] erscheint ihr das Objekt der Bedrohung, hier die neun Schnüre des Rockes, als ihrer selbst übermächtig. Sie ist diesem Objekt vollkommen ausgeliefert und im Moment der Angst findet so eine Umkehrung statt: Das Objekt der Bedrohung wird zum Subjekt, und die Person der Ich–Erzählerin zum Objekt degradiert. Die Ich–Erzählerin nimmt ihre Umwelt nur noch aus der Froschperspektive wahr. Herta Müller macht dieses Phänomen hier syntaktisch deutlich: Die Ich–Erzählerin erscheint als Dativ– oder Akkusativobjekt der Sätze, die Schnüre, die Mutter und Peter dagegen erscheinen als deren Subjekt.

Bei der Tanzveranstaltung steigert sich die Angst der Ich–Erzählerin zum Taumel: Peter, der hier für sie die Gemeinschaft verkörpert, dreht sie als willenloses Objekt im Kreis. Um das Gefühl des Schwindels während des Tanzens für den Leser erfahrbar zu machen, greift Herta Müller auf sprachliche Mittel zurück, die denen der Musik sehr ähnlich sind: Parallelität, Steigerung, Wiederholung und Wiederholung mit Variation. [83]

Zudem lagert sie die Gefühle der Ich–Erzählerin auf Gegenstände aus. Die Angst manifestiert sich in Bildern: Das Gefühl, der Gemeinschaft ausgeliefert zu sein, bildet sich in den kleinen Blumen auf dem Rock ab, die während des Tanzes aus ihren Verstecken gerissen werden. Die Gewalt, die ihr angetan wird, weil man sie zum Tanzen zwingt, zeigt sich in der gestreckten Kalbshaut auf der Trommel.

Aber auch auditiv wird Angst vermittelt: Die Töne der Klarinette sind die Schmerzensschreie der Seele der Ich–Erzählerin. Die ausgelagerten Gefühle sind ein Zeichen für wachsende Selbstentfremdung, die mit der Angst einhergeht. Unabhängig davon, ob der Beischlaf tatsächlich stattgefunden hat, erscheint das regelwidrige Beisammensein mit Toni als letzter verzweifelter Versuch der Ich–Erzählerin, aus der in ihren überalterten Traditionen gefangenen Dorfgemeinschaft auszubrechen und das wirkliche Leben zu spüren. Sie möchte in diesem Moment wieder Handelnde und nicht Sklavin eines von der Gesellschaft bestimmten Schicksals sein. [84] Doch der Geschlechtsverkehr wird für die Ich–Erzählerin zum traumatischen Erlebnis, denn sie erkennt, daß Toni, aber auch sie selbst längst von der Gemeinschaft geprägt wurden und ihr so hoffnungslos ausgeliefert sind.

Die Erkenntnis der Hoffnungslosigkeit ist der Moment höchster Angst, in dem die Ich–Erzählerin sich selbst zerstört. Herta Müller hat diesen Augenblick in ein Schreckbild gefaßt: Die *hohle Brücke*, als

Symbol für einen möglichen Ausweg, fällt der Ich–Erzählerin in die Augen. Fortan ist sie blind, also der Gemeinschaft hoffnungslos ausgeliefert. Diese Hoffnungslosigkeit bildet sich in dem *blinden Fenster*; als Ausdruck der zerstörten Seele der Ich–Erzählerin, ab. Sie, die aus Angst vor einem unabwendbaren Schicksal gegen die Regeln der Gemeinschaft verstieß, ist nun *totverschränkt* in Peters Armen, also zu einem lebenden Leichnam geworden. [85] Ihren Gefühlszustand symbolisiert das Opferkreuz.

Die Erkenntnis, daß ihr Dasein eher einem Nicht–(mehr)–sein [86] entspricht, führt zu einem völligen Identitätsverlust, zu einer Fügung in das vorbestimmte Schicksal, das dem der anderen Frauen entspricht. In den *stechenden Augen* der Mutter ist die Gemeinschaft, ihre Bedrohung und Bspitzelung, in einem Bild zusammengefaßt. Die *stechenden Augen* sind die Augen der Macht. Die Augen des deutschen Frosches.

Die inhaltliche Aussage der Erzählung, das Eingebundensein in eine klaustrophobische Schreckenswelt, wird durch den formalen Aufbau unterstützt: Einzelne Schlüsselwörter – wie die *Brücke*; die *Pflaumen*; die *Mühle* – tauchen in unterschiedlichen Zusammenhängen mehrmals im Text auf.

Die Rückverweise erhöhen die Spannung und schließen die oft auf den ersten Blick zusammenhanglosen Teile zu einem Ganzen, einem Bedeutungsgefüge zusammen. [87] Indem Herta Müller den Blick der Ich–Erzählerin und damit den des Lesers zum Kameraauge werden läßt, das zwischen Detailaufnahmen und der Totalen hin– und herzoomt, gelingt es ihr, das Bild einer in sich abgeschlossenen Welt entstehen zu lassen, in der alles zusammenspielt. Eine Welt, in der das Leben von der Wiege bis zur Bahre vorgezeichnet ist und aus der es keinen Ausweg gibt.

3. Die Erzählung Die Grabrede

In dieser Erzählung durchlebt die Ich–Erzählerin Geschehnisse, die vielleicht schon Jahre zurückliegen, erneut in einem Traum. Dieser ist, neben den bewußt geführten Diskursen des Alleinseins, eine weitere Möglichkeit der Selbstbegegnung, außerhalb der Zwänge des deutschen Frosches.

Auf dem Bahnhof liefen die Verwandten neben dem dampfenden Zug her. Bei jedem Schritt bewegten sie den hochgehobenen Arm und winkten.

Ein junger Mann stand hinter dem Zugfenster. Die Scheibe reichte ihm bis unter die Arme. Er hielt einen Strauß weißer zerfledderter Blumen vor der Brust. Sein Gesicht war starr.

Eine junge Frau trug ein fades Kind aus dem Bahnhof hinaus. Die Frau hatte einen Buckel.

Der Zug fuhr in den Krieg. [88]

Auf den ersten Blick liefert die Autorin hier die Beschreibung einer typischen Abschiedsszene: Verwandte auf dem Bahnsteig, die ihren Angehörigen zuwinken, ein junger Mann steht am Zugfenster, eine junge Frau verläßt den Bahnhof mit ihrem Kind. Beim genaueren Hinsehen derangieren Wortwahl und Satzstellung jedoch das idyllische Gesamtbild. Es scheint so, als spielten die Menschen hier lediglich Abschied, als hielten sie einen normierten Ablauf aufrecht, der für sie eigentlich sinnentleert ist, dem sie aber trotzdem unterworfen sind. Im Gespräch mit Annemarie Schuller sagt Herta Müller: Ich versuche, mich immer an den Rand des Geschehens zu denken, das ich wahrnehme. Ich sehe die Menschen, wie sie angeblich frei handeln und dabei nicht wissen, daß sie es unter bestimmten Zwängen tun, daß sie in einem Mechanismus drin stecken, daß sie mit der Freiheit von Marionetten handeln. Ich versuche dann, diesen Mechanismus darzustellen. [^] [89]

Die Bahnhofsszene ist in sich viergeteilt. Die vier Sinnabschnitte sind durch Absätze deutlich voneinander getrennt. Im ersten Abschnitt stehen die Verwandten, die neben den Zug herlaufen und die gleichen Bewegungen ausführen, im Mittelpunkt. Mit wenigen Worten gelingt es Herta Müller hier, den Eindruck von der Gleichförmigkeit einer Menschenmasse zu vermitteln. Die Menschen auf dem Bahnsteig leben` nicht, sie funktionieren`. Ihre Gesten wirken marionettenhaft und dadurch sinnentleert.

Im Gegensatz zu der anonymen Menge draußen auf dem Bahnhof erscheint der junge Mann hinter dem Fenster ausgeschlossen und allein. Seine Bewegungsfreiheit ist durch die hochgeschobene Scheibe eingeschränkt, er wirkt wie ein Gefangener. Den Eindruck von Verlassenheit unterstützen die weißen zerfledderten Blumen, die er sich vor die Brust hält. Sie werden zum Bild, in dem sich der Seelenzustand des jungen Mannes offenbart: Er ist geknickt, in sich zerrissen. Angst bestimmt sein Denken. Die Assoziation von Totenblumen, die als letzter Gruß in den Sarg geworfen werden, drängt sich hier auf.

Im dritten Abschnitt der Szene rückt eine junge Frau ins Blickfeld, die den Bahnhof verläßt. Auch hier vermitteln die wenigen Sätze ein Bild der Einsamkeit und der Hoffnungslosigkeit. Der Satz *Die Frau hatte einen Buckel*[^] derangieren das Bild von der jungen, lebensstüchtigen und liebenden Frau, die gerade ihren Mann zum Bahnhof gebracht hat. Im Arm trägt sie ein *fades*[^] Kind, dessen Leben offenbar schon beendet ist, bevor es überhaupt richtig begonnen hat.

Der vierte Abschnitt besteht aus nur einem Satz. *Der Zug fuhr in den Krieg*[^]. Er gibt den vorangegangenen Abschnitten rückwirkend Bedeutung und bindet sie in einen Sinnzusammenhang ein. Der Leser kann nun frei assoziieren: Der junge Mann am Fenster ist offenbar Soldat, der sich auf den Weg an die Front macht. Er hat Angst, im Krieg zu sterben.

Auf dem Bahnsteig stehen die Angehörigen der Soldaten. In ihren marionettenhaften Bewegungen könnte eine von der Regierung oktroyierte Kriegsbegeisterung, aber auch ihre Angst vor dem endgültigen

Abschied dargestellt sein.

Der Rücken der jungen Frau hat sich vielleicht durch die Last ihres Schicksals gekrümmt. Sie läßt ihren Mann in den Tod fahren und muß nun allein für ihr Kind sorgen.

Doch kaum hat der Leser die Szene für sich zu einem Gesamtbild zusammengesetzt, wird er bereits wieder mit einer neuen Wirklichkeit konfrontiert:

Ich knipste den Fernseher aus.

Hier meldet sich zum ersten Mal die Ich-Erzählerin zu Wort. Sie entlarvt das zuvor Beschriebene als Filmszene, das heißt, als nicht ihrer Lebenswelt zugehörig.

Den Eindruck einer Filmhandlung unterstützen in dem ersten Abschnitt die kurzen, parataktisch nebeneinandergestellten Hauptsätze. Bei der Übersetzung der Filmhandlung in Sprache werden die Filmbilder in eine diskontinuierliche Bildmontage im Text aufgelöst, an der sich noch die verschiedenen Kameraperspektiven und -einstellungen nachweisen lassen.

Durch diese Montagetechnik stehen sich die drei im Film zu sehenden Parteien auf dem Bahnhof – die Verwandten, der junge Mann, die junge Frau mit dem Kind – nicht nur völlig beziehungslos gegenüber, sondern erscheinen zudem als Fragmente eines größeren Zusammenhangs. Dieser Zusammenhang, der alle als Individuen isoliert, jedoch als Masse eint, ist der Krieg.

Im nächsten Satz wird der Leser bereits mit einer neuen Wirklichkeit konfrontiert:

Vater lag in einem Sarg mitten im Zimmer. An den Wänden hingen so viele Bilder, daß man die Wand nicht sah.

Die Ich-Erzählerin betrachtet sich die Bilder genauer.

Auf einem Bild war Vater halb so groß wie der Stuhl, an dem er sich festhielt.

Er hatte ein Kleid an und stand auf krummen Beinen, die voller Speckfalten waren. Sein Kopf war birnenförmig und kahl.

Auch hier wird dem Leser erst in der Reflexion des Gelesenen klar, was genau beschrieben wurde. Denn durch die Bezeichnung *Vater* entsteht zunächst der Eindruck, das Foto zeige einen Erwachsenen. Da verwirrt die Beschreibung *halbso groß wie der Stuhl*. Erst als weitere Attribute hinzukommen – er hat *ein Kleid an*, *steht auf krummen Beinen*, *ist voller Speckfalten*, der Kopf ist *birnenförmig und kahl* – kann man erkennen, daß hier ein Kinderfoto beschrieben wird.

Doch die Ich-Erzählerin, die hier ihren Vater beschreibt, nennt keine individuellen Merkmale, das Kind auf dem Foto könnte jeder sein. So wird der Eindruck vermittelt, daß die Wirklichkeit, die dieses Foto

abbildet, Staffage war. Die rührende Kindlichkeit des Vaters ist eine Täuschung.

Tatsächlich hält Herta Müller nichts von der allgemein beschworenen magischen Seite der Kindheit[^], ist sie doch ihrer Meinung nach nichts als die früheste Form des Erwachsenseins.[^][\[90\]](#)

Auf einem anderen Bild war Vater Bräutigam. Man sah nur die halbe Brust. Die andere Hälfte war ein Strauß weißer zerfledderter Blumen, die Mutter in der Hand hielt. Ihre Köpfe waren so nahe nebeneinander, daß sich ihre Ohrläppchen berührten.

Auch das zweite Foto will eine Wirklichkeit vermitteln, die so nicht existiert hat: Um für die Kamera, also auch für die Nachwelt, ihr junges Eheglück zu demonstrieren, sind Braut und Bräutigam nah zusammengerückt. Daß es kein spontaner, leidenschaftlicher Kuß und kein verliebtes Händchenhalten war, das da als Ausdruck von Nähe von der Kamera festgehalten wurde, sondern das durch die gesellschaftliche Norm erzwungene Nebeneinanderhalten von zwei Köpfen, die sich nicht ansehen, entlarvt die heile-Welt-Aussage[^] des Fotos als Inszenierung, die wiederum lediglich Teil eines genau festgelegtes Hochzeits-Rituals ist. In Wahrheit ist es nicht die Liebe, die diese Eheleute bindet, sondern die Pflicht gegenüber der Gesellschaft und ihren Regeln. Aus diesem Grund bezeichnet Herta Müller die Ehe auch als das Innerste der Norm[^].[\[91\]](#)

Der sie trennende Riß, den die beiden durch das Nebeneinanderhalten ihrer Köpfe zu überspielen suchen, kommt jedoch in dem Strauß *weißerzerfledderter Blumen*[^] zum Vorschein, der hier zum zweiten Mal auftaucht. In der Bahnhofsszene war er dem jungen Soldaten als Abschiedsgabe in die Hand gedrückt worden, hier trägt ihn die Braut als Hochzeitsbukett.

Die Verbindung der beiden Szenen wirft einen dunklen Schatten auf das Hochzeitspaar. Eine Assoziationskette entsteht: Wird die junge Braut auch bald aus dem Bahnhof gehen, ein fades Kind im Arm, im Zug ihr Mann, der in den Krieg fährt? In der nächsten Nähe[^], sagt Herta Müller, j zwischens zwei Menschen gibt es den Riß. Er wird dann sichtbar, wenn einem der beiden Menschen das zustößt, was nur individuell zu tragen ist. Die deutlichste und letzte dieser Situationen ist der Tod.[^] [\[92\]](#) Tod und Zerstörung überschatten diese Ehe offenbar von Anfang an. Warum, wird durch die anderen Fotos deutlich:

Auf einem Bild stand Vater kerzengerade vor einem Zaun. Unter seinen hohen Schuhen lag Schnee. Der Schnee war so weiß, daß Vater im Leeren stand. Seine Hand war über den Kopf gehoben zum Gruß. Auf seinem Rockkragen waren Runen.

Das dritte Foto ergänzt die Biographie des Vaters um eine weitere Facette: In SS-Uniform, die Hand zum Hitlergruß erhoben, steht er hier in einer Schneelandschaft. Das Im-Leeren-Stehen hebt ihn aus der zeitlichen Begrenzung der Bildwirklichkeit: Der Vater als SS-Mann, das ist keine kurze Phase in einem

langen Leben, das wirkt nach, bleibt für alle Zeit als rechte^e Gesinnung in seinem Kopf verankert. Der Schnee – seine Eigenschaft, die Landschaft mit einem weißen Mantel zu überziehen – steht in diesem Zusammenhang nicht für Unschuld, sondern für Verdecken und Verheimlichen und für Tod.

Das Foto hat autobiographischen Bezug: Als Nachgeborene litt Herta Müller unter der braunen Vergangenheit ihres Vaters, dessen ideologische Verblendung mit dem Untergang des Nazi-Regimes keineswegs ein Ende fand. Das Gefühl, allein durch die Abstammung mitschuldig zu sein, belastet die Autorin noch heute. [93]

Auf dem Bild, das daneben hing, hielt Vater eine Hacke auf der Schulter. Hinter ihm stand ein Maisstengel, der in den Himmel ragte. Vater hatte einen Hut auf dem Kopf. Der Hut warf einen breiten Schatten und verdeckte Vaters Gesicht.

Auf diesem Foto steht nicht der Vater im Mittelpunkt. Hinter ihm ragt ein Maisstengel in den Himmel. Er dominiert das Geschehen. Der Vater muß der anderen Macht, die ihn zur Feldarbeit gezwungen hat, gehorchen. Eine breite Hutkrempe wirft einen Schatten über sein Gesicht. Dahinter verbirgt sich für Ulrich Held der Fanatismus des Vaters. [94] Dieser ist immer vorhanden und existiert versteckt weiter.

Man könnte den Satz aber auch dahingehend deuten, daß der Schatten die Individualität des Vaters unkenntlich macht und ihn quasi in die Masse der Täter einordnet, die nun als Gefangene ihre Kollektivschuld abarbeiten müssen.

Denn auch das vierte Bild des Vaters trägt autobiographische Züge. Nach dem Ende der Nazi-Diktatur mußten viele ehemalige SS-Soldaten durch Feldarbeit in Rußland ihre Kollektivschuld sühnen.

Auf dem nächsten Bild saß Vater am Lenkrad eines Lastautos. Das Auto war mit Rindern beladen. Vater führte jede Woche die Rinder ins Schlachthaus in die Stadt. Vaters Gesicht war schmal und hatte harte Kanten.

Zum ersten Mal geht die Ich-Erzählerin über die bloße Beschreibung des Bildes hinaus. Offenbar war sie, als das Foto entstanden ist, bereits auf der Welt und kann so etwas mehr dazu sagen. Das Foto ist nach dem Krieg aufgenommen worden und zeigt den Vater bei der täglichen Arbeit. Hier ist auch sein Gesicht beschrieben: schmal, mit harten Kanten spiegelt es seinen skrupellosen Charakter wider. Als Lastwagenfahrer fährt der Vater nun Rinder zur Schlachtbank. Die Parallele zur SS-Vergangenheit liegt nahe.

Der Vater der Ich-Erzählerin bleibt auch nach dem Ende der Nazi-Herrschaft ein skrupelloser Täter, wenn nicht gar ein Henker. Nachdem er den Krieg und in der Gefangenschaft das Selbstwertgefühl verloren hatte, blieb ihm allein der Nationalsozialismus mit seinen klaren Strukturen von Macht, Gehorsam und Pflichterfüllung als rettender Zufluchtsort. Der Krieg ist ihm zur geistigen Heimat geworden. [95]

Auf allen Bildern war Vater mitten in einer Geste erstarrt. Auf allen Bildern sah Vater so aus, als ob er

nicht mehr weiter wußte. Aber Vater wußte immer weiter. Deshalb waren alle diese Bilder falsch.

Offenbar hat sich die Ich–Erzählerin gewünscht, einmal Skrupel bei ihrem Vater zu bemerken. Unbeirrt hat er immer das getan, was ihm gesagt wurde. Zögern und Zweifel, zwei Eigenschaften, die ihn menschlich und mitfühlend gemacht hätten, sind nie aufgekommen. Seine Lebenstüchtigkeit war gelebter Opportunismus, war Untertanendenken par excellence. Deshalb erscheinen der Ich–Erzählerin die Fotos, die alle den Vater in einer Geste erstarrt zeigen, als falsch. Denn durch sie erhält der Betrachter den Eindruck, als ob der Vater einmal nicht weiter gewußt, also Selbstzweifel, Menschlichkeit und Moralität in seinem Leben nicht gefehlt hätten. [96]

Die Ich–Erzählerin hat sich nun alle Bilder angesehen. Wie schon bei der Beschreibung der Bahnhofsszene entsteht hier durch die Aneinanderreihung von Hauptsätzen ein filmischer Eindruck. Nach der Überblicksaufnahme – ein Raum, mit einem Sarg in der Mitte, an der Wand Bilder – zoomt sich die Kamera an die Bilder heran und zeigt jedes einzelne von ihnen nacheinander in Großaufnahme. Jedes Foto wird zu einer eigenen Wirklichkeit, bleibt aber gleichzeitig Fragment der Gesamtwirklichkeit. Wieder zu einer Collage zusammengenommen, umreißen sie wie im Zeitraffer das Leben des Vaters und entlarven es als Täuschung.

Von den vielen falschen Bildern, von allen seinen falschen Gesichtern war es kalt geworden im Zimmer. Ich wollte mich vom Stuhl erheben, aber mein Kleid war an das Holz festgefroren. Mein Kleid war durchsichtig und schwarz. Wenn ich mich rührte, knirschte es.

Beim Betrachten der *vielenfalschen Bilder* erfindetsich für die Ich–Erzählerin die *Wahrnehmung*. Die Fotos werden zum Helfer des Vaters, der durch sie seine Tochter postum bedroht. Es scheint ihr, als verbreiteten die Fotos Kälte: Todeskälte. Die Erzählerin möchte vor der Bedrohung fliehen, kommt aber nicht von der Stelle.

Ein Angstscenario wird aufgebaut. Der Eindruck vom unschuldigen Opfer, das vom Vater, der hier als personifizierter Tod erscheint, bedroht wird, findet seinen symbolischen Ausdruck in dem Kleid, das die Erzählerin trägt. Seine Durchsichtigkeit entspricht der Psyche der Ich–Erzählerin. Sie ist verletzlich und nackt. Ein Opfer des Vaters und seiner Vergangenheit.

Ich erhob mich und berührte Vaters Gesicht. Es war kälter als die Gegenstände in dem Zimmer. Draußen war es Sommer. Die Fliegen ließen im Flug ihre Maden fallen. Das Dorf zog sich neben dem breiten Sandweg hin. Er war heiß und braun und brannte einem mit seinem Glimmer die Augen aus.

Der Todeskälte drinnen wird die Hitze des Sommers draußen entgegengestellt. Es ist jedoch keine angenehme Wärme, die die Ich–Erzählerin aus der Todeskammer erlösen könnte. Die Hitze draußen trägt wie die Kälte drinnen den Tod in sich.

Die Fliegen ließen im Flug ihre Maden fallen heißt es da, und im Kopf des Lesers erfindet sich die

Wahrnehmung: Flugzeuge werfen im Flug Bomben ab, die den Tod über die Erde bringen. Die Assoziation von Verwesung und Verfall drängt sich auf. Der Sandweg, der *heiß* wie das Fegefeuer und *braun* wie die Gesinnung der Nazis ist, offenbart das Dorf einmal mehr als Hölle auf Erden, in der die Ich-Erzählerin als Sünderin leidet.

Harter Schnitt, Szenenwechsel: Das nächste Schreckbild wird aufgebaut:

Der Friedhof war aus Geröll. Auf den Gräbern lagen große Steine.

Zwei kleine wankende Männchen hoben den Sarg vom Leichenwagen und senkten ihn mit zwei zerriebenen Stricken ins Grab. Der Sarg schaukelte. Ihre Arme und ihre Stricke wurden immer länger. Das Grab war trotz der Trockenheit mit Wasser gefüllt.

Dein Vater hat viele Toten auf dem Gewissen, sagte eines der betrunkenen Männchen.

Die Totengräber sind keine starken Männer, sondern schwache und obendrein betrunkene *Männchen*, die den Sarg des Vaters nur mit großer Anstrengung hinablassen können. Die Stricke sind zerrieben, der Sarg droht in die Tiefe zu fallen. Alles in diesem Bild schwankt und steht kurz vor dem Zusammenbruch. Die nur mühsam verdeckte Haltlosigkeit weist auf die Abgründe der Dorfbewohner im Leben unter dem deutschen Frosch.

Nur mit größter Anstrengung kann die Bestattungszeremonie durchgeführt werden, das bedeutet, die Aufrechterhaltung der Norm hängt hier buchstäblich am seidenen Faden. Einer der Totengräber klagt nun den Vater an. Seine Beschuldigung – der Vater habe *viele Tote auf dem Gewissen* –, das Wasser im Grab und die betrunkenen Totengräber verdichten sich zu einem Bild, das wieder auf die Vergangenheit des Vaters weist. Offenbar hat der Vater, haben aber auch die beiden Totengräber am Rußlandfeldzug teilgenommen. Dort haben betrunkene deutsche Soldaten russische Zivilisten vor bis zum Grundwasser ausgehobenen Gräbern erschossen. [\[97\]](#)

So wie der Vater auch nach dem Krieg ein *Schlächter* geblieben ist, haben sich auch die *Männchen* nicht von ihrem Tun distanziert. *Ich habe soviel Schnaps im Bauch, wieviel Grundwasser in den Gräbern ist*, sagt später eines von ihnen.

Nicht *Mannsgenug*, sich ihre Mittäterschaft einzugestehen, versuchen die *Männchen* nun, ihr schlechtes Gewissen im Alkohol zu ertränken und die Schuld auf den Vater abzuwälzen, der offenbar nicht von den Geistern der Vergangenheit eingeholt wurde.

Ich sagte: Er war im Krieg. Für fünfundzwanzig Tote hat er eine Auszeichnung bekommen. Er hat mehrere Auszeichnungen mitgebracht. [\[98\]](#)

Die Ich-Erzählerin bemüht sich nun, ihren Vater gegen die Anschuldigungen der Männchen zu verteidigen und hilft sich mit den Argumenten der Kriegstreiber: Töten im Krieg ist für diese kein Mord, sondern eine Notwendigkeit, für die man sogar ausgezeichnet wird. Pflichterfüllung und Gehorsam also

haben den Vater töten lassen. Nicht einmal, sondern viele, viele Male, wie seine zahlreichen Auszeichnungen beweisen.

In einem Rübenfeld hat er eine Frau vergewaltigt, sagte das Männchen. Zusammen mit vier anderen Soldaten. Dein Vater hat ihr eine Rübe zwischen die Beine gesteckt. Als wir weggingen, hat sie geblutet. Es war eine Russin. Nachher nannten wir noch wochenlang alle Waffen Rübe.

Es war Spätherbst, sagte das Männchen. Die Rübenblätter waren schwarz und zusammengeklappt vom Frost.

Der Totengräber fährt mit seinen Beschuldigungen gegen den Vater und vier andere Soldaten fort, überführt sich dabei aber selbst der Mittäterschaft. Der Zustand des Krieges erscheint hier als Vorwand für Vergewaltigung und legitimes Morden. In der Perversion des Krieges wird sogar eine Rübe zur Waffe.

Dann trug das Männchen einen dicken Stein auf den Sarg.

Statt Blumen, mit denen Freunde und Angehörige allgemein ihre Verbundenheit mit dem Verstorbenen ausdrücken, legt der Totengräber als letzten Gruß einen *dicken Stein* auf den Sarg des Vaters. Dieser weist noch einmal auf die Schuld des Vaters hin, von der sich das Männchen distanzieren möchte. Mit dem Stein drückt er seine Verachtung für ihn aus.

Das andere betrunkene Männchen sprach weiter:

Im neuen Jahr gingen wir in einem deutschen Städtchen in die Oper. Die Sängerin sang so schrill, wie die Russin geschrien hatte. Wir verließen der Reihe nach den Saal. Dein Vater ist bis zum Ende geblieben. Nachher nannte er wochenlang alle Lieder Rübe und alle Frauen Rübe.

Daß die Totengräber die Stimme der Sängerin nicht ertragen können, zeigt, daß sie, da sie nun ins zivile Leben zurückgekehrt sind, so etwas wie Scham gegenüber ihrer Tat empfinden. Der Vater aber bleibt ungerührt sitzen. Er ist zu keiner Gefühlsregung mehr fähig, denn er befindet sich in einem dauernden Kriegszustand. Das heißt, er teilt die Welt noch immer in Kamerad` oder Feind` ein, der ihn mit Waffengewalt bedroht. Deshalb wertet er auch den Gesang als Angriff gegen sich selbst und hält die Stellung`, während die anderen schuldbewußt den Saal verlassen. Und deshalb nennt er noch Wochen später alle Lieder und alle Frauen *Rübe*, weil in seinem vom Krieg pervertierten Denken Rüben Waffen sind.

Dann trug das Männchen einen dicken Stein auf den Sarg.

Neben einem weißen Marmorkreuz stand der Grabredner. Er kam auf mich zu. Er hatte beide Hände in den Rocktaschen vergraben.

Der Grabredner hatte eine handgroße Rose im Knopfloch stecken. Sie war samtig. Als er neben mir stand, zog er eine Hand aus der Rocktasche hervor. Es war eine Faust. Er wollte die Finger geradebiegen und

konnte nicht. Der Schmerz ließ seine Augen dick werden. Er begann leise vor sich hin zu weinen.

Mit den Landsleuten versteht man sich nicht im Krieg, sagte er. Die lassen sich nicht befehlen.

Dann trug der Redner einen dicken Stein auf den Sarg.

Der Grabredner sucht seine Wut auf den Vater, der ihm offenbar im Krieg den Gehorsam verweigert hat, zu verschweigen. Seine Hände jedoch versagen ihm den Dienst. Sie formen eine Faust, die sich gegen den Vater richtet und zeigen so seine wahren Empfindungen. Auch er legt wie die beiden Totengräber zum Zeichen seiner Empfindungen gegenüber dem Vater einen Stein auf den Sarg.

So gewinnt im Nachhinein die Beschreibung des Friedhofes am Anfang der Szene Bedeutung: *Der Friedhof war aus Geröll. Auf den Gräbern lagen große Steine.*[^]

Die vielen Steine sind symbolhafter Ausdruck für die Schuld, die offenbar jeder der Verstorbenen auf sich geladen hat.

Nach dem Grabredner tritt ein dicker Mann an die Ich-Erzählerin heran. Auch er beschuldigt ihren Vater: *Dein Vater hat jahrelang mit meiner Frau geschlafen, sagte er. Er hat mich im Suff erpreßt und mir das Geld gestohlen.*[^] Den Abschluß in diesem Reigen der Ankläger macht ein *runzeligesdürres Weib*[^], das vor der Ich-Erzählerin ausspuckt und *pfui*[^] zu ihr sagt.

Nun steht die komplette Klägerrunde der Ich-Erzählerin gegenüber, und die Szene am Grab steigert sich zu einem grotesken Angstbild:

Die Leichenversammlung stand am anderen Ende des Grabes. Ich sah an mir herab und erschrak, weil man meine Brüste sah. Ich fror.

Alle hatten die Augen auf mich gerichtet. Sie waren leer. Ihre Pupillen stachen unter ihren Lidern. Die Männer hatten Gewehre auf den Schultern hängen, und die Frauen rasselten mit Rosenkränzen.

Der Redner zupfte an seiner Rose. Er riß ihr ein blutrotes Blatt aus und aß es.

Er gab mir ein Zeichen mit der Hand. Ich wußte, daß ich jetzt eine Rede halten mußte. Alle sahen mich an.

Es fiel mir kein Wort ein. Die Augen stiegen mir durch die Kehle in den Kopf. Ich führte die Hand zum Mund und zerbiß mir die Finger. Auf meinem Handrücken sah man die Male meiner Zähne. Meine Zähne waren heiß. Aus den Mundwinkeln rann mir Blut auf die Schultern.

Durch das Grab des Vaters von den anderen Mitgliedern der Gemeinde getrennt, der sie ja trotz allem angehört, steht die Ich-Erzählerin nackt da. Die Nacktheit zeigt hier ihre Hilflosigkeit, ist aber gleichzeitig auch ein Zeichen für das Gefühl, schuldig zu sein. [\[99\]](#)

Die Ich-Erzählerin als Alter ego erlebt nun das, wovor sich Herta Müller als Kind am meisten gefürchtet hat: Die deutsche Gemeinde hat erkannt, daß die Ich-Erzählerin ihre Täuschungen durchschaut und will sie aus ihrer Mitte weisen. [100] Sie demonstriert ihre Macht, indem sie sich hinter deren Insignien versteckt: Die Männer schultern die Gewehre, die Frauen rasseln mit den Rosenkränzen. Die Ich-Erzählerin steht in diesem Moment vor dem deutschen Frosch, der nun Solidarität einfordert. Sie soll eine erbauliche Rede halten, in der sie die Tugend der Dorfbewohner preist, ihre Mitschuld jedoch verschweigt.

Die Grabrede ist ihre letzte Möglichkeit, sich wieder in die Gemeinschaft zu integrieren. Die Rose im Knopfloch des bestellten Grabredners, das Verzehren eines ihrer Blätter durch ihn, unmittelbar bevor er das Zeichen zum Sprechen gibt, sind innerhalb des komplexen Motivgefüges des Textes in diesem Zusammenhang Metaphern des (geforderten) Verschweigens. [101] In ihrer Gewissensnot, entweder die Wahrheit zu sagen und so selbst nicht schuldig zu werden oder aber zu lügen, um in der Gemeinschaft bleiben zu können, schlägt es der Ich-Erzählerin die Sprache. [102] Sie, die sich nicht mehr zu wehren weiß, verstümmelt sich selbst.

Der Wind hatte einen Ärmel meines Kleides ausgerissen. Er schwebte hauchig und schwarz in der Luft.

Ein Mann lehnte seinen Gehstock an einen dicken Stein. Er legte das Gewehr an und schoß den Ärmel ab. Als er vor meinem Gesicht niedersank, war er voller Blut. Die Leichenversammlung klatschte Beifall.

Mein Arm war nackt. Ich spürte, wie er an der Luft versteinte.

Hauchig und schwarz wie Rauch schwebt der Ärmel in der Luft und wird anstelle der Ich-Erzählerin zum Opfer der Dorfgemeinschaft. Szenerie und Wortwahl erinnern hier an Paul Celans *Todesfuge*. Darin heißt es:

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus

Deutschland

Er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in

die Luft

Dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng [...]

Der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau

Er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau [103]

Bringt man *Todesfuge* mit der Szene aus der Grabrede in Verbindung, wird diese zur deutlichen Anklage: Der hauchige Ärmel steht dann nämlich stellvertretend für die Opfer, die während der Nazi-Diktatur in den Gaskammern ums Leben kamen, und diejenigen Oppositionellen, die von den SS-Schergen exekutiert wurden.

Während die Gemeinde Beifall klatscht, fühlt die Ich-Erzählerin, wie ihr nackter Arm an der Luft versteint. Das heißt, sie empfindet Scham, weil sie zusehen muß, wie die Dorfbewohner zu Tätern werden. Es ist dies eine Scham, die der Gerechte empfindet vor einer Schuld, die ein anderer auf sich lädt und die ihn quält, weil sie existiert, weil sie unwiderruflich in die Welt der existenten Dinge eingebracht ist und weil sein guter Wille nichts oder nicht viel gilt und ohnmächtig ist, sie zu verhindern.^[104] Zu diesem Zusammenhang von Scham und persönlicher Schuld sagt Herta Müller: Paul Celans Gedichte kannte ich schon lange und damit den Zwiespalt: einerseits die Bewunderung seiner literarischen Rigorosität, andererseits das Wissen, daß mein Vater ein SS-Soldat war. Ich war unabänderlich auf der todbringenden Seite Celans [...] geboren worden.^[105]

Der Redner gab ein Zeichen. Der Beifall verstummte.

Wir sind stolz auf unsere Gemeinde. Unsere Tüchtigkeit bewahrt uns vor dem Untergang. Wir lassen uns nicht beschimpfen, sagte er. Wir lassen uns nicht verleugnen. Im Namen unserer deutschen Gemeinde wirst du zum Tode verurteilt.

Statt der Ich-Erzählerin, die in ihrer Scham und Gewissensangst verstummt ist, hält nun ein anderer für sie die gewünschte Verteidigungsrede auf die deutsche Gemeinschaft. Die Sekundärtugend Tüchtigkeit wird darin hochgehalten.

Die Verteidigungsrede ist gleichzeitig eine Verurteilung. Der Redner spricht aus, was auch Herta Müller nach Veröffentlichung der Niederungen aus den Reihen der Banatschwaben zu hören bekommen hatte. ^[106] Stellvertretend für Herta Müller ist die Ich-Erzählerin in der *Grabrede*[^] aufgrund ihrer Weigerung, das falsche Spiel mitzuspielen, zur Gefahr für die Gemeinde geworden. Und so wird sie, da sie die Schuld nicht fortreden möchte, nicht fortreden kann, weil sie sich ja dann auch schuldig machen würde, nun im Namen des deutschen Frosches hingerichtet.

Alle richteten ihre Gewehre auf mich. In meinem Kopf war ein betäubender Knall.

Ich fiel um und erreichte den Boden nicht. Ich blieb quer über ihren Köpfen in der Luft liegen.

Hier findet sich noch einmal eine Parallele zu Celans *Todesfuge*[^]: Die Erzählerin fällt um und erreicht den Boden nicht. Sie bleibt quer über den Köpfen der Dörfler *in der Luft liegen*[^] und hat nun gleichsam *ein Grab in den Lüften*[^]. ^[107]

Leise stieß ich die Türen auf.

Meine Mutter hatte alle Zimmer ausgeräumt.

Im Zimmer, in dem die Leiche aufgebahrt gewesen war, stand nun ein langer Tisch. Es war ein Schlachttisch. Ein leerer weißer Teller und eine Vase mit einem Strauß weißer zerfledderter Blumen standen darauf.

Die Ich-Erzählerin, die nun nicht mehr zur Gemeinde des deutschen Frosches gehört, stößt die Türen auf und sucht quasi dahinter nach einem Anknüpfungspunkt an die Vergangenheit. Doch die Mutter, die nun zum ersten Mal ins Spiel kommt, hat die Zimmer leergeräumt – sie verweigert ihrer Tochter die Rückkehr nach Hause. Einzig das Zimmer, in dem zuvor die Leiche aufgebahrt war, ist noch nicht leer. Hier blickt die Ich-Erzählerin auf ein Stillebender Angst, dessen Requisiten der Schlachttisch, der leere weiße Teller und der zerfledderte Blumenstrauß sind.

Mutter hatte ein durchsichtiges schwarzes Kleid an. Sie hielt ein großes Messer in der Hand. Mutter trat vor den Spiegel und schnitt sich mit dem großen Messer ihren grauen dicken Zopf ab. Mit beiden Händen trug sie ihn zum Tisch. Sie legte ihn mit einem Ende in den Teller.

Ich werde mein ganzes Leben in Schwarz gehen, sagte sie.

Sie zündete den Zopf an einem Ende an. Er reichte von einem Ende des Tisches bis zum anderen. Der Zopf brannte wie eine Zündschnur. Das Feuer leckte und fraß.

Die Mutter der Erzählerin verwendet den Zopf wie eine Opfergabe. Mit ihm verbrennen all die Jahre ihrer Ehe. Der Satz *Ich werde mein ganzes Leben in Schwarz gehen*, legt nahe, daß ihr Leben nun eigentlich zu Ende ist.

Dem Verbrennen des Zopfes wohnt demnach kein Neubeginn inne. Die Mutter fügt sich der Konvention. Als Witwe hat sie nichts Neues zu erwarten.

In Rußland haben sie mich geschoren. Das war die kleinste Strafe, sagte sie. Ich taumelte vor Hunger. Nachts kroch ich in ein Rübenfeld. Der Hüter hatte ein Gewehr. Wenn er mich gesehen hätte, hätte er mich umgebracht. Das Feld raschelte nicht. Es war Spätherbst, und die Rübenblätter waren schwarz und zusammengeklappt vom Frost.

Die Erzählung der Mutter, die als Gefangene in Rußland Zuckerrüben stehlen mußte, um zu überleben, verbindet sich mit der Vergewaltigung der Russin durch den Vater zu einem Sinnzusammenhang, der die Vorstellung vom gerechten Krieg als grausige Lüge entlarvt, denn auf beiden Seiten leiden die Menschen unter dessen Folgen.

Die Szenen zeigen zudem die Frauen als Opfer verrohter Männer, deren Willkür und Gewalttätigkeit sie ausgeliefert sind. Die doppelte Erwähnung des Rübenfeldes – beim ersten Mal wird der Vater als Täter entlarvt, beim zweiten Mal erscheint die Mutter als Opfer – ist bezeichnend für die Ehe der Eltern.

So könnte der zerfledderte Blumenstrauß, den die Mutter auf dem Hochzeitsfoto in der Hand hält, ebenso ein Hinweis auf die Grausamkeiten sein, die sie in der Ehe durch ihrem Mann zu erdulden hat.

Ich sah Mutter nicht mehr. Der Zopf brannte noch. Das Zimmer war voll Rauch.

Im Rauch, der die Vergangenheit der Eltern, aber auch die der gesamten deutschen Gemeinde

symbolisiert, tastet die Erzählerin nach ihrer Mutter, als suche sie zwischen all dem Belastenden und Todbringenden nach etwas Menschlichkeit.

Sie hakte auf einmal ihre knochige Hand in mein Haar. Sie schüttelte meinen Kopf. Ich schrie.[^]

Doch wie in einem Horrorfilm greift die knochige Hand der Mutter nach ihrer Tochter, als wolle sie sie ins Grab ziehen. Auch die Mutter ist eingebunden im Stahlkorsett aus gegenseitiger Schuld, Tod und Opportunismus. Und so wird die Ich-Erzählerin zum zweiten Mal verstoßen und abgeurteilt.

Ich riß die Augen auf. Das Zimmer drehte sich. Ich lag in einer Kugel aus weißen zerfledderten Blumen und war eingeschlossen.

Dann hatte ich das Gefühl, daß der Wohnblock umkippt und sich entleert in den Boden.

Der Wecker läutete. Es war Samstagmorgen, halb sechs.

Die Ich-Erzählerin fühlt sich nun selbst in diesen Teufelskreis aus Angst, Schuld, Tod und sinnentleertem und deshalb zur Täuschung gewordenen Ritual ~ der durch den zerfledderten Blumenstrauß symbolisiert wird ~ gefangen. Es scheint für sie keinen Ausweg zu geben. Ihre ausweglose Situation gipfelt in dem neuen grotesken Angstbild, des sich wie ein riesiger Mülleimer entleerenden Wohnblocks: die Ich-Erzählerin als lebender Abfall.

Der letzte Satz schließlich konfrontiert den Leser nicht nur mit einer neuen Wirklichkeit, sondern definiert das zuvor Beschriebene als nächtliches Traumbild. In diesem Traum, den Hanns Kurth als Ablauf seelischer Erlebnisse im Schlaf definiert [\[108\]](#), hat die Ich-Erzählerin ihre traumatischen Erlebnisse verarbeitet.

Wie Herta Müller sagt, läßt sie ihre Figuren ihre Träume erzählen, als würden sie mit dem Gesicht zur Nacht stehen, weil der Tag zugeschnürt ist[^], also eine Auseinandersetzung dort nicht möglich ist. [\[109\]](#)

Als nächtliches Wahnbild stellen sich die Träume so den Lügen und dem Selbstbetrug des Tages entgegen. Wenn nämlich der Schlaf über den Kopf verfügt[^], erfindet sich die Wahrnehmung, und der Traum wird für jeden, der tagsüber unter der Bespitzelung der Frösche leidet, zur unfreiwilligen Arbeit an der Existenz[^] und damit zum bis zur letzten Konsequenz geführten Diskurs des Alleinseins. [\[110\]](#) So sind die Träume in den Texten zur Fiktion der Wahrheit der erfundenen Wahrnehmung geworden.[^] [\[111\]](#)

3.1 Zusammenfassung

Diese Erzählung erhält erst rückwirkend einen logischen Verlauf: [112] Die Ich–Erzählerin sieht sich eine Dokumentation im Fernsehen an. Als sie später einschläft, bringen die zuvor gesehenen Bilder die Erinnerung an den Tod des Vaters und an das Leben im Dorf zurück und werden so zum Auslöser für den nun ausführlich beschriebenen Traum, der erst vom Weckerklingeln am nächsten Morgen beendet wird. Insbesondere der Strauß *weißerzerfledderter Blumen*^ ruft bei der Ich–Erzählerin eben jene Erinnerungen hervor, in denen auch ein solcher Strauß vorkommt.

Ein Strauß weißer zerfledderter Blumen kehrt wieder und wieder in jeder Familiengeschichte. Bei der Geburt eines Menschen und bei seiner Beerdigung. Als Abschied ~ der Mann winkt damit aus dem Zugfenster. Der Mann fährt in den Krieg. Auf dem Hochzeitsphoto steht der Strauß weißer zerfledderter Blumen zwischen den Liebenden. Das Leben ist eingeschlossen in einem Kreis aus weißen zerfledderten Blumen. [113]

Auch das Leben der Ich–Erzählerin, das ihrer Familie und letztlich das des ganzen Dorfes ist hoffnungslos gefangen in diesen Kreis aus *weißenzerfledderten Blumen*^, der im übertragenen Sinne ein Teufelskreis aus Schuld, Tod und Täuschung ist.

Da ist der Vater, den der Krieg zum skrupellosen Täter gemacht hat und der mit der Lebenstüchtigkeit des Opportunisten im wahrsten Sinne über Leichen gegangen ist. Und da ist die Mutter, die sich widerstandslos in ihr Schicksal und unter das Joch ihres Mannes gefügt hat und nun ein freudloses Leben führt, das von den Konventionen der Gemeinschaft bestimmt ist. Da sind die Dorfbewohner, die alle in einem Kreis aus Schuld und Täuschung miteinander verbunden sind und da ist die Ich–Erzählerin, die sich allein schon aufgrund ihrer Abstammung und ihrer Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft des deutschen Frosches schuldig fühlt.

3.1.1 Angst, schuldig zu werden

Der Traum teilt sich in einzelne, in sich abgeschlossene Sequenzen auf, in denen die Ich–Erzählerin immer einer Bedrohung ausgesetzt ist. Von Sequenz zu Sequenz steigern sich diese Bedrohung und entsprechend die Traumatisierung der Ich–Erzählerin. Angstauslösend wirken die Fotos des Vaters, die sich die Ich–Erzählerin in der ersten Traumsequenz ansieht. Durch ihr Wissen um den doppelten, vielfachen Boden^ [114] hinter den Fotos, deren Bildwirklichkeit sie als Täuschung entlarvt hat, werden diese für sie zur Bedrohung. Die bildgewordene Lebenslüge des Vaters klagt sie, die schweigt, an. In diesem Moment der Angst ist die Wahrnehmung der Ich–Erzählerin als das Opfer allein auf die Fotos als Aggressor reduziert. [115]

Die Ich-Erzählerin reagiert auf die Bedrohung mit einem natürlichen Fluchtversuch. Doch die Bedrohung durch die Fotos wird so übermächtig, daß die Signalfunktion der Angst ins Leere läuft und die Ich-Erzählerin wie gelähmt und damit völlig handlungsunfähig ist. [116] Sie ist ihrem Widersacher völlig ausgeliefert.

Er behält deshalb seine Macht über die Ich-Erzählerin, weil seine Bekämpfung nur wieder eine andere Bedrohung nach sich ziehen würde: Wenn sie nämlich die Wahrheit über das Leben des Vaters sagt, wird sie aus der Gemeinschaft ausgeschlossen.

Als Alter ego Herta Müllers, die das Täuschen als die Arbeit ihrer Kindheit ansieht [117], wird die Ich-Erzählerin von einer latenten Gewissensangst gequält, die sich im Verlauf des Traumes steigert und ihren Höhepunkt in der Erschießungsszene am Grab des Vaters findet. Im Moment der Entscheidung – ich wußte, daß ich jetzt eine Rede halten mußte – ist die Ich-Erzählerin sprachlos vor Angst. Die Erkenntnis, daß sie sich, je nachdem wie sie sich entscheidet, entweder vor sich selbst oder vor den anderen schuldig macht, verschlägt ihr den Atem. In ihrer Angst zerbeißt sie sich die Finger, das verzweifelte Bemühen um einen Ausweg aus diesem Gewissenskonflikt mündet unter großem Druck in der Selbstverletzung.

In diesem Schreckensbild zeigt sich die Erkenntnis der existentiellen Schuld des Menschen, der in bezug auf seine Antworten und Entscheidungen zwangsläufig entweder den Mitmenschen oder sich selbst gegenüber säumig werden muß, da er einer Situation nie vollkommen gerecht werden kann. [118] Das Problem der Beziehungen von Angst und Verantwortung ist demnach aufs engste verflochten mit den menschlichen Grundtatsachen von Schuld und Schuld erleben. [119]

Aber durch das im Gewissenskonflikt entstandene Schweigen hat die Ich-Erzählerin ungewollt eine Entscheidung getroffen. Es ist eine Entscheidung gegen die Gemeinschaft, aus deren Mitte sich die Ich-Erzählerin nun selbst ausgewiesen hat. Und so schwillt das Säbelrasseln des deutschen Frosches an zu einem Sturm der falschen Worte, die in der kriegerischen Gewalt eines kollektiven Mordes an einem Außenseiter gipfeln. [120] Denn der deutsche Frosch wußte, so schreibt Herta Müller, daß einzelne, wenn sie einzigartig sind, keine Gruppe bilden. [121] Aus dieser Angst vor der Individualität heraus kann er nicht anders, als im Sinne einer öffentlichen Meinung zu urteilen und zu verurteilen. Das, was hier unter dem deutschen Frosch geschieht, erscheint als Pervertierung der Erfahrung, daß eine Gesellschaft nicht lebensfähig ist, wenn sie nicht einen gemeinsamen Nenner findet, und daß der einzelne bei der Entfaltung der ihm innewohnenden Begabungen und Fähigkeiten auf seine Mitmenschen Rücksicht nehmen muß. [122]

Denn da die Gesellschaft, die hier um jeden Preis aufrechterhalten werden soll, sich in ihrer Sinnhaftigkeit längst überlebt hat, ist der Boden bereitet für Gewalt, Bespitzelung und Leid – eben jene Folterinstrumente des deutschen Frosches. Grund für diese Gewalt der Gemeinschaft gegen den einzelnen ist die Angst. Die Dörfler zerstören aus Angst, zerstört zu werden; sie beschuldigen aus Angst,

beschuldigt zu werden. Sie antizipieren in ihrem Verhalten den Schmerz eines Angriffs und greifen an.[^] [123] Trotz oder gerade wegen ihres krampfhaften, ja militanten Festhaltens an überlebten Konventionen, ist die Welt der deutschen Gemeinschaft dem Untergang nahe. Nicht zufällig häufen sich auch in dieser Erzählungen Bilder des Todes und des Niedergangs.

Man kann Herta Müllers Notizenaus der Provinz[^] [124] als eine Prosa des Verfalls bezeichnen, denn ihre Texte entwerfen (Zeit–lose) Landschaften des Todes[^] [125] und einer auf ihn verweisenden Gewalt; der Text selbst wird zur Thanatographie: Nach–Schrift des Todes, der bis in die Beschreibung der Gegenstände präsent bleibt und in den Naturschilderungen gegenwärtig ist[^]. [126]

Daß die Angst der Ich–Erzählerin vorund in einem übersichtlichen Gefüge[^] [127] jedoch nicht allein auf das Leben in der Provinz beschränkt ist, sondern daß das Gedärm unter der Oberfläche[^] auch in der Stadt ist [128], deutet Herta Müller am Ende der Erzählung an: Im Zustand zwischen Schlaf und Erwachen baut sich noch einmal eine alptraumhafte Schreckensvision auf. Die Ich–Erzählerin hat das Gefühl, der Wohnblock – als Zeichen eines Lebens in der Stadt – kippe um und entleere seinen Inhalt in den Boden.

3.1.2 Stilleben der Angst

Bei der Ich–Erzählerin führen Gewissensangst und Isolationsangst zu einer zunehmenden Traumatisierung, die Herta Müller in plakativen Schreckensbildern von großer Symbolkraft sichtbar macht. Es gelingt ihr gar, die gesamte Existenz der Ich–Erzählerin und der Dorfgemeinschaft unter dem deutschen Frosch am Ende der Erzählung in ein Schlußbild zu fassen [129]: Der Schlachttisch, auf dem der weiße Opferteller mit dem brennenden Zopf der Mutter und der Strauß zerfledderter Blumen stehen, symbolisiert sowohl das Leben des verrohten Vater, der im Krieg zum Mörder wurde und der auch in der Zeit danach das Töten nicht lassen konnte, als auch das der willensschwachen Mutter, die in ihrer Ehe unter der Gewalt des Vaters litt und die sich in ihr Leben in der Dorfgemeinschaft bis in die letzte Konsequenz eingefügt hat. Der Strauß zerfledderter Blumen ist Symbol für die sinnentleerten Rituale und offiziellen Anlässe – wie Hochzeiten oder Beerdigungen –, die das Leben der Dörfler einrahmen und an denen sie sich wie an einem Strohhalm festklammern, aus Angst, das eigene Leben könnte als Lüge entlarvt werden. [130] Denn es ist dies ein pervertiertes Leben, in dem der einzelne auf dem Schlachttisch der Gemeinschaft geopfert wird.

Dieses finale Bild läßt sich meines Erachtens als Stilleben der Angst bezeichnen, denn darauf ist symbolisch verschlüsselt die gesamte Schreckenswelt des deutschen Frosches abgebildet, unter der die Ich–Erzählerin leidet ~ ein verhängnisvolles Konglomerat aus Vergangenheit und Gegenwart, als Auslöser ihrer Furcht.

3.1.3 Taumeln zwischen den Zeilen

Herta Müller arbeitet in dieser Erzählung verstärkt mit dem Mittel der Fragmentierung. Sie verweigert dem Leser in mehrfacher Hinsicht den sicheren Boden des stringenten Handlungsverlaufs und des klaren Erzählzusammenhangs, zumal sie die Erzählhandlung erst ganz am Ende als Traumgeschehen kennzeichnet. Immer wieder muß sich der Leser neu orientieren, sich neu auf den Text einlassen. Haltlos irrt er zwischen den Zeilen umher, stolpert von einem Schreckensbild ins nächste und identifiziert sich so automatisch mit der Ich-Erzählerin und ihrem Schicksal. Ihre Angst, ihr Gefühl der Bodenlosigkeit, wird so für ihn durch den Leseprozeß erfahrbar. Sein Taumeln zwischen den Zeilen läßt ihn das Taumeln der Ich-Erzählerin nachempfinden, seine Orientierungslosigkeit schafft Verständnis für ihre Angst.

Aber noch in anderer Hinsicht bricht Herta Müller mit der Leseerwartung: Im Traum verkehrt sie den Symbolcharakter der Farben Schwarz und Weiß – letztere ist allgemein ein Symbol der Unschuld – in ihr Gegenteil. Weiß ist hier die Farbe der Schuld und der Täuschung: Der Vater, der die Hand zum Hitlergruß erhoben hat, steht auf weißem Schnee, ist ganz von ihm umgeben. Der Strauß *weißer zerfledderter Blumen* erscheint gleichzeitig als Symbol für ein in Konvention erstarrtes Leben und für den Tod. Ihm entgegengesetzt sind die schwarzen Rübenblätter, die sich angesichts der Gewalt um sie herum schamhaft zusammenklappen und die die Mutter nicht durch ihr Rascheln verraten, als sie sich im Rübenfeld versteckt.

Schwarz ist hier also die Farbe des Opfers und des Verzichtes: Die Ich-Erzählerin, die schutzlos im durchsichtigen schwarzen Kleid dasteht, wird für den Fortbestand der Lüge erschossen. Die Mutter, ebenfalls im durchsichtigen schwarzen Kleid, erscheint als Opfer der Konvention.

Die Fragmentierung des Geschehens und das Spiel mit den Farben – beides sind Ausdruck für Herta Müllers besonderen und besonders wachsamen Blick auf Welt, der jede Bedrohung des einzelnen durch eine wie auch immer geartete Macht erfaßt.

Diesereigensinnige Blick stellt sich der Sinnlichkeit der Schmerzerfahrung. So kann Hinsehen bei Herta Müller Zerstören heißen, Zerlegen, aus dem Zusammenhang reißen, Trennen, Sezieren. Trennungen setzen Distanz, bringen den Verlust der Nähe zu Menschen und Dingen, ihr Gewinn ist selbst Negativität, Nichtakzeptieren von Einschließungsverhältnissen. [^] [\[131\]](#)

3.2 Die Erzählung Drückender Tango[^]

Ihre Fortsetzung scheint *Die Grabrede* in der Erzählung *Drückender Tango* zu finden. Darin beschreibt die Ich-Erzählerin, wie ihre Großmutter, ihre Mutter und sie selbst dem Grab des Vaters an Allerheiligen einen Besuch abstatten. Auch hier steht wieder eine ritualisierte Handlung, die das Leben der Dörfler in ein festes Korsett preßt, im Mittelpunkt. Was die Mutter in der *Grabrede* prophezeit hat, ist eingetreten: Sie trägt Schwarz, und ihr Leben, das nie eines war, wird noch über den Tod hinaus vom Vater bestimmt. Und so bereitet sich die Mutter für den Grabgang vor, als kleide sie sich für ein großes Fest. Doch der Strumpfhalter, den sie zur Feier des Tages angelegt hat, schneidet ins Fleisch und schwimmt um die Hüften. Er bereitet ihr Schmerzen, so wie das Fest, das sie jetzt begeht, ihr Schmerzen bereitet. Denn die Mutter, die Großmutter und die Tochter gehen nur zum Grab des Vaters, weil es die Tradition verlangt. Leben und Gefühl ist nicht darin, das symbolisieren die *steinernen Zehen* und *steinernen Fersen*, die die Mutter in die schwarzen Schuhe preßt, als wolle sie sich zu dem Opfergang zwingen, bei dem die Kirchenglocke als Symbol für den deutschen Frosch die Untertanen zum *Fahnenappell* ruft. [132] Auch die Ich-Erzählerin geht wie ein Opferlamm auf den Friedhof zu. Bei den Glockenschlägen erfindet sich für sie die *Wahrnehmung*. Sie spürt die Schläge der Glocke förmlich als Schläge auf der Haut. [133]

In dieser Schreckensvision kommt die Angst der Ich-Erzählerin vor dem streng reglementierten Leben zum Ausdruck. Der deutsche Frosch erscheint hier in Gestalt der Religion, hier kann er seine Macht über die Menschen ausüben. Er macht die Menschen zu seinen Sklaven, sie gehorchen ihm und geben ihren Gehorsamswillen als Befehl an ihre Kinder weiter. So sind die einzigen Worte, die die Mutter für ihre Tochter übrig hat, Befehle: *Auf Gräbern bohrt man nicht.* *Auf Gräbern sitzt man nicht.* [134] Man, das ist die Gemeinde, die sich mit ihren sinnentleerten Regeln selbst in Schach zu halten versucht. Man ist jener opportunistische Untertan, der sich unter dem deutschen Frosch mit Buckeln und Treten durchs Leben schlägt. Die Befehle der Mutter sind Teil des *utilitären Jargons*, einer Sprache also, die im Grunde keine mehr ist. [135]

Konterkariert wird das Schreckbild von den drei Frauen ~ drei Generationen unter dem deutschen Frosch –, die sich auf den Friedhof quälen, um dem Schein zu genügen, von der Rede des Pfarrers, der Allerheiligen als *Freudenfest* bezeichnet, bei dem die toten Seelen *Kerwei* haben. [136]

Daß bei dieser *Kerwei* die Mutter einmal mehr zum Opfer des Vaters und der ganzen toten Vergangenheit wird, machen die beiden Schlußsätze deutlich: *Mutters Strumpfhalter schneidet sich tief in ihre Hüften. Vater preßt im drückenden Tango seine Schenkel an eine Wolke aus schwarzem Damast.* [137]

4. Die Erzählung Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart[^]

In der satirischen Erzählung *Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart[^]* berichtet ein Erzähler oder eine Erzählerin von den Erlebnissen eines Bekannten, der in das Dorf seiner Kindheit[`] gereist war, um dort seine Eltern zu besuchen.

Im Dorf dämmert es den ganzen Tag, sagte er. Es wird weder Tag noch Nacht. Es gibt weder eine Morgendämmerung noch eine Abenddämmerung. Die Dämmerung ist in den Gesichtern der Leute. [\[138\]](#)

Einleitend kommt der Bekannte selbst zu Wort. Er beschreibt das Leben im Dorf als ein apathisches Dahinvegetieren im Dämmerzustand. Diese Apathie als Grundstimmung der Geschichte ist wie ein dumpfer Rhythmus der Handlung unterlegt.

Er erkannte niemand, obzwar er viele Jahre in diesem Dorf gelebt hatte. Alle Leute hatten die gleichen grauen Gesichter. Er tappte an diesen Gesichtern vorbei. Er grüßte sie und bekam keine Antwort. Er stieß ununterbrochen gegen Wände und Zäune. Manchmal ging er durch Häuser, die quer über den Weg gebaut waren. Alle Türen schlugen krächzend hinter ihm zu. Wenn er keine Tür mehr vor sich hatte, wußte er, daß er wieder auf der Straße stand. Die Leute redeten, aber er verstand ihre Sprache nicht.

Der Mann scheint in eine Geisterstadt geraten zu sein. Unsicher *tappt[^]* er durch die Straßen. Die Leute mit ihren *grauen Gesichtern[^]* wirken wie eine Horde lebender Toter. Individualität ist hier nicht mehr auszumachen. Obwohl der Mann in diesem Dorf aufgewachsen ist, kennt ihn niemand mehr, und auch er findet sich dort nicht mehr zurecht. Auch versteht er die Sprache der Dörfler nicht mehr: Kommunikation als Annäherung ist unmöglich geworden. Mit der Distanz des Fremden geht er durch eine Welt, deren Teil er einmal gewesen war. Die Wege durch das Dorf und aus dem Dorf heraus, als Symbole für Fortschritt und Zukunft, sind durch die Häuser unterbrochen. Aus diesem Labyrinth aus Zäunen und Wänden gibt es keinen Ausweg. Die Dörfler haben ihn sich selbst verstellt. Alles scheint vollgestellt mit Heimtücke und Gefahr[^]. [\[139\]](#) Das Dorf ist ein geisterhafter Nicht-Ort, ein ins Unmaß[^] ausgeufertes Bild für die Realität, wie sie Herta Müller als Kind wahrgenommen hat. [\[140\]](#) Hier ist der deutsche Frosch zu Hause.

Er hörte einen Gehstock an eine Wand klopfen und fragte einen Mann, wo seine Eltern sich befänden. Der Mann sagte einen langen Satz, in dem mehrere Wörter sich reimten, und zeigte mit dem Gehstock ins Leere.

Herta Müller betont in dieser Erzählung die akustische Ebene. Denn wenn man wie der Bekannte seine Umgebung nur schemenhaft wahrnehmen kann, ist der Gehörsinn geschärft.

Die Antwort des Mannes mit dem Gehstock erscheint märchenhaft verschlüsselt und trägt kaum zum Verständnis der Geschehnisse bei. Er wirkt wie der Wächter des Totenreiches, zu welchem er dem Bekannten den Weg weist. Denn das Zuhause von dessen Eltern liegt jenseits der Wirklichkeit, im leeren Raum, im Nichts.

In der Dämmerung taucht nun ein Schild mit der Aufschrift *Friseurladen* auf, das von einer Glühbirne beleuchtet wird. Der Eindruck, daß der Bekannte in eine längst vergangene Welt geraten ist, verstärkt sich. Offenbar gibt es in dem Ort keine Kanalisation, denn der *Friseurleerte einen Blechnapf mit Wasser und weißem Schaum durch die Tür auf die Straße.* Der Bekannte betritt den Laden. Die Szenerie, die sich ihm dort bietet, wirkt grotesk:

Mein Bekannter betrat den Raum. Auf Bänken saßen alte Männer und schliefen. Sobald sie an der Reihe waren, rief der Friseur sie beim Namen. Von seinem Ruf wachten einige der Schlafenden auf und wiederholten im Chor den gerufenen Namen. Der Gerufene wachte auf, und während er sich auf den Stuhl setzte, der vor dem Spiegel stand, schliefen die anderen wieder ein.

Der Bekannte ist nun offenbar in der Zentrale der Gleichmacherei angekommen: Wie in einer Fabrik werden die Männer hier auf das artgerechte Aussehen getrimmt. Der Ablauf ist immer derselbe: Der Friseur ruft den Namen des nächsten Kunden. *DeutscherScheitel* fragt er ihn. Der Gefragte nickt, und während man die *Schereim Raum* hört, sitzen die anderen *starrwie Leichen* und schlafen. Zum Schluß schüttet der Friseur mit dem Rasierschaum den letzten Rest Individualität in den Rinnstein.

Das Aussehen ist hier Ausdruck der Geisteshaltung. Der deutsche Scheitel zeigt die braune Gesinnung der Dorfbewohner, er ist eine Art Huldigung an ihren Führer Adolf Hitler und das dritte Reich, in dem alle, die hier leben, steckengeblieben sind. Die Szene im Friseurladen erinnert an Heinrich Manns Roman *Der Untertan*. Darin wird die Hauptfigur Diederich Heßling im Laufe der Geschichte zum Untertan schlechthin, der nach oben buckelt und nach unten tritt.

Während dieser Wandlung zum Untertan möchte er sich auch äußerlich seinem Vorbild, dem Kaiser, angleichen. Deshalb läßt er sich eine *echte deutsche Barttracht* [\[141\]](#) verpassen und *vermittels einer Bartbinde seinen Schnurrbart in zwei rechten Winkeln hinaufführen.* [\[142\]](#)

Als es geschehen war, kannte er sich im Spiegel kaum wieder. Der von Haaren entblößte Mund hatte, besonders wenn man die Lippen herabzog, etwas katerhaft Drohendes, und die Spitzen des Bartes starrten bis in die Augen, die Diederich selbst Furcht erregten, als blitzten sie aus dem Gesicht der Macht. [\[143\]](#)

Es wirkt wie eine Anknüpfung an den *Untertan*, wenn sich der Vater des Bekannten in Herta Müllers Erzählung seinen gewirbelten Schnurrbart, wie ihn Diederich in der wilhelminischen Zeit trug, in einen Hitlerbart umschneiden läßt.

Äußerlich ist die Zeit zwar weitergegangen, doch in den Niederungen der menschlichen Existenz, wo Untertanen wie Diederich und die Dorfbewohner als taube, instrumentalisierte Masse beherrscht und gelenkt werden, sind die Machtstrukturen die gleichen geblieben.

Plötzlich rief der Friseur den Namen seines Vaters.[...] Ein Mann mit grauem Gesicht und einem schwarzen gezwirbelten Schnurrbart erhob sich und ging auf den Stuhl zu.[...] Deutscher Scheitel? Fragte der Friseur. Deutschen Scheitel und deutschen Schnurrbart, sagte der Mann. Man hörte die Schere im Raum, und die gezwirbelten Schnurrbartenden fielen zu Boden.

4.1 Angst vor Erstarrung und Wandlung

Der Friseur ist derjenige, der im Dorf die Macht hat. Ihm gehorchen die Leute. Seine Macht wird symbolisiert von der Schere, die er *weit offen in der Luft* hält und sie wie einen Revolver *um seinen Daumen* kreisen läßt, als der Bekannte seinen Vater anspricht und so den automatisierten Ablauf des Haare- und Bartschneidens stört. Er, der aus einer anderen Welt zu Besuch gekommen ist, bedeutet Gefahr, denn er bringt das Unbekannte mit sich.

Aus Angst vor diesem Unbekannten und aus Angst vor einem Machtverlust sucht sich der Friseur mit einer Drohgebärde zu wehren. Der Bekannte darf nicht wahrgenommen werden, darf nicht zu Wort kommen, denn er könnte seine Herrschaft gefährden. So fragt Raymond Battegay:

Ist schließlich nicht jegliche Gewalt darauf ausgerichtet, das den Menschen Ängstigende, das ihm Unbekannte und ihn scheinbar oder wirklich in seiner Existenz Bedrohende in Schach zu halten oder gar für immer auszulöschen? Niemals kann Gewalttätigkeit Dynamik bedeuten. Sie beinhaltet das Festhalten an einem starren System aus einem entsprechenden inneren Entwurf und damit die Gefahr des Untergangs nicht nur der Opfer, sondern auch ~ wegen seiner Starre ~ des Täters. [\[144\]](#)

Der Bekannte gehorcht dem Friseur, geht auf seinen Platz zurück und lehnt *sich mit dem Rücken wieder an den Türrahmen*. Von dort beobachtet er die Szene im Laden weiter. Während der Friseur den Vater des Bekannten einseift, schwebt *grauer Staub zwischen den Gesichtern vor dem Spiegel*. Auf diese Welt des Stillstands hat sich der Staub von Jahrhunderten der Gleichmacherei gelegt.

Nachdem er nun auch dem Vater des Bekannten den deutschen Scheitel und den deutschen Schnurrbart verpaßt hat, leert der Friseur wieder den Blechnapf durch die Tür auf die Straße, und der Vater schlüpft *dicht neben dem Wasserstrahl durch die Tür*. Er versucht, sich heimlich an seinem Sohn vorbeizudrücken. Aus Angst vor dem Unbekannten wehrt er das Neue ab. [\[145\]](#)

Mein Bekannter ging auf Zehenspitzen auf die Straße. Der Mann ging vor ihm her, oder war das ein anderer Mann? Die Dämmerung trat dicht vor sein Gesicht. Er sah nicht mehr, ob die Person auf ihn zukam oder sich von ihm entfernte. Dann merkte er, daß sich der Mann von ihm entfernte, aber sein Weggehen sah wie ein Untergehen aus, obwohl die Straße eben war.

Diese Szene trägt das Grauen der Apokalypse in sich: In der Dämmerung kann der Mann den Vater nicht mehr von den anderen unterscheiden, alle Konturen verwischen, fließen ineinander, verbinden sich zu einem schemenhaften Ganzen. Das Weggehen des Vaters, der erst *Mann* und dann nur noch *Person* genannt wird, erscheint in der erfundenen Wahrnehmung des Sohnes als Untergehen. Es ist ein Abschied für immer, der in diesem Bild zum Ausdruck kommt. Der Vater und die ganze Welt des Dorfes sind für ihn, den Sohn, für immer verloren. Alle Verbindungen sind abgebrochen, alle Wege zu seiner Vergangenheit sind verstellt. Angesichts des Grauens, das er gesehen hat, bleibt ihm nur der endgültige Abschied.

Im Untergehen des Vaters versinnbildlicht sich der Untergang der gesamten Gemeinschaft des deutschen Frosches, die sich in ihrer Angst vor der Wandlung selbst in den Untergang getrieben hat.

Genauso, wie der Bekannte den Nicht-Ort, dieses Totenreich, in dem der deutsche Frosch die Macht hat, betreten hat, verläßt er ihn wieder: Er stößt *gegen mehrere Zäune und Wände*, er geht *durch mehrere quer über den Weg gebaute Häuser auf den Bahnhof zu*. Der Weg ins Dorf und aus dem Dorf hinaus in beiden Szenen ähneln sich Wortwahl und Satzstellung bilden einen Rahmen, der nicht nur formal-syntaktisch, sondern auch inhaltlich die deutsche Gemeinschaft einschließt.

Er hatte beim Gehen starke Rückenschmerzen und wußte, daß er sehr lange am Türrahmen gelehnt hatte. Er spürte starke Schmerzen in den Fingern und wußte, daß er viele Türen aufgestoßen hatte. Als sich der Zug dem Bahnhof näherte, spürte er starke Halsschmerzen und wußte, daß er die ganze Zeit über mit sich selbst geredet hatte.

Der Mann, der das Dorf seiner Kindheit nun für immer verläßt, spürt den Schmerz des Abschieds am eigenen Leibe. Vergeblich hat er versucht, wieder eine Verbindung zu den Dorfbewohnern herzustellen. Er hat viele *Türen aufgestoßen* und dahinter doch nur dem Nichts, dem Tod, gegenübergestanden. Er hat lange zögernd *am Türrahmen gelehnt*, konnte also seiner Heimat weder abrupt den Rücken kehren noch länger bleiben, angesichts der Zustände dort. Er fürchtet sich vor der Erstarrung der Dorfbewohner, weil sie als letzte Konsequenz die Auslöschung der eigenen Existenz bedeutet. Deshalb bleibt ihm letztlich doch nur die Flucht. [\[146\]](#)

Die Isolationsangst, die er bei seinem Besuch empfunden hat, versuchte er in den Selbstgesprächen, die er ununterbrochen führte, zu kompensieren. In diesen schmerzvollen Diskursen des Alleinseins setzte er sich mit sich selbst und seiner Vergangenheit auseinander. Auch die Diskurse des Alleinseins weisen ihm nur einen Ausweg: Den Weggang aus dem Dorf.

Er sah den Bahnwärter nicht. Aber der Bahnwärter pfiß lange und schrill. Der Zug machte viel Wind, als er sich näherte. Der Zug pfiß kurz und heiser. Zwischen der Dämmerung und dem Dampf des Zuges stand ein Baum, dicht neben den Schienen. Der Baum war ausgedorrt. An seinem Stamm war noch immer das Schild. Aus dem fahrenden Zug sah mein Bekannter, daß auf dem Schild nicht mehr wie früher der Name des Dorfes, sondern bloß BAHNHOF stand.

In der Dunkelheit auf dem Bahnhof konzentriert sich die Wahrnehmung wieder auf Geräusche.

Bahnwärter und Zug scheinen miteinander zu kommunizieren, und die widerstreitenden Gefühle des Mannes offenbaren sich in ihrem Pfeifen. Der lange und schrille Pfiff des Bahnwärters ist das Geräusch des Dableibens, der kurze und heisere Pfiff des Zuges aber das des Abschieds. Der Baum neben den Schienen mit dem anonymen Bahnhofsschild bietet ein Bild der Hoffnungslosigkeit. Er wird zum Sinnbild für die Situation der Dörfler. Ausgedorrt und ohne Leben steht er für immer neben den Schienen, unfähig, sich von der Stelle zu bewegen ~ eine namenlose Provinz, irgendwo vergessen in den Niederungen.

4.2 Zusammenfassung

In der Erzählung *Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart* hat ein deutlicher Perspektivenwechsel stattgefunden. Während der Leser die Welt des deutschen Frosches in den bisher behandelten Erzählungen immer mit dem traumatisierten Blick der Protagonistinnen aus der Froschperspektive betrachtet hat, sieht er sie nun aus dem ungewohnten Blickwinkel des Besuchers.

Diese Perspektive ermöglicht eine ironische Distanzierung, die aus der Angst vor dem deutschen Frosch ein Gruseln werden läßt. Die Wirklichkeit, wie Herta Müller sie als Kind wahrgenommen hat, ist hier ins poetische Unmaß des Grotesken überführt. [147] Dort ist die Welt des deutschen Frosches endgültig zum kafkaesken Geisterort jenseits der Wirklichkeit geworden, und dessen Bewohner sind in ihrer Angst vor dem Neuen zu Karikaturen eines einstmals bedrohlichen Diktators mutiert. Und weil die Angst vor der Wandlung in der Nicht-Existenz und Selbstauflösung zu gipfeln droht, bleibt dem einzelnen nur die Flucht aus dem grotesken Totenreich.

Das heißt, der psychische Weg aus der Angst ist einzig als physischer Weg aus den Niederungen denkbar. Nur wer dem deutschen Frosch den Rücken kehrt, kann nicht mehr von ihm beherrscht werden.

Die Tragik Herta Müllers, die – wie der Bekannte in ihrer Geschichte – den Weg aus den Niederungen ihrer Angst angetreten hat und dann sagen konnte *das Dorf interessiert mich literarisch nicht mehr. Ich glaube, mit dieser Problematik bin ich fertig* [148], war jedoch, daß die Flucht vor dem deutschen Frosch zwangsläufig im Netz des Frosches des Diktators endete, da es zu diesem Zeitpunkt bereits das ganze Land einschließlich der Niederungen überspannte.

5. Zusammenfassung: Der deutsche Frosch

Die Lebenswelt des deutschen Frosches zeigt sich in den behandelten Erzählungen als verkrustetes Machtgefüge, in dem Angst aus den gestörten Beziehungen des einzelnen ~ hier vertreten von den Protagonistinnen – zum gesellschaftlichen Ganzen ~ als der Dorfgemeinschaft bzw. der Familie – entsteht.

Während sich der einzelne vor den erstarrten Regeln der Gemeinschaft fürchtet, die ihn in seiner persönlichen Entfaltung einengen, ängstigen sich die entindividualisierten Mitglieder der Gemeinschaft vor dem Querdenker.

Versucht sich der einzelne in kindlich-naivem Eigensinn von der Gesellschaft zu emanzipieren und eine eigene unabhängige Identität zu entwickeln, weisen ihn die Hüter der Ordnung` mit brutalen Unterdrückungsmethoden in seine Schranken.

Erziehung bedeutet unter dem deutschen Frosch ein bewußtes Verkrüppeln des Selbstbewußtseins des Individuums. Ziel dieser Erziehung ist eine Normierung des einzelnen und seine zwanghafte Eingliederung in die Masse der Gesichtslosen zum Schutz der sich selbst gefährdenden Gemeinschaft.

Die Ich-Erzählerinnen stehen diesem Machtapparat aus Druck, Angst und Gewalt beobachtend, aber völlig wehrlos gegenüber. Sie stehen in der Hierarchie des deutschen Frosches ganz unten und sind so der Gewalt aller ausgesetzt. Das hat zur Folge, daß sie sich in ihrer Bedrängnis niemandem mitteilen können. Wenn sie es tun, reagieren die anderen mit aller Härte. Denn Angst zu zeigen, hieße auch, die Ursache, das angstausslösende Objekt` in Frage zu stellen. Und das darf nicht geschehen, denn es hätte als letzte Konsequenz die Zerstörung der Gemeinschaft zur Folge.

Die Protagonistinnen sehen sich so in einem unauflöselichen Konflikt, der von Gewissens- und Isolationsangst begleitet wird, zumal ihr eigensinniger Blick hinter der krampfhaft aufrechterhaltenen Fassade der Sekundär-Tugendhaftigkeit die doppelten Böden der Schuld erkannt hat, in die jeder der Dorfbewohner verstrickt ist.

Sich durch Aufdeckung der Geheimnisse von persönlicher Schuld zu befreien hieße, die gesamte Gemeinschaft schuldig zu sprechen. Und das hätte den Ausschluß aus der Gemeinschaft zu Folge. Da sie ihre Gewissenskonflikte nicht zu lösen vermögen, führt die wachsende Traumatisierung der Ich-Erzählerinnen letztlich zur Selbstverletzung als einzig möglichem Ventil.

Die veralteten Traditionen, die in der Dorfgemeinschaft aufrecht erhalten werden, degradieren die Ich-

Erzählerinnen zu willenlosen Objekten, über die verfügt wird. Sie werden im Namen eines pervertierten Nützlichkeitsdenkens verdinglicht. Jeder Bruch mit diesen als einengend empfundenen Traditionen und jedes Ausscheren aus der Norm geraten zum traumatischen Erlebnis, das jedoch nicht in die Befreiung, sondern in das noch hoffnungslosere Eingebundensein in die Gemeinschaft mündet.

Die Angst vor der Erstarrung führt am Ende in die absolute Selbstentfremdung, also in einen Zustand des nicht–mehr–Seins, da der einzelne zwar weiß, wie ihm geschieht, er dieses Wissen jedoch nicht für sich nutzbar machen kann, da die Möglichkeiten des Widerstands längst zerstört wurden. Aber auch die Angst der Gemeinschaft des deutschen Frosches vor der Wandlung mündet nach einer langen Phase des steten Zerfalls in einen Zustand der Nicht–Existenz als Schreckbild der absoluten Erstarrung.

Erfahrbar werden die Gefühle der Angst und der Bedrohung, denen die Protagonisten in den Erzählungen ausgesetzt sind, für den Leser, weil Herta Müller sie in plastische Sprachbilder umgesetzt hat.

So wird beispielsweise das Auge der Mutter zum Bild der Bedrohung, während die Angst im zitternden Lichtstrahl zum Ausdruck kommt.

Den Seelenzustand und die gesamte Existenz der Ich–Erzählerinnen faßt die Autorin in wahre Stilleben der Angst, in denen die Gefühle auf Gegenstände ausgelagert und greifbar gemacht werden.

Um das Eingebundensein der Protagonistinnen in eine klaustrophobische Schreckenswelt deutlich zu machen, arbeitet Herta Müller mit Schlüsselwörtern, die mehrmals im Text in verschiedenen Umfeldern auftauchen.

Die Machtstrukturen in der Welt des deutschen Frosches, in der alles miteinander verwoben ist, lassen sich auch formal an der Syntax der Erzählungen ablesen. So ist der sich ängstigende Einzelne meist Objekt, Mitglieder der Gemeinschaft sind dagegen meistens das Subjekt der Sätze.

Auch Bewegungen wie Schwindel oder Taumel werden durch Sprache sichtbar gemacht. Hier bedient sich Herta Müller musikalischer Mittel wie der Wiederholung, der Steigerung oder der Variation.

Der schonungslos eigensinnige Blick der Ich–Erzählerinnen dagegen ist filmisch, gleicht er doch einem Kameraauge, das zunächst oberflächlich das gesamte Bild der Wirklichkeit wahrnimmt, sich ihm jedoch dann immer mehr nähert, bis es schließlich nur noch das häßliche oder ekelhafte Detail, das Fragment, erkennt.

Zoomt sich nun der Kamerablick zurück zur Totalen, ist der Schein der Bildwirklichkeit zerstört und diese so als Täuschung entlarvt. Genaues Hinsehen bedeutet hier also Zerstören.

Dazu sagt Herta Müller:

Wenn man Menschen, auch, wenn sie einem nahestehen ansieht, wird man schonungslos. Man zerlegt sie. Das Detail wird größer als das Ganze. Man schaut in sie hinein. Man sieht nichts, doch man ahnt, was innen ist. Weil es bei der Ahnung bleiben muß, wird diese zum Sehen, das sich ganz erfindet. Da wird die

Wahrnehmung, die sich erfinden muß, blutiger, als wenn man hineinsehen würde. [\[149\]](#)

IV. Der Frosch des Diktators

Die zweite Lebenswelt im Werk Herta Müllers, die des Frosches des Diktators, bezieht sich im weitesten Sinne auf die Lebenserfahrungen der Autorin in den siebziger und achtziger Jahren. Denn bereits während Müllers Studienzeit in Temeswar begannen sich die Auswirkungen des Regimes von Nicolae Ceausescu, der 1974 Präsident geworden war, auf alle Teile des öffentlichen und privaten Lebens im Land deutlich abzuzeichnen. Seine Parteifunktionäre und er verstanden es, eine Wirklichkeit in Rumänien zu konstituieren, die sich Schritt für Schritt vom Seienden distanzierte, von den tatsächlichen Verhältnissen, wie Marx es nennt, und auch von der ursprünglichen kommunistischen Ideologie. [^] [\[150\]](#)

Aus dieser doppelten Entfremdung von der Realität erwuchs in Rumänien nach und nach eine Pseudowirklichkeit. [\[151\]](#) Ceausescu kontrollierte bald alle Medien, und unter der Bevölkerung wuchs die Angst vor seiner Geheimpolizei Securitate, die sich als Hüter der Ordnung verstand und versuchte, jeden, der Kritik am Regime übte, mit Drohungen, Prügel und Psychoterror mundtot zu machen.

Die Lebensbedingungen der Bevölkerung verschlechterten sich immer mehr, und Ende der achtziger Jahre, kurz vor Ceausescus Sturz, lebten die Menschen am Rande des Existenzminimums. Grundnahrungsmittel waren rationiert, Strom, Heizung und Wasser waren sehr knapp, stundenlanges Schlangestehen vor leeren Geschäften gehörte zum Alltag. [\[152\]](#)

Herta Müller arbeitet nach Abschluß ihres Studiums 1976 zunächst als Übersetzerin, später dann als Deutschlehrerin in Temeswar. Ende der siebziger Jahre kam sie in Kontakt mit einer Gruppe junger Schriftsteller, die wie sie aus dem Banat stammten. Gemeinsam wurde die politische Entwicklung diskutiert, gemeinsam wurde publiziert. Zu diesem Freundeskreis gehörten Autoren wie William Totok und Richard Wagner, die 1972 die Aktionsgruppe Banat [^] gegründet hatten.

Nachdem sie der Securitate jedoch mit ihrer engagierten, kritischen Literatur aufgefallen waren, wurde die Gruppe 1975 verboten. Seitdem waren die Banater Autoren geheimdienstlich bekannt im Visier jener Macht, die Herta Müller als den Frosch des Diktators bezeichnet: Sie wurden ständig bespitzelt, immer wieder verhört und mit zeitweiligem Publikationsverbot belegt.

1983 schließlich entließ man Herta Müller aus dem Schuldienst, weil sie nach wie vor die Zusammenarbeit mit der Securitate ablehnte. Seitdem ist sie freischaffende Schriftstellerin. [\[153\]](#) Nachdem ihr Prosaband *Niederungen* in etwas veränderter Form auch in der Bundesrepublik Deutschland erschienen war, wurde Herta Müller mehrmals dorthin eingeladen.

Während ihrer Besuche sprach sie immer über die tatsächlichen Zustände in Rumänien, weil sie verhindern wollte, daß sie das Regime als eine Art Aushängeschild zum Beweis seiner Liberalität benutzte. [154] Wenn sie dann nach Rumänien zurückkam, mußte sie bereits am nächsten Tag ihren Paß abgeben und ein Verhör über sich ergehen lassen.

Man sagte ihr, sie solle endlich gehen, in den Imperialismus, in den Sumpf, denn dort gehöre sie hin. [155] Doch sie bestand darauf, in Rumänien bleiben zu wollen, weil sie keinem Land gehöre, weder Rumänien noch einem anderen. Die Aus- und Einreise stelle kein Privileg dar, sondern sei in der rumänischen Verfassung garantiert. Folglich breche nicht sie die Verfassung, sondern der rumänische Staat. [156]

Doch Herta Müllers Widerstand wurde durch die totale Überwachung [157] immer mehr unterhöhlt. 1987 schließlich gab sie auf, verließ Rumänien und reiste in die Bundesrepublik aus.

Zu diesem Zeitpunkt ging sie davon aus, daß es ein endgültiger Abschied sei, denn Ceausescus Regime schien fest installiert. [158]

Rückblickend sagt Herta Müller über die Zeit, in der sie und die anderen Banater Autoren unter dem Frosch des Diktators zu leiden hatten:

Wohl wahr, in der Gruppe lebten wir so eng beieinander, daß unser aller Leben ein einziges Mosaik war. Im Reden, Lesen, in den Haltungen, sogar in der Angst gab es Gemeinsamkeit [...]. Ja, wir machten kein System. Aber wir machten auch keines kaputt. Statt dessen wurden wir kaputtgemacht [...] [159]

Um einen ersten Einblick zu erhalten, wie sich Herta Müller in einem ganz anderen Diskurs des Alleinseins mit dem Leben unter dem Frosch des Diktators auseinandergesetzt hat, wird im folgenden die kurze Erzählung *Schwarzer Park* kleinschrittig analysiert. Danach steht Herta Müllers jüngster Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* im Mittelpunkt der Untersuchung.

1. Die Erzählung *Schwarzer Park*

Die Erzählung *Schwarzer Park* [160] wurde erstmals im März 1982 in der Bukarester Zeitschrift *Volk und Kultur* veröffentlicht. Zu diesem Zeitpunkt wurde Herta Müller bereits von der Securitate observiert

und mußte mit allen öffentlichen Äußerungen äußerst vorsichtig sein. Das erklärt, warum sie die Erzählung in eine verschlüsselte, lyrisch anmutende Sprache gekleidet hat.

Durch einen Wechsel in der Erzählperspektive erscheint die Geschichte in sich zweigeteilt. Im ersten Teil [161] fällt die Erzählsituation auf, weil keine Person genannt wird. Weder berichtet ein Erzähler oder eine Erzählerin über eine dritte Person oder ein Ereignis, noch erscheint hier ein erzählendes Ich, das über eigene Erlebnisse berichtet.

Daß hier überhaupt von jemandem etwas erlebt wird, ist nur durch die Verben erkennbar. Alles bleibt merkwürdig allgemein, so als hätte sich der Erzähler oder die Erzählerin aus dem eigenen Erleben zurückgezogen:

Im Wohnblock hocken, im Quader hocken und zuhören, **wie der Wind an den Türen reißt**, und horchen, **nur weil die Tür nicht schließt**. [162]

Unterstützt wird dieser Eindruck der Distanz zum eigenen Erleben durch die Infinitive. Sie lösen das Erzählte von Zeit und Raum. Auch durch das immer–wieder–neu–Ansetzen wird der Eindruck der Leblosigkeit und Monotonie jenseits eines bewußt erlebten, festen Zeitgefüges unterstützt.

Im Kontrast zu den durch Unterstreichen kenntlich gemachten Infinitiven stehen die beiden fettgedruckten Nebensätze. Sie zeugen von Aktivität, während die Infinitive Passivität ausdrücken. Besonders *derWind* zeigt eine Art menschliche Brutalität und Entschlossenheit, die denjenigen, der *im Quader* hockt, bedroht.

Nach etwa der Hälfte der Erzählung wechselt dann überraschend die Erzählperspektive: Erstmals beginnt ein Satz mit einer konkreten Anrede:

Blauäugiges verrunzeltes Mädchen, wo gehst du hin früh am Morgen über soviel Asphalt?

Das persönliche Du wird nun bis zum Schluß durchgehalten. Offenbar sind der merkwürdig wesenlose Erzähler im ersten Teil und das angeredete Mädchen im zweiten Teil ein und dieselbe Person: Die Erzählerin. Der Text beinhaltet demnach ein Selbstgespräch, im Laufe dessen die Erzählerin in einem Diskurs des Alleinseins ihren Standpunkt im Leben zu definieren sucht.

Der Verzicht auf Personalpronomina im ersten Teil läßt auf einen Identitätsverlust schließen. Angesichts einer nicht einzuschätzenden Bedrohung ist der Erzählerin ihr Ich abhanden gekommen, so hat sie dem, was von außen auf sie einwirkt und offenkundig ihre innere Aufruhr auslöst, nichts entgegenzusetzen. Sie ängstigt sich, ist zur Passivität verdammt und kann nur warten. Worauf, wird nicht konkret gesagt.

Immer glauben, daß jemand kommt, und dann ist es Abend und zu spät für diesen Besuch.

Immer zusehen, wie sich der Vorhang beult, als käme ein riesiger Ball herein ins Zimmer.

Der Zustand des Andauerns, des Wartens, außerhalb von Zeit und Raum, wird von dem temporalen Adverb *immer* am Anfang der beiden Sätze betont.

In ihrer Angst vor dem Besuch erfindet sich für die Erzählerin die Wahrnehmung: Der Vorhang beult sich, und für die Erzählerin symbolisiert er die Bedrohung, die sich Einlaß verschafft.

Auffällig ist auch hier die Passivität der Erzählerin angesichts der unbestimmten Gefahr, die ihre Wohnung zur Falle werden läßt. Offenbar löst die Angst keine Fluchtreaktion bei ihr aus. Das kann zwei Gründe haben: Zum einen könnte die Erzählerin durch ihre übergroße Angst in eine Art Starre gefallen sein, so daß es ihr unmöglich ist zu fliehen. Oder sie weiß auch außerhalb der Wohnung keinen Zufluchtsort, wo sie vor dem, was sie bedroht, sicher wäre.

Der Kontrast zwischen monotonen Infinitiven und Nebensätzen, in denen etwas passiert, wird auch in diesem zweiten Absatz weitergeführt. Hier werden die Sätze allerdings weiter ergänzt: Der bedrohliche Jemand kommt offenbar nur tagsüber zu Besuch, am Abend muß die Erzählerin nicht mehr mit ihm rechnen.

In den Vasen stehn die Blumen in so großen Sträußen, daß sie bloß ein Dickicht sind, schön und zerrüttelt, als wäre das ein Leben.

Und die Mühe, die man hat, mit diesem Leben.

Über Flaschen steigen, die noch von gestern auf dem Teppich stehn. Die Kastentür weit offen, wie in einer Gruft liegen die Kleider drin. So leer, als gäbe es den nicht, dem sie gehören.

Dieser Abschnitt lebt durch seine starke Visualität, durch eine Art Kamerablick, mit dem die Erzählerin ihre Wohnung betrachtet. Die Vergleiche ~ die Blumen sind ein *Dickicht*, im Schrank liegen die Kleider *wie in einer Gruft* – wecken Assoziationen: Offenbar hat die Erzählerin einen verzweifelten Versuch unternommen, ihrer Angst vor dem Besuch zu trotzen und sich ihre Wohnung, in der sie zum Ausharren gezwungen ist, schön zu machen. Doch die Angst läßt auch dieses Vorhaben scheitern. Sie stellt große Sträuße auf – doch statt Leichtigkeit und Freude im Raum zu verbreiten und ihr Mut zu machen, werden sie zum Spiegel ihres zerrütteten Selbst, zum Mahnmal ihres Daseins, das sie als nicht mehr lebenswert empfindet.

Was es mit den Flaschen auf sich hat, läßt sich nur aus dem Zusammenhang des ganzen Textes deuten: Offenbar waren am Vorabend Freunde von ihr zu Gast. Gemeinsam wurde gegen die Angst angetrunken. Die leeren Flaschen auf dem Teppich zeugen von diesem Zusammensein. Die Kleider, die im Schrank liegen wie in einer Gruft, fassen – wie die *zerrüttelten Blumen* ~ den Seelenzustand der Erzählerin in ein Angstbild. Der Verlust ihres Selbst angesichts der Bedrohung steigert sich zur Agonie: sie ist *so leer*.

Wie bereits in den Erzählungen, die das Leben unter dem deutschen Frosch thematisieren, schafft Herta Müller auch in diesem beispielhaften, ganz anderen Diskurs des Alleinseins, als der sich die Erzählung *Schwarzer Park* liest, mit ihrer Sprache Stilleben der Angst, in denen die Gefühle der Erzählerin auf Gegenstände ausgelagert sind und so zum Abbild ihres Seelenzustandes werden. Denn im ganz anderen Diskurs des Alleinseins verwischt sich die Grenze zwischen Gegenständen und Haut. Gegenstände können den Zustand, das Befinden der Personen wiedergeben. [^] [\[163\]](#)

Der Herbst für die Hunde im Park, für die späten Hochzeiten in den Sommergärten im November, mit geliehenem Geld und großen feuerroten Blumen und Zahnstochern in den Oliven.

Die Gegend voller Bräute in geliehenen Autos, die Stadt voller Fotografen mit karierten Mützen. Hinter den Kleidern der Bräute reißt der Film.

Diese Passage spielt in verschlüsselter Form auf die Zustände in Rumänien unter Ceausescu an, [\[164\]](#) denn sie entlarvt die Welt außerhalb des Wohnblocks als ein geliehenes Leben, als Pseudowirklichkeit, in der die Wahrheit unter einer bunt-schillernden Oberfläche verborgen ist. Die Jahreszeiten sind dabei allegorisch zu lesen. Der *Herbst* ist das Spiegelbild, die *Sommergärten* sind das Trugbild eines Landes, in dem Täuschung und Selbsttäuschung an der Tagesordnung sind. Statt zu zeigen, daß sie unter den Rationierungen leiden, überdecken die Menschen hier ihre Mangelsituation und tun so, als lebten sie im Überfluß, als blühe es im Land in Hülle und Fülle. Die Fotografen halten die Täuschungen der Bevölkerung fest, und die falschen Fotos festigen, wenn sie veröffentlicht sind, das System, das auf dem Schein basiert. Die *Fotografen mit karierten Mützen* erscheinen als Vertreter einer Presse, die zum Handlanger der Macht geworden ist, genau so, wie es in Rumänien tatsächlich der Fall war. Denn Ceausescu verstand es sehr gut, die Medien für seine Zwecke zu instrumentalisieren. Die Journalisten hatten genaue Richtlinien, *wie* und vor allem, *was* sie schreiben durften.

Wie Herta Haupt-Cucuiu nachgewiesen hat, waren auf mindestens der Hälfte der Zeitungsseiten Reden Ceausescus wörtlich abgedruckt, auf den restlichen Seiten standen Berichte über Betriebs-, Auslands- und sonstige Besuche des Diktators. [\[165\]](#) Bezeichnend ist auch die Wortwahl Ceausescus, wie ein Auszug aus einer Rede deutlich macht. Durch eine Anhäufung nichtssagender Adjektive, die alle Stufen der Übertreibung durchlaufen, gaukelt er den Menschen eine heile Welt vor. Seine Sprache ist jedoch in Wirklichkeit völlig sinnentleert:

All das ist das Ergebnis des Schaffens unserer heldenhaften Arbeiterklasse, der Bauernschaft, der Intelligenz, aller Werktätigen, ungeachtet der Nationalität, unseres wunderbaren Volkes ~ des bewußten Erbauers des Sozialismus. [\[166\]](#)

An späteren Stelle in der Erzählung *Schwarzer Park* kommt noch einmal die Manipulationsarbeit der Medien zur Sprache:

Und ein Diktator ist wieder gestürzt, und die Mafia hat wieder einen umgebracht, und ein Terrorist liegt

im Sterben in Italien.

Die Sätze sind ein Beispiel für das, was man als *Auslandsberichterstattung* bezeichnen könnte, denn hier sind Ereignisse aus anderen, vorzugsweise kapitalistischen Ländern aneinandermontiert. Die gebrauchten Substantive *Diktator*, *Mafia*, *Terrorist* sollen zeigen, wie korrupt und kriminell die westliche Welt ist.

Die Realität in Rumänien, die sich hinter dem künstlich aufrechterhaltenen schönen Schein verbirgt, klingt in dem Satz *Der Herbst für die Hunde im Park* an. Diese haben, wenn die Nächte kalt werden, kein Obdach, sind der Natur ausgeliefert und ängstigen sich vor der Willkür desjenigen, der in der Hierarchie über ihnen steht. [167] Die Erzählerin identifiziert sich mit den *Hunden*. Auch sie lebt im *Herbst*, das heißt in einer Zeit des Untergangs. Und sie hat Angst. Deshalb sitzt sie daheim, im Quader, und wagt nicht, sich zu rühren, denn *hinter den Kleidern der Bräute reißt der Film*, was meint, daß in der Pseudowirklichkeit die Wahrheit nicht ans Licht kommt.

Der Filmriß zeigt zudem die Verzweiflung der Erzählerin angesichts ihrer Situation. Denn sie spielt nicht mit beim Täuschungsspiel. Sie tut nicht so, als sei Sommer, wo der Herbst doch so offensichtlich begonnen hat. Ihr zu-Hause-Sitzen ist eine verzweifelte Verweigerungshaltung, ein passiver Widerstand, den sie mit Angst und Isolation bezahlt.

Blauäugiges verrunzeltes Mädchen, wo gehst du hin früh am Morgen über soviel Asphalt? Jahrelang durch den schwarzen Park.

Die Erzählerin spricht sich nun selbst an. In der reflexiv zu verstehenden Anrede zeigt sich, wie sie sich selbst sieht. Sie hält sich für *blauäugig*, das heißt für unwissend und naiv. Gleichzeitig ist sie aber trotz ihrer Jugend verrunzelt, also in ihrer Seele uralt und am Ende ihres Lebens angekommen. Als Alter ego Herta Müllers läuft sie im *schwarzen Park* gegen ihre Angst und ihren Wunsch, sich das Leben zu nehmen, an. [168] In der Natur versucht sie, sich ihrer selbst wieder bewußt werden.

Der romantischen Vorstellung von der Fluchtmöglichkeit in die Natur wird hier jedoch eine Absage erteilt: Der Park ist hier lediglich Teil der Stadt, in der die Wächter das Sagen haben, und, weiter gefaßt, Teil eines Landes, in dem ein sinnvolles Leben unmöglich geworden ist. Einen Ausweg gibt es für die Erzählerin nicht.

Das Oxymoron *Blauäugiges verrunzeltes Mädchen* rückt den Satz zudem in die Nähe von Paul Celans Gedicht *Todesfuge*, in dem es am Anfang heißt:

Schwarze Milch der Frühe, wir trinken sie abends

wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts

wir trinken und trinken

wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng [\[169\]](#)

Wie Celan stellt Müller ihre Worte unter das Gesetz der Musik: Die Gegeneinanderstellung der Satzteile und Sätze bei ihr erinnert an die fugenartige Komposition der einzelnen Versgruppen bei Celan.

Bei beiden Texten entspricht der Rhythmus dem eines Tanzes [\[170\]](#), und eine bedrohliche Macht bestimmt das Leben der Figuren. Diese Macht gibt den Rhythmus vor, dem sie sich zu unterwerfen haben. Während bei Celan der Aufseher den Juden im KZ befiehlt, zu ihrem eigenen Todestanz aufzuspielen, drehen sich die Gedanken der Erzählerin bei Herta Müller um die nicht greifbare Macht, die sie bedroht. Ihr Leben ist ganz auf diese ausgerichtet, ihre Existenz auf die Erwartung des Schlimmsten reduziert.

Der *schwarze Park*[^], durch den die Erzählerin *früh am Morgen*[^] läuft, hält sich eng an Celans Gedichtzeile *schwarzeMilch der Frühe*[^], in der mit der assoziativen Reinheit des frühen Morgens und der allgemeinen Vorstellung von der lebensspendenden Kraft der Milch gebrochen wird. Steht die Milch bei Celan für das todbringende Gas, dem die Häftlinge am Morgen in den Gaskammern ausgesetzt wurden, so wird bei Müller das allgemein positiv besetzte Bild von einer Parklandschaft als Angstbild entlarvt.

Für die Menschen in Rumänien, die die assoziative Verbindung zwischen der Erzählung und Celans Gedicht erkannt hatten, erlangten die verschlüsselten Zeilen in Herta Müllers Erzählung doppelte Bedeutung. Sie zeigen die Erzählerin als Opfer einer Unterdrückungsmaschinerie, vor der es kein Entrinnen gibt.

1.1 Die Angst im Widerwillen

Als du sagtest, der Sommer kommt, hast du nicht an Sommer gedacht. Und was redest du jetzt vom Herbst, als wär diese Stadt nicht aus Stein, als welkte an ihr je ein Blatt.

Die Erzählerin geht in ihrem Diskurs des Alleinseins hart mit sich zu Gericht. Sie wirft sich vor, daß sie unbedarft über die Jahreszeiten geplaudert habe, obwohl diese für sie ihre eigentliche Bedeutung verloren

haben und zu Chiffren für die Zustände im Land geworden sind. Deshalb ermahnt sie sich, nicht über den kommenden Herbst zu reden, als würde dieser eine Veränderung ihrer Lebensumstände bringen. Denn die Stadt, als Symbol für die Leblosigkeit und Starre eines diktatorischen Regimes, bleibt unberührt von den wechselnden Jahreszeiten, die wiederum für den natürlichen Wandel des Lebens stehen.

In dieser Selbstanklage der Erzählerin macht sich aber auch Widerwillen gegen den eigenen Fatalismus bemerkbar. Sie weigert sich, bei der Täuschung der anderen mitzumachen. Dieser Widerwille steht im Gegensatz zu der Agonie, welche die Erzählerin am Anfang der Geschichte befallen hat. Offenbar hat gerade die Angst vor der totalen Überwachung ein gewisses Aufbegehren in ihr zu wecken vermocht. Diese Angst im Widerwillen, von der die Erzählerin in diesem Moment beherrscht wird, vermag jedoch letztlich keine Veränderung herbeizuführen und wird am Ende wieder zur Agonie. [\[171\]](#)

Deine Freunde haben Schatten im Haar und sehen dir zu, wie du traurig bist, und gewöhnen sich daran, und finden sich damit ab. Das bist du. Was kann man da tun, wenn egal wovon die Rede ist, vom Verlieren die Rede ist.

Auch die Freunde der Erzählerin werden zweifellos observiert. *Schatten* der Angst, als Bild für die Überwachung, haben sich über ihre Existenz gelegt. Aber im Gegensatz zu der Erzählerin, die resigniert hat, wollen sie sich die Ausweglosigkeit ihrer Situation nicht eingestehen.

Was hilft da noch, wenn die Angst in den Weingläsern hilft gegen die Angst und wenn die Flasche immer leerer wird.

Wenn das Lachen schallend ist, wenn sie sich biegen vor Lachen, wenn sie sich zu Tode lachen, was hilft da noch?

Wir sind doch noch so jung.

In diesem Abschnitt, dem der Rhythmus eines Tanzes unterlegt ist, läßt sich die Verstrickung der Erzählerin und ihrer Freunde in die Angst an der Syntax ablesen. Die Ausweglosigkeit ihrer Situation spiegelt sich in der Frage *Was hilft da noch?* wider, die am Anfang und Ende gestellt wird und so die anderen Sätze einrahmt. Es entsteht der Eindruck, als ob die *Angst* hier mit den Freunden tanzt. Dieser Totentanz endet im absoluten Stillstand, denn die *Angst*, die durch den Alkohol gemildert werden soll, bedingt nur wieder die *Angst* davor, was folgt, wenn die Flasche leer ist. So trifft die *Angst* in diesem ersten Satz immer wieder auf sich selbst und dominiert das Geschehen.

Auch das *Lachen* der Freunde im nächsten Satz kommt aus der *Angst* und führt letztendlich wieder zu ihr zurück – wie sich an der Frage *was hilft da noch* zeigt. Dreimal steht hinter dem Wort *wenn* das *Lachen*. Dieses *Lachen* wird in jedem Satz etwas variiert, steigert sich und gipfelt schließlich im dritten *Wenn*-Satz im Tod. Das heißt, die Angst, mit der sich die Freunde durch die Frage *was hilft da noch* auseinandersetzen, mündet am Ende in der Ohnmacht. Vergeblich haben sie versucht, sie im Alkohol zu ertränken oder sie wegzulachen.

Dieser Abschnitt hat seinen Ursprung in einem Erlebnis Herta Müllers, das sie in ihrem Buch *Der Teufel sitzt im Spiegel* beschreibt:

Ein Freund hat einmal, als wir zusammensaßen, aus dem Photo des Diktators ein Auge ausgeschnitten. Er hat das Auge auf einen Bogen Packpapier geklebt. Er hat unter das Auge geschrieben: Das Auge des Diktators. Wir haben gelacht, schallend gelacht, weil uns das Auge jetzt noch mehr bedrohte. Er hatte die Überwachung durch das ausgeschnittene Auge auf die Überwachung selbst gestoßen. Es war greifbar und nicht größer als ein Fingernagel, das, was wir täglich spürten. Es war die größte Masche und die feinste. So klein war das Auge, die Überwachung so auf sich selbst gestoßen, daß wir sie nicht mehr fliehen konnten. Es war ein böser Witz. [\[172\]](#)

Im Auge des Diktators bekommt die sonst unbegreifliche Bedrohung ein konkretes Bild und wird somit einschätzbar. Aber da die Freunde nun dem Bildnis ihrer größten Angst gegenüberstehen, sehen sie sich auch in aller Deutlichkeit mit der Aussichtslosigkeit ihrer Situation konfrontiert. Ihr Lachen erstickt, denn es war zynisch geworden, wie immer, wenn gleich daneben die Ohnmacht stand. [\[173\]](#)

Indem die unbestimmte Bedrohung im Auge des Diktators ein konkretes Bild fand, erkannte Herta Müller, daß es für sie keinen Ausweg gibt und daß mit jeder versuchten Flucht allein die Angst größer wird, bis sie schließlich in der völligen Bewegungslosigkeit, als einem Gefühl des Nicht-(mehr)-sein [\[174\]](#) gipfelt. Wie Herta Müller sagt, hat sie lange Zeit keine Geschichte geschrieben, die sich um das Auge des Diktators rankte, weil sie eine andere Wahl haben, sich also nicht eingestehen wollte, daß sie der Willkür der Regierung hoffnungslos ausgeliefert war. Irgendwann schrieb sie dann einen Text, in dem dieses Auge nicht vorkommt, stellte jedoch fest, daß sich jeder Satz des Textes aus dem Auge des Diktators erfand. [\[175\]](#) Dieser Text war die Erzählung *^Schwarzer Park^*.

Das Bild vom Auge des Diktators läßt sich als Möglichkeit der größten Nähe zur Wahrheit bezeichnen. Denn die erfundene Wahrnehmung, so glaubt Herta Müller, verläßt sich in ihrer Ganzheit auf Bilder, weil sie Worte gar nicht mag. Deshalb dauert es auch so lange, bis sie weiß, wie der Satz, den sie schreibt, sich selber sieht. [\[176\]](#)

Du kannst nicht trinken, Mädchen, gegen deine Angst. Du nippst an diesem Glas wie all die Frauen, die kein Leben haben, die nicht hineinpassen in den Kram. Auch nicht in ihren eigenen.

Dir wird es noch schlecht ergehen, Mädchen, sagen deine Freunde.

Es ist schal in deinen Augen. Es ist schal und abgestanden, dein Gefühl. Es ist schade um dich, Mädchen, es ist schade.

Die Angst, von der die Erzählerin hier beherrscht wird, ist die Angst vor der Unabänderlichkeit ihrer Situation. Sie hat das Gefühl, in der Falle zu sitzen. Diese Falle ist nicht nur, wie sich im Laufe der Erzählung herausstellt, auf ihre Wohnung begrenzt, sondern überall, im ganzen Land.

Die Falle steht somit symptomatisch für die Lebenssituation der Erzählerin, die ständiger Überwachung ausgesetzt ist, weil sie sich aus Eigensinn und moralischer Integrität der staatlich verordneten Selbsttäuschung verweigert. Deshalb gibt es niemanden, der ihr Leiden beenden könnte ~ ihre Freunde befinden sich ja in ähnlicher Lage ~, und es gibt auch keinen Zufluchtsort für sie. In den letzten Worten der Erzählerin schwingt große Resignation mit. Sie hat sich aufgegeben.

Der Verlauf der Erzählung erinnert an Georg Büchners Antimärchen vom armen Kind[^] aus dem *Woyzeck*[^]; [177] das einen Gegenentwurf zum *Sterntaler*[^]-Märchen der Brüder Grimm darstellt und jeglichem Gottvertrauen und Schicksalspositivismus eine Absage erteilt. [178] Wie das *arm` Kind`* in Büchners Antimärchen leidet Herta Müllers Erzählerin unter dem fatalistischen Gefühl des hoffnungslos in-die-Welt-geworfen-Seins.

In ihrem Selbstgespräch, in dem sie sich als *Blauäugiges verrunzeltes Mädchen*[^] bezeichnet, kommt dieselbe Hoffnungslosigkeit angesichts der Umstände zum Ausdruck.

Das *blauäugige verrunzelte Mädchen*[^] irrt, auf der Suche nach Rettung, durch die Natur, die nicht romantisch verklärt ist wie im *Sterntaler*[^]Märchen, sondern abweisend und menschenfeindlich. Und am Ende dann sitzen beide da, Müllers Erzählerin und Büchners *arm Kind*[^], und sind *ganz allein*[^]. [179]

1.2 Zusammenfassung

In der Erzählung *Schwarzer Park*[^] wird der Frosch des Diktators als nicht greifbare Macht dargestellt, von der sich die Menschen in ihrer Existenz bedroht fühlen. Aus Angst vor Repressalien täuschen viele deshalb Normalität[^] vor und tragen so zur weiteren Festigung des Unterdrückungsstaates bei.

Die Erzählerin, die sich weigert, bei den Täuschungen mitzumachen, sieht sich einer ständigen, nicht greifbaren Bedrohung ausgesetzt, die sich in Angstbildern offenbart – im Wind, der an den Türen reißt, und an dem Vorhang, der sich ausbeult, als käme ein riesiger Ball ins Zimmer.

Sie entwickelt das Gefühl, in der Falle zu sitzen, wobei diese Falle nicht allein auf ihre Wohnung beschränkt ist, sondern als Synonym für den Zustand im ganzen Land steht. In ihren Selbstgesprächen erkennt die Erzählerin ihre Ausweglosigkeit. Sie ist sich selbst entfremdet. All ihr Tun und Denken kreist allein um die Angst vor der nicht greifbaren Bedrohung. Diese Angst steigert sich und gipfelt in einem Gefühl der Ohnmacht. Die Erzählerin verfällt in Agonie und wird zum Zombie, zur lebenden Toten. [\[180\]](#)

2. Der Roman Heute wär ich mir lieber nicht begegnet[^]

Herta Müllers jüngster Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet[^]* ist 1997 erschienen. Darin steht wieder eine Ich-Erzählerin im Mittelpunkt. Der Leser begleitet sie auf ihrem Weg zum Geheimdienst, wo sie an einem Donnerstag um 10 Uhr zum Verhör bestellt ist. Während der Straßenbahnfahrt zur Behörde beobachtet die Ich-Erzählerin ihre Mitreisenden und den Schaffner. Die verschiedenen Fahrgäste und die Landschaft, die am Fenster vorbeizieht, wecken Erinnerungen in ihr. In einem Diskurs des Alleinseins führt sie sich nun ihr bisheriges Leben vor Augen. Sie denkt an ihre erste Ehe mit dem Sohn eines strammen Parteigängers, dem *Parfümkommunisten[^]*, an ihre Kindheit in einer Kleinstadt, an das Schicksal ihrer Freundin Lilli und an die kurzen Momente des Glücks mit ihrem zweiten Mann Paul. Wie Fäden werden die einzelnen Erinnerungsstränge im Laufe des Romans miteinander verwoben, eine Geschichte trägt bereits wieder den Beginn einer anderen in sich. Schließlich wird die Erinnerung von der Gegenwart eingeholt: Weil die Straßenbahn an der Haltestelle vorbeigefahren ist, muß die Ich-Erzählerin zurücklaufen und fürchtet, zum ersten Mal zu spät zum Verhör zu kommen. [\[181\]](#)

Der Roman beginnt mit wörtlicher Rede: *Ich bin bestellt[^]*, sagt die Ich-Erzählerin. [\[182\]](#) Dieser Satz ist nicht nur der Ausgangspunkt für die Rahmenhandlung der Geschichte, in der die Straßenbahnfahrt zum Geheimdienst geschildert wird, sondern auch Dreh- und Angelpunkt für die einzelnen Rückblenden, aus denen sich das Leben der Ich-Erzählerin erschließt. Denn egal, woran sie sich erinnert, ob an das tragische Schicksal ihrer Freundin Lilli oder an ihren zweiten Mann Paul, alle Gedanken führen letztlich zu diesem ersten Satz zurück. Er entscheidet über Glück oder Unglück in ihrem Leben, er bestimmt ihr Sein und er wird ihr letztlich zum Verhängnis.

Zum Verhör bestellt wird die Ich-Erzählerin, weil sie [~] beseelt von der irrwitzigen Hoffnung, daß sie jemand in Italien finden könnte – während ihrer Arbeit in der Kleiderfabrik Zettel in die Gesäßtaschen von zehn weißen Leinenanzügen geschmuggelt hatte. *Ti aspetto[^]* stand darauf, ihr Name und ihre Adresse. Die Ich-Erzählerin wollte *in den Westen[^]* heiraten, wollte *einen großzügigen Mann[^]*, der ihr

Exportkleider kauft. Liebe spielte da keine Rolle, *der erstbeste Italiener, der sich meldet, sollte es sein.*[^] [\[183\]](#)

2.1 Rituale der Angst

Bei den Rückblenden, deren Zusammenhänge sich erst im Laufe der Geschichte erschließen, lassen sich verschiedene Tagesabläufe ablesen, die alle gleichermaßen ritualisiert sind: Da ist zunächst die Phase, in der die Ich–Erzählerin Arbeit hat und sie ihr Leben deshalb noch erträglich findet. Darauf folgt die Zeit der Arbeitslosigkeit, die sich noch einmal unterteilt, und zwar in die Tage, an denen die Ich–Erzählerin zum Verhör bestellt ist, und die Tage, an denen sie nicht bestellt ist. Die verschiedenen Tagesabläufe geben Aufschluß darüber, wie sich das Lebensgefühl der Ich–Erzählerin verändert:

Als sie noch Arbeit hatte, fuhr ihr Mann Paul sie jeden Morgen um Punkt fünf mit dem Motorrad zur Konfektionsfabrik. Auf ihrem Weg sahen sie *Lieferwagenvor den Läden, die Fahrer, die Kistenträger, die Verkäufer und den Mond*[^]. [\[184\]](#)

Obwohl die Ich–Erzählerin in ihrer Arbeit keine Erfüllung fand, bescherte ihr der regelmäßige Tagesablauf zumindest im Hinblick auf die Gesellschaft ein Gefühl der Sinnhaftigkeit und Zugehörigkeit.

Dieses paradoxe Gefühl, sich in einem tristen Leben aufgehoben zu fühlen, wurde noch deutlicher, wenn sie nicht auf Pauls Sozius, sondern mit der Straßenbahn zur Arbeit fuhr.

Wer um diese Uhrzeit einsteigt, ist kurzärmlig, trägt seine abgewetzte Ledertasche und an beiden Armen Gänsehaut. Er wird mit trägem Blick abgeurteilt. Man ist unter sich, die Arbeiterklasse. [\[185\]](#)

In der Zeit der Arbeitslosigkeit möchte die Ich–Erzählerin den Werktätigen nicht mehr begegnen, denn sie fühlt sich nun ausgeschlossen. Auch den Mond, der für sie das Glück symbolisiert, kann sie nun, da es sie verlassen hat, nicht mehr ansehen. Zudem wird die Ich–Erzählerin nun bespitzelt und immer wieder zum Verhör geladen. Deshalb unterteilt sie nun ihr Leben in die Tage, an denen sie bestellt ist und an denen sie nicht bestellt ist.

Wenn sie nicht bestellt ist, dann schläft sie bis tief in den Tag hinein. Da sie keine Arbeit mehr hat, gibt es keinen Grund, früh aufzustehen. Im Gegenteil: So kann sie den Tag verkürzen, denn *beobachtet*wird

sie noch früh genug. [186] Nachdem sie dann aufgestanden ist, geht sie oft *ziellos in die Stadt*. [187] Diese Ziellosigkeit übertrifft die Sinnlosigkeit, welche die Ich-Erzählerin empfand, als sie noch arbeitete. Denn ihre Arbeit, wenn sie auch sinnlos war, gab ihr vor den Augen der sozialistischen Arbeitergesellschaft eine Existenzberechtigung, wohingegen ihr die Ziellosigkeit des nichts-zu-tun-Habens jeglichen Halt und Lebenssinn raubt.

Wenn ich mich wie gestern an einen der Straßentische ins Café setze und Eis bestelle, möchte ich im nächsten Moment ein Stück Kuchen. Eigentlich möchte ich nur sitzen, nicht einmal das, nur eine Weile nicht gehen. [188]

Ihre Schritte unterscheiden sich sehr von denen der anderen, die um diese Uhrzeit in der Stadt unterwegs sind. Während ihr Gang ihre innere Haltlosigkeit widerspiegelt, zeigt der Gang der anderen entweder die Geschäftigkeit der Werktätigen oder daß sie sich von einer als sinnlos empfundenen Arbeit davongestohlen haben. Von beiden, den Werktätigen und den heimlichen Müßiggängern, fühlt sich die Ich-Erzählerin gleichermaßen isoliert. Sie ist zur Außenseiterin der Gesellschaft geworden, was eine tiefe Verunsicherung ihres Ichs bewirkt.

Ich wußte gar nicht, daß so viele Leute um diese Zeit nicht in der Arbeit sind. Zum Unterschied von mir laufen die alle bezahlt herum, haben im Dienst Rohrbrüche, Krankheiten, Begräbnisse erfunden und sich vor dem Spaziergang von den Vorgesetzten und Kollegen auch noch bedauern lassen. [189]

Auch die Ich-Erzählerin hatte einmal einen Grund vorgeschoben, um sich während der Arbeitszeit in der Stadt ein paar graue Stöckelschuhe kaufen zu können. Doch die Lüge, daß sie nicht zur Arbeit kommen könne, weil ihr Großvater gestorben sei, ist dann tatsächlich wahr geworden: *Vier Tage später fiel der Großvater tot vom Stuhl*. [190] Seitdem lebt die Ich-Erzählerin in der ständigen Angst, daß ihre Lügen wahr werden. Auch deshalb ließ sich die Sinnlosigkeit ihrer Arbeit leichter ertragen als jetzt die Ziellosigkeit, die sie an den gestohlenen Müßiggang erinnert.

Während ihrer Spaziergänge verfolgt die Ich-Erzählerin andere Frauen. Das Ziel dieser Frauen wird dabei zu ihrem eigenen Ziel. Sie streift mit ihnen durch die Geschäfte und probiert die Kleider an, die den Frauen gefallen. [191] So versucht sie, sich quasi mit den Kleidern das Leben der Frauen überzustreifen, dabei *so schön zu werden, daß es [sie] gibt*, [192] und sich so eine Existenzberechtigung vorzugaukeln. Als ihr dann eines Tages tatsächlich ein solches fremdes Kleid gefällt, überkommt sie panische Angst, denn in diesem Moment mißlingt die Selbsttäuschung. Sie wird auf sich selbst zurückgeworfen und mit ihrem verstörten Selbst konfrontiert.

Da war mein Mund bitter, mir fiel nichts ein, was ich mir, in der kurzen Zeit, die ich noch hatte, sagen könnte. Ich wollte nicht klein beigegeben vor meinem Verschwinden [...]. [193]

In diesem Moment spürt die Ich-Erzählerin sich von sich selbst weggehen. [194] Sie versucht, dieser Angst vor der Selbstentfremdung mit Hilfe eines Selbstgesprächs beizukommen. Doch das laut-mit-sich-selbst-Reden, das im Alleinsein hilft, sich der eigenen Existenz zu versichern, bewirkt das Gegenteil, wenn andere dabei sind: Vor den Augen der Gesellschaft stellt es bloß und macht verletzlich. Statt die Angst zu verkleinern, wird sie so gesteigert. [195]

An jenen Tagen, an denen sie bestellt ist, fürchtet sich die Ich-Erzählerin vor einer Bedrohung, deren Ausmaß, sie nicht einschätzen kann. Auch diese Angst führt zur Selbstentfremdung. Die Ich-Erzählerin fühlt sich selbst nicht mehr, und ihr Gesicht, das ihr morgens aus dem Badezimmerspiegel entgegenblickt, wird vom Frosch des Diktators, als Bild für die unbestimmte Bedrohung, beherrscht.

Das Licht im Bad warf ein Gesicht in den Spiegel. Das ging so schnell, wie eine Hand voll Mehl an eine Scheibe fliegt. Dann wurde es ein Bild mit Froschfalten, da wo die Augen stehen, und glich mir. Das Wasser lief mir warm über die Hände, im Gesicht war es kalt. [196]

Um sich in dieser Angst nicht zu verlieren, trennt die Ich-Erzählerin, wenn sie bestellt ist, im Kopf bewußt *das Leben vom Glück*. [197] Es ist dies jedoch ein *verkehrtes Glück* [198], das genau da entsteht, wo für andere das Glück aufhört, nämlich im tristen Einerlei des alltäglichen Zusammenlebens mit ihrem Mann Paul. *Dir geht es gut*,[^] wirft der ihr vor, *weil du vergessen hast, was das heißt, bei anderen Leuten*.[^] [199] Denn sie empfindet auch Glück, weil sie weiß, daß Paul mit seiner Angst um sie zu Hause sitzt, wenn sie bestellt ist.

Weil sie dieses Glücksgefühl jedoch verletzlich macht, läßt sie es, wenn sie sich auf den Weg zum Verhör macht, bei Paul zu Hause. [200] Nur so kann sie sich dem wirklichen`Leben, als das sie die Tage, an denen sie bestellt ist, empfindet, stellen, ohne die Nerven zu verlieren und ohne sich selbst aufzugeben..

Wenn die Ich-Erzählerin bestellt ist, leidet sie unter Schlaflosigkeit, *verlernt*[^]gar das Schlafen. [201] Im Dämmerzustand zwischen Schlafen und Wachen *erfindetsich*[^] für sie die *Wahrnehmung*[^], und aus dem Ticken des Weckers werden die Worte *bestellt, bestellt, bestellt*. [202] Gegen die Bedrohung durch den Wecker hat sich die Ich-Erzählerin eine Strategie ausgedacht: Sie liegt mit offenen Augen da und denkt im dunklen Zimmer an etwas Helles wie *Schnee, geweißte Baumstämme, weiße Zimmer, viel Sand*. [203]

In diesen Bildern liegt die Hoffnung verborgen, daß die Helligkeit, die gemeinhin als trostspendend empfunden wird, die Dunkelheit, die für die Angst steht, vertreiben könnte. Aber es ist eine trügerische Hoffnung, wie sich später herausstellt. In anderen Zusammenhängen nämlich werden der Schnee, die Baumstämme und auch das Zimmer zu Symbolen der Angst. [204]

Um ihre Angst vor der Selbstentfremdung zu mildern, hat sich die Ich–Erzählerin noch andere Strategien überlegt. Sie versucht, der Bedrohung, die von den Verhören ausgeht, Rituale entgegenzusetzen. *Wenn man bestellt wird*^, sagt sie, *gewöhntman sich Sachen an, die etwas nützen. Wirklich oder nicht, darauf kommt es nicht an. Nicht man, ich habe mir diese Sachen angewöhnt, eine nach der anderen kamen sie angeschlichen.*^ [205] So setzt sie beispielsweise immer als erstes den rechten Fuß aus dem Bett. *Weiß ich*^, sagt sie sich, *obich daran glaube, aber verkehrt sein kann es nicht.*^ [206] Zudem zieht sie immer die gleiche grüne Bluse an – ein Erbstück ihrer Freundin Lilli. Die Bluse soll ihr Sicherheit geben, wenn sie im Verhör Major Albu gegenüber sitzt. Die Ich–Erzählerin nennt sie *dieBluse, die noch wächst*^. [207] Sie gibt ihr damit ein Eigenleben und projiziert ihren Gemütszustand in sie hinein. Ihre Gefühle sind quasi auf die Bluse ausgelagert und an ihr ablesbar: Sie wächst, weil sie Platz braucht, um die immer größer werdende Angst der Ich–Erzählerin auch weiterhin tragen zu können.

Wenn die Ich–Erzählerin bestellt ist, ist sie immer zu früh fertig angezogen. In der Zeit des Wartens, die nun kommt, lauert`die Angst. Um sich ihr nicht auszuliefern, hat sie sich ein weiteres Ritual ausgedacht: Sie ißt kurz vor dem Weggehen eine Nuß. Zum einen, weil Nüsse gut sind für die Nerven und den Verstand [208], und zum anderen, weil an dem Tag, an dem sie zum ersten Mal eine Nuß gegessen hatte, das Verhör kürzer ausfiel als sonst. Von diesem Tag an konnte sie jedoch nicht mehr damit aufhören und so nie herausfinden, ob das Verhör vielleicht auch kürzer ausgefallen wäre, wenn sie zuvor keine Nuß gegessen hätte.

Das heißt, die Rituale entwickeln sich, nachdem sie einmal von ihr eingeführt worden sind, zur Diktion und fördern so wieder die Angst, die sie ursprünglich mildern sollen. Deshalb wirft Paul der Ich–Erzählerin vor, daß sie sich durch die *Sachen*^, die sie sich, eine nach der anderen, angewöhnt, abgibt. [209] Aber die Ich–Erzählerin erwartet gar nicht, daß ihr *dieSachen*^ etwas nützen. Sie helfen, so sagt sie, *höchstens dem Leben durch den Tag*^. [210] *Dem Leben*^, das sie in ihrer Angst vor der Bedrohung nicht mehr als ihr eigenes wahrnehmen kann.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Verlust der Arbeitsstelle eine Isolation der Ich–Erzählerin von der Gesellschaft zur Folge hatte und damit der Grundstein gelegt wurde für ihre immer größer werdende Selbstentfremdung, die durch die Verhöre, die eine nicht einschätzbare Bedrohung darstellen, noch gesteigert wird.

Auch die Rituale, die sich die Ich–Erzählerin aus Verzweiflung angewöhnt hat, verstricken sie letztendlich nur noch stärker in der Angst und treiben so die Gefühllosigkeit dem eigenen Ich gegenüber [211] voran.

2.2 Die Figurenkonstellationen

Die Selbstentfremdung der Ich-Erzählerin, die aus einer von immer größerer Angst geleiteten Wahrnehmung der Welt resultiert, wird auch dadurch gesteigert, daß alle Personen, denen sie sich in ihrem bisherigen Leben nahe gefühlt hat, plötzlich sterben. Denn obwohl die Tode in keinerlei Zusammenhang zu ihrem eigenen Verhalten stehen, gibt sie sich immer die Schuld dafür, macht sich also zum Sündenbock für das Schicksal anderer:

Der Junge mit den Staubschlangen war tot, weil ich keine Geduld zum Spielen hatte. Mein Tata, weil er sich nicht vor mir verstecken wollte. Mein Opa, weil ich mit seinem Tod gelogen hatte. Und Lilli, weil ich kugelrunde Sonne gesagt hatte. Der alte Schuster, weil ich auf das Sattwerden der Welt getanzt hatte. [\[212\]](#)

Im Handlungsverlauf tauchen die Selbstbeschuldigungen das erste Mal im Zusammenhang mit den Stöckelschuhen auf. Die Ich-Erzählerin glaubt, sie habe den Tod des Großvaters verschuldet, weil sie sich die freie Zeit, in der sie sich die Schuhe kaufte, mit seinem angeblichen Tod erlog. *Die Not, aus der die Lüge kam, hat sie beim Wort genommen*[^] [\[213\]](#), und die Ich-Erzählerin kann nun an den Schuhen keinen Gefallen mehr finden, denn sie tragen nun den Makel des Todes. Also zerstört sie die Schuhe, um ein zweites Mal lügen zu können. Sie läßt sie mit Wasser volllaufen und behauptet, sie müsse zwei Tage fehlen, weil sie eine Überschwemmung in der Küche habe. Tatsächlich fährt sie zur Beerdigung ihres Großvaters und *an ihren Füßen trockneten die Schuhe den kleinen Bahnhöfen entlang*[^] [\[214\]](#)

2.2.1 Lilli

Die Ich-Erzählerin liebt Lilli um deren Schönheit willen, denn es ist kein rein äußerliches, oberflächliches gutes Aussehen, das Lilli auszeichnet, sondern eine innere unschuldige Seelenschönheit, die nach außen strahlt. *Je schlechter Lilli angezogen war, umso auffälliger war sie schön.*[^] [\[215\]](#)

Lillis Schönheit konnte man auf sich beruhen lassen, was die Augen sahen, war nicht schuld, daß es verblüffte. Ihre Nase, die Halsbeuge, das Ohr, das Knie wollte man in der Verblüffung plötzlich schützen, zudecken mit der Hand, man sorgte sich, dachte an Tod. [\[216\]](#)

Lilli hat eine Schwäche für alte Männer. *Weiche Schritte und der Rücken ein wenig gebeugt, das gefällt*[^] ihr.. [\[217\]](#) Sie schläft mit den alten Männern, die alle verheiratet sind, weil sie die Eile reizt, in welcher der Beischlaf vollzogen wird. [\[218\]](#) Eine Eile, die als Widerstand gegen den Tod gedeutet werden kann, weil die Ursache für Lillis Vorliebe in der Vergangenheit liegt: Sie hat ihren Vater, einen Deutschen, nie kennengelernt. Als ihre Mutter im zweiten Monat mit ihr schwanger war, war er an der Front gestorben. Geblieben ist Lilli von diesem *toten Soldaten, dem keine Zeit blieb, ihr Vater zu sein*[^], nur ein Foto, das sie in ihrer Briefftasche trägt und wie ihren Augapfel hütet. [\[219\]](#) Auf dem Foto ist er jung, aber hätte er

weitergelebt, wäre er heute so alt wie Lillis alte Männer`. [220] Indem sie mit ihnen in der heimlichen Eile des Ehebruchs schläft, wehrt sie sich gegen ihre Ohnmacht angesichts der unabwendbaren Todesgeweihtheit^ [221] und versucht, in ihrer Sehnsucht nach Liebe das Phantom des Vaters zum Leben zu erwecken.

Als Kriegerwitwe bekam Lillis Mutter zwei Hilfspakete vom Deutschen Roten Kreuz geschickt. In einem dieser Pakete war eine Steppdecke, mit der sich die Mutter und ihr neuer Mann seither zudecken. Lilli empfindet das offenbar als Verrat, denn sie sagt: *Meine Mutter schläft mit ihrem zweiten Mann und deckt sich zu mit dem Tod ihres ersten.*^ [222] Durch die Decke wird das Bett der beiden, der nächtliche Beischlaf, zu einer Schuld, die Lilli offenbar auszugleichen versucht, indem sie ständig einen häßlichen blauen Rock trägt, der in dem zweiten Hilfspaket war und der der Mutter zu eng ist. [223] Es verwundert nicht, daß der erste alte Mann, mit dem Lilli eine Affäre hat, ihr Stiefvater ist. [224] Danach folgen ein Portier, ein Lederwarenhändler und ein Arzt. [225]

Weil Lilli für keinen dieser Männer wirklich etwas empfindet, sondern sie nur als Ersatz herhalten müssen, wird die Freundschaft zwischen ihr und der Ich-Erzählerin durch ihre Affären nicht beeinflusst. Das ändert sich, als Lilli einen alten Offizier kennenlernt. Ihn empfindet die Ich-Erzählerin als Bedrohung, denn in ihn verliebt sich Lilli. *Ein Dahergeschlurfter, der sein Leben ausgelöffelt hatte, [zieht] Lilli in sein Geschirr*^ und die Ich-Erzählerin wird fortan vernachlässigt und alleingelassen. [226] Um Lilli zu ärgern, sagt sie zu ihr: *Im Gesicht ist er jung, aber in seinem Bauch steht schon die kugelrunde Abendsonne.*^ [227] Mit diesen Worten trifft sie genau den Kern von Lillis Angst: Daß der Tod ihr den Offizier, den Vaterersatz, nimmt.

Lilli und der Offizier wollen nach Kanada fliehen, wo seine Kinder leben. Weil jedoch der Mann, der sie auf der ungarischen Seite in Empfang nehmen soll, doppelt kassieren will, verrät er die beiden an die Polizei. So wird Lilli an der Grenze erschossen. Und während der Offizier in eine Hütte geführt wird, zerfleischen Hunde die am Boden liegende Lilli. *Unterihren Schnauzen lag Lilli so rot wie ein ganzes Beet Klatschmohn*^, erzählt Lillis Stiefvater später der Ich-Erzählerin. Doch während er *Klatschmohn*^ sagt, muß sie an Kirschen denken, weil der Offizier ihre Freundin immer *meine Kirsche*^ genannt hatte. [228]

Damit gibt sie dem Offizier unbewußt die Schuld an Lillis Tod, mit dem er ihrer Meinung nach eine Abmachung hatte: Durch ihre Jugend versuchte er, sein Sterben hinauszuzögern. *Seine Angst, daß der Tod Lilli genauso begehrt wie er, verstieg sich zum Glauben, daß Lilli den Tod einschüchtert, auch für ihn.*^ [229]

Als die Ich-Erzählerin bei der Beerdigung an Lillis Mutter herantritt, um ihr ihr Beileid auszusprechen, erhebt diese Vorwürfe: Sie macht sie für Lillis Tod verantwortlich, weil sie Lilli die Beziehung zu dem Offizier nicht ausgedet hat:

Auf Sie hätte Lilli gehört. Besser Sie gehen jetzt.

Der Haß war ihr entschlüpft. Er schickt mich zu ihr, und ich gehe hin. Sie schiebt die Schuld auf mich und schickt mich weg, und ich gehe. Wie kommen die beiden dazu, wieso sag ich nicht:

Hören Sie, ich bleib solange ich will. [\[230\]](#)

Obwohl sich die Ich–Erzählerin von den Vorwürfen zu distanzieren versucht, machen sich Schuldgefühle in ihr breit. Sie ist plötzlich überzeugt, Lilli erst recht in die Arme des Offiziers getrieben zu haben, weil sie damals *kugelrunde Abendsonne*^ gesagt hatte. Sie glaubt sich also schuldig am Ende der Freundin, weil sie den Tod quasi herbeigeredet hat. [\[231\]](#)

2.2.2 Der Junge mit den Staubschlangen

Als Kind spielt die Ich–Erzählerin mit dem Sohn des Portiers einer Brotfabrik. Der Junge hinkt von Geburt an und schleppt sich immer hinter ihr her. Sie spielen auf der Straße und häufen den Staub in den Schlaglöchern zu Schlangen. [\[232\]](#) Die Staubbilder sehen so aus, als ob viele Schlangen übereinander kriechen. Eines Tages jedoch kommt der Vater nicht zur Arbeit und der Junge nicht zum Spielen. Die Ich–Erzählerin erfährt, daß ihr hinkender Freund am Bein operiert wurde und an der Narkose gestorben ist, doch auch hier sieht sie wieder ihr Verhalten als Auslöser für den Unfall im Operationssaal. So ist sie fest davon überzeugt, daß der Junge sterben mußte, weil sie immer das Spiel beendete, wenn sie sich das Kleid schmutzig gemacht hatte.

Das heißt, weil sie eitel war, hat *man*^ ihr den Jungen weggenommen. [\[233\]](#) Und später dann, als sie erwachsen ist, hat *man*^ ihr Lilli weggenommen. In diesem *man*^ zeigt sich wieder der Frosch des Diktators als unbestimmte, todbringende Macht, die für die Ich–Erzählerin niemals greifbar wird und der sie deshalb vollkommen ausgeliefert ist.

2.2.3 Der alte Schuster

Die Überzeugung der Ich-Erzählerin, sie werde für kurze Momente des Glücks vom Frosch des Diktators bestraft, indem er ihr die Menschen nimmt, die ihr nah gestanden haben, zeigt sich besonders deutlich in der Geschichte des Schusters. Die Ich-Erzählerin geht gern in seine Werkstatt, weil er gesprächig ist und es wagt, die Wahrheit über die Situation im Land auszusprechen. [\[234\]](#)

Der alte Schuster war dürr und klein, hatte aber große Hände und gewölbte Fingernägel, bräunlich vom Leder verfärbt, schön wie zehn geröstete Kürbiskerne. Wenn ich in die Werkstatt kam, fuhr er sich mit der Hand über den Kopf, als wären dort Haare drauf. Seine Glatze schwitzte in der leisen Volksmusik des Kassettenrekorders und glänzte wie die Glaskugeln in den Blumengärten vor den Häusern. Man könnte meinen, sie zerbricht, wenn er sie anstößt. [\[235\]](#)

Der Ich-Erzählerin erscheint gerade das schön an dem Schuster, was andere häßlich finden würden. Denn genauso wie in ihrem paradoxen Glücksempfinden zeigt sich für sie in der Alltäglichkeit des Häßlichen das wahre Schöne.

Der Schuster hat seine Werkstatt in einem winzigen Verschlag und leidet unter einer Rattenplage. Unzählige der Tiere leben hinter einer Bretterwand, die sein Vorgänger um den Arbeitstisch herum gebaut hat. Als der Schuster eines Tages herausfinden will, wie es hinter der Wand aussieht, nimmt er eine Taschenlampe, löst zwei Bretter und steigt dahinter. Dort kann er vor lauter Ratten nirgends hintreten *der ganze Boden rennt und quiekt*. [\[236\]](#)

Doch trotz seiner widrigen Lebensumstände ist der Schuster nie schlecht gelaunt. Mit einer findigen Tüchtigkeit, die ihm das Überleben in diesem Land des Mangels` sichert, versucht er, das Beste aus seiner Situation zu machen. So hat er zum Beispiel Nägel in die Bretterwand, die seine Werkstatt zum armseligen Verschlag degradiert, geschlagen. Daran hängt er nun die reparierten Schuhe, so daß die Ratten nicht mehr an sie herankommen.

Als die Ich-Erzählerin eines Tages wieder in die Werkstatt des Schusters kommt, ist dort nichts mehr so, wie es einmal war. Es wird keine Musik gespielt, und statt des Schusters steht hinter dem Arbeitstisch ein fremder junger Mann. Dieser erzählt, daß der Schuster gestorben ist. Er sei krank gewesen und hätte wohl kein Geld für Medizin gehabt. [\[237\]](#) Doch die Ich-Erzählerin will nicht an diese Erklärung glauben. Sie ist statt dessen davon überzeugt, daß er den kurzen Moment des *verkehrten Glücks*^, den sie zuvor erlebt hatte, mit seinem Leben bezahlen mußte. So ist ihr Mann Paul barfuß und in geliehenen Hosen nach Hause gekommen, weil ihm in der Fabrik seine Kleidung gestohlen wurde. [\[238\]](#) Die Hose ist ihm zu kurz und am Bund viel zu weit, so daß er einen Draht drumbinden muß. Vor der Ich-Erzählerin macht Paul sich über sein Aussehen lustig und tänzelt durch den Flur. Er fordert sie zum Tanzen auf, und dann drehen sich die beiden zu der Melodie eines imaginären Liedes, *indem der Tod daherkommt wie der geschenkte Teil des Lebens*^ [\[239\]](#) Denn das Glück, das sie in diesem Moment fühlen, hat seinen

Ursprung in der Angst. Es kommt aus dem Wissen um ihre aussichtslose Situation, in der sie einem unsichtbaren Gegner ausgeliefert sind. Doch gerade das verkehrte Glück macht den Tanz schön, denn er ist eine Auflehnung gegen den Tod, und der Takt, den sie hören, ist ihr Lachen über ihre ausweglose Situation. Dann plötzlich erstirbt dieses Lachen, weil sich beide ihres grotesken Tuns bewußt werden.

Aber der Anfang war Glück. Daß man aufs Lachen tanzen konnte, daß die kurze Leine riß, an der wir ständig angebunden waren. Daß uns ein Totenlied die Schläfen von innen warm anhauchte, muß Glück gewesen sein. Bis wir uns voreinander schämten, bis die Leine kürzer wurde als die Nase, solange war es Glück. [\[240\]](#)

Paul wirft der Ich-Erzählerin nun vor, daß sie immer bis zur Schadenfreude lache. Er verläßt die Wohnung, um sich zwei Paar neue Schuhe zu kaufen. Weil die Ich-Erzählerin etwas für Paul tun möchte, nachdem sie *zulange gelacht hatte*^, nimmt sie seine Sandalen, die er seit dem letzten Sommer, in dem ihre Liebe noch jung und ihr Glück größer war, nicht mehr getragen hat, und bringt sie zu der Schusterwerkstatt. [\[241\]](#)

Dort erfährt sie vom Tod des alten Schusters und spricht sich selbst schuldig, weil sie den Tod ihrer Meinung nach mit dem Tanz herausgefordert hat:

Ich hätte nach dem Tanzen mit Paul nicht zum Schuster gehen dürfen. Wenigstens noch einen Tag hätte ich warten müssen, dann wäre der Schuster am Leben. Sein Tod ist meine Schuld. [\[242\]](#)

2.2.4 Die Eltern der Ich-Erzählerin

Der Vater der Ich-Erzählerin arbeitete als Busfahrer. Als Jugendliche fuhr sie gern mit ihm die letzte Runde zurück ins Depot. Der Vater, den sie *Tata*^nennt, war dann immer bester Laune, tutete an jeder Ecke und fuhr bei Rot über die Kreuzungen. Wenn der Bus ins Depot eingefahren war, ging die Ich-Erzählerin immer schon nach Hause, weil der Vater noch den Bus reparieren und warten mußte.

Daß nicht ihre gemeinsame Fahrt, sondern etwas anderes der Grund für seine allabendliche gute Laune war, erfuhr die Ich-Erzählerin durch Zufall: Eines Tages merkte sie, daß sie ihre Handtasche auf einem der Sitze im Bus vergessen hatte und ging zurück zum Depot, um sie zu holen. Als sie im Dunkeln zum Bus lief, sah sie ihren Vater, der mit einer jungen Frau auf dem Beifahrersitz schlief. Sie kannte die Frau aus der Schule. Sie war so alt wie sie selbst. [\[243\]](#)

Als die Ich-Erzählerin begreift, was im Bus vor sich geht, will sie *weglaufen wie ein Wind und ewig schauen in einem*^. [\[244\]](#) In diesem Moment des Entsetzens nimmt sie ihre Umwelt überdeutlich wahr. Eine Angstszenerie entsteht:

Die Grillen zirpten das Lied von einem Bus, der sich abends unter vier Augen und sündigem Fleisch in ein Bett verwandelt. Eigentlich unter sechs Augen. [\[245\]](#)

Die Ich-Erzählerin, die unfreiwillig zur Zeugin des Ehebruchs geworden ist, läuft aus dem Depot und nimmt dabei den kürzesten Weg durch die Allee, um vor dem Vater zu Hause zu sein. Das Entsetzen über das Gesehene reißt ihr den Boden unter den Füßen weg. Sie stolpert, und in ihrer Angst erfindet sich für sie die Wahrnehmung: Die dicken Stämme der Alleebäume, die mit Kalk geweißt sind, scheinen zu torkeln. Dieses Bild weitet sich in ihrer Phantasie aus, und vor ihrem inneren Auge sieht sie die weißen Grabsteine von Kindergräbern. In einem davon liegt der Junge mit den Staubschlangen. Auch die Grabsteine torkeln, ihr Gefühlszustand spiegelt sich in ihnen wider. [246] Die Ich-Erzählerin erkennt nun die Bilder auf den Grabsteinen: Babys mit Schnullern im Mund und mit Stofftieren in den Armen, die sie wiederum an ein anderes traumatisches Erlebnis aus ihrer Kindheit erinnern: Während einer Straßenbahnfahrt sagte ihre Mutter plötzlich zu ihr, daß sie nicht zu Welt gekommen wäre, wenn ihr Bruder gelebt hätte. [247] Durch diese herzlosen Worte hatte die Ich-Erzählerin also von Kind an das Gefühl, unwertes Leben zu sein, da sich ihre Existenz allein auf dem Tod eines anderen Menschen gründet. Auch später blockt die Mutter jede Annäherung ihrer Tochter ab, Nähe stellt sich zwischen den beiden nie ein. So verläßt die Ich-Erzählerin sehr früh das als eng und durch die Präsenz der Mutter als drückend empfundene Elternhaus und zieht in die Stadt. Ihre Mutter bleibt für die Ich-Erzählerin immer zum *Verrücktwerden fremd, aber gleichzeitig zum Weglaufen bekannt.* [248]

Nachdem sich die Ich-Erzählerin mit der Härte der Mutter abgefunden hatte, richtete sie ihr ganze Liebe auf den Vater. Deshalb fühlt sie sich nun durch das, was ihr Vater im Busdepot getan hat, mehr herabgesetzt als von der Mutter *damals in der Straßenbahn.* [249]

Denn in dem Moment, als sie unfreiwillig zur Komplizin des Vaters wird, ist sie in ihrer Existenz tief erschüttert. Ihr Blick auf die Welt wird desillusioniert. Sie hat ihre kindliche Unschuld, das Urvertrauen nun gänzlich verloren, und ihre Liebe ist wieder abgewiesen worden. Symbol für diese geänderte Weltsicht ist der Bus. Zuvor war er der Inbegriff des kindlichen Glücks und Ausdruck der Liebe zwischen dem Vater und ihr. Wenn sie Busse sah, dachte sie an die glücklichen Fahrten ins Depot. Nach dem Erlebnis im Depot ist der Bus zum Bild der Schuld und Sünde geworden. Nie mehr wird sie nun mit einem Bus fahren können, ohne an den Vater und seine junge Geliebte zu denken.

Die Ich-Erzählerin trägt schwer an diesem Geheimnis, das sie bewahren muß, um das äußere Bild von der heilen Familie, die in Wirklichkeit nie existiert hat, zu schützen. In ihrer verzweifelten Liebessehnsucht bietet sie sich gar dem Vater als Geliebte an, nur damit er von der anderen abläßt. Zehnmal fährt sie nach diesem Abend noch mit ihm zum Depot; zehnmal versucht sie, ihn dabei zu verführen. Sie faßt ihn am Arm, am Knie, am Ohr. Sie beißt in eine Birne und läßt ihn danach abbeißen, doch der Vater sieht in ihren Verführungskünsten nicht mehr als kindliche Zärtlichkeit.

Das gestörte Verhältnis zu den Eltern, das den traumatisierten Blick der Ich-Erzählerin auf die Welt begründet und Ursache ihrer ständigen Schuldzuweisungen ist, zwingt sie zur Täuschung, die ihre Fortsetzung in allen anderen Beziehungen der Ich-Erzählerin findet:

Wie oft hab ich lügen oder das Maul halten müssen, damit die Allerliebsten, gerade wenn ich sie nicht leiden kann, ihrem Unglück nicht begegnen, Wenn ich mir wünschte, daß mein Haß ewig hält, weichte der Ekel ihn auf. Zwischen einem Hauch von Liebe und einem Haufen Selbstvorwürfen ergab ich mich schon für den nächsten Haß. Um andere zu schonen hat mir immer der Verstand gereicht. Aber nie, wenn es um mein eigenes Unglück ging. [250]

2.2.5 Der erste Mann der Ich–Erzählerin

Der erste Mann der Ich–Erzählerin ist geprägt von einer patriarchalischen Erziehung, die seine Fähigkeit, eine gleichberechtigte Beziehung zu einer Frau einzugehen, zerstört hat. Statt dessen leidet er unter Minderwertigkeitskomplexen und dem Zwang, sich wie ein richtiger Mann` zu verhalten, so wie die Gesellschaft es von ihm erwartet. Als er eines Tages von der Armee nach Hause kommt, hat er sich eine Rose auf die Brust tätowieren lassen, und darunter prangt der Name der Ich–Erzählerin. Diese ist von seinem Machogehabe abgestoßen, denn sie erkennt, daß das, was er ihr als größten Liebesbeweis verkaufen` möchte, in Wahrheit nur ein Initiationsritual unter Männern ist, das mit ihr nichts zu tun hat. [251] Ihr Mann gibt das sogar selbst zu, als die Ich–Erzählerin ihn fragt, warum er seine Haut verschandelt hat:

Weil die Tage lang waren und ich an dich dachte, sagte er, und alle es taten. Außer den Hosenscheißern, von denen gab es auch ein paar wie überall. [252]

Als die Beziehung zwischen ihm und der Ich–Erzählerin zu scheitern droht, sucht er die Gründe dafür in seiner Unfähigkeit, sich ihr gegenüber wie ein richtiger Mann` zu verhalten. Der Satz *Dubist eine von denen, die hie und da Prügel verlangen, und ich war nicht imstande dazu*^, zeigt deutlich seine Versagensangst und gleichzeitig seine Unfähigkeit zu einer gleichberechtigten Beziehung.

Zu tief sitzen bei ihm offenbar die überalterten Vorstellungen vom Herren im Haus^, der seiner Frau Gewalt antut, weil es sie als niederes Geschöpf danach verlangt. [253]

Weil sie erkennt, daß ihr Mann seine Verhaltensmuster nicht abzustreifen vermag und sich deshalb auch in ihrer Beziehung nichts verändern wird, zieht die Ich–Erzählerin schließlich einen Schlußstrich. *Nein, wie wir uns gefunden hatten, so waren wir beide geblieben*^, sagt sie zu ihm. Diese Stagnation entspricht nicht ihrer Vorstellung von Liebe. Diese tritt ihrer Meinung nach nicht auf der Stelle, sondern verändert sich und wächst. [254] Er plant schließlich noch einen letzten unbeholfenen Versuch, sie zurückzugewinnen. Er möchte für zwei Wochen ins Gebirge fahren, damit sie Gelegenheit hat, *sein Fehlen zu bemerken*^.

Ich sollte ihn in dieser Zeit vermissen^, sagt die Ich–Erzählerin sarkastisch und macht damit deutlich, daß

die Trennung unabwendbar, ja bereits vollzogen ist.

Das unschöne Ende ihrer Beziehung, in der es keine Liebe mehr gibt oder vielleicht nie gegeben hat, zeigt sich in einem dramatischen Finale. Auf einer Brücke kommt es zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Mann zum Streit. Er versucht, sie unter Druck zu setzen, indem er ihr mit Selbstmord droht. Seine Drohung berührt sie jedoch nicht. Als er das erkennt, reagiert er mit Gewalt. Er würgt sie, hebt sie hoch und hält sie über den reißenden Fluß. Doch dann läßt er von ihr ab, und sie flieht. Ihre Angst findet ein Bild:

Torkelnd blieb ich stehen, mit weichen Beinen, schweren Händen. Ich brannte und froh und war gar nicht weit gelaufen, kaum ein Stück Weg, nur nach innen um die halbe Erde. [\[255\]](#)

Daß sie keine *Anstifterin* zum Selbstmord blieb, er aber fast ein *Mörder* wurde, liegt ihrer Meinung nach im Selbsthaß ihres Mannes begründet, der das von der Gesellschaft postulierte Männerbild verinnerlicht hat und daran scheitert, daß er das Ideal nicht erfüllen kann. [\[256\]](#) Am Sichtbarwerden dieses Scheiterns zerbricht letztlich auch ihre Beziehung, die allerdings von vornherein durch die Schuld, die der Vater ihres Mannes in der Vergangenheit auf sich geladen hatte, schwer belastet war.

Die Ich-Erzählerin erfährt davon ausgerechnet während ihrer Hochzeit. Da nämlich erkennt ihr Großvater in ihrem neuen Schwiegervater jenen strammen Parteiaktivisten wieder, der in den fünfziger Jahren für die Enteignungen der Großbauern zuständig war. Er hatte ihren Großeltern damals nicht nur die Weingärten abgenommen, sondern, so erzählt der Großvater, auch die *Goldmünzen und den Schmuck konfisziert* und dafür gesorgt, daß sie in ein Lager deportiert wurden. [\[257\]](#) Dort wurde die Großmutter irr und starb noch im ersten Sommer. Der Großvater entging nur knapp dem Tod. Als er nach fünf Jahren in sein Dorf zurückkam, gehörte sein Haus dem Staat.

Obwohl der Sohn keine Schuld an den Untaten des Vaters trägt, hat sich der Schatten der Vergangenheit über die gerade geschlossene Ehe gelegt. *Kanner was dafür*, fragt die Ich-Erzählerin den Großvater. Dieser antwortet: *Du fragst verkehrt. Kann er was dagegen, nein, kann er nicht.* [\[258\]](#)

Die Geschichte des Schwiegervaters ist ein Beispiel für die typische Karriere eines kleinen Mannes ohne Skrupel unter einem diktatorischen Regime, der vom Unterdrückten zum Herrscher aufsteigt und nun nichts Besseres zu tun hat, als seinen Untergebenen genauso großes Unrecht anzutun, wie ihm zuvor selbst angetan wurde:

Als Sohn eines Kutschers bestreitet er nach dem Krieg seinen Lebensunterhalt als Fuhrmann. Er besitzt zwei Arbeitspferde, die sein ganzer Stolz sind. Um die Tiere zu schonen, läßt er seine Söhne immer hinter

dem voll beladenen Wagen herlaufen. Seinen eigenen Status setzt er über das Wohl seiner Familie. [\[259\]](#)

Die Revolution bringt für den Schwiegervater die Wende: Vom armen Arbeiter wird er nun zum Handlanger der Macht befördert. Und weil er es gewohnt ist, seinen Status an der Zahl und Qualität der Pferde sichtbar zu machen, kauft er sich zum Zeichen seines Aufstiegs ein stattliches, weißes Pferd [\[260\]](#) und versucht, den Stallgeruch, der seine Herkunft verrät, mit Parfüm zu überdecken. [\[261\]](#)

Wie ein Affe auf dem Schleifstein ritt er durchs Dorf und haßte all jene, die reicher als ein Fuhrmann waren. Das Parfüm war seine zweite Haut. [\[262\]](#)

Der Haß auf die, die früher über ihm standen, macht ihn zum skrupellosen Vollstrecker. Auf seinem Pferd reitet er zu den Bauern, bindet es vor ihrem Haus an, und während sie das Pferd füttern, schaut er, was bei ihnen zu holen ist. Der Schimmel mit der buntgeflochtenen Lederpeitsche um den Hals wird zum Symbol des Bösen.

Wie schon in der Erzählung *Die Grabrede* zeigt sich hier die landläufige Bedeutung der Farbe weiß als Symbol für Reinheit und Unschuld in ihr Gegenteil verkehrt, denn der *Parfümkommunist* hat sich das weiße Pferd gekauft, um über seine eigene Schuldhaftigkeit hinwegzutäuschen. [\[263\]](#) Das ganze Ausmaß seiner Skrupellosigkeit wird daran deutlich, daß er die Dorfhunde mit der Lederpeitsche totschießt, nur weil sie seinem Pferd hinterherbellern. [\[264\]](#) Als sein weißes Pferd eines Morgens vergiftet im Stall gefunden wird, bricht die Scheinwelt des Kommunisten in sich zusammen.

Hier zeigen sich Ähnlichkeiten zu den Männern in der Erzählung *Niederungen*, für die es eine Selbstverständlichkeit ist, die Dorfhunde totzuprügeln. Die Ähnlichkeit der beiden Szenen lassen auf Parallelen zwischen dem System des deutschen Frosches und dem des Diktators schließen, denn in beiden kommt es zu einer Verrohung der Menschen, die ihre Minderwertigkeitskomplexe in der Gewalt gegen Schwächere zu kompensieren versuchen. [\[265\]](#)

Das Begräbnis des Pferdes inszeniert Herta Müller wie eine Szene aus einem Schauerroman: Das Pferd wird auf einen Traktor verladen und bei Nacht und Nebel vom Schwiegervater und von zwei Halunken aus dem Dorf zwischen Weingärten vergraben. Dort, *im Sack des Teufels*, kommt das wahre Naturell des Parfümkommunisten zum Vorschein. Die Pferdeleiche stinkt bereits, und als der Schimmel vom Traktor abgeladen worden ist, wirft er sich in den Dreck, umarmt das Pferd, schluchzt und kotzt. Zerstört ist die weiße Weste, zerstört der überdeckende Parfümduft, zerstört seine Scheinwelt. Durch den Tod des Pferdes sieht sich der Parfümkommunist mit der Nichtigkeit seiner Existenz, über die er sich und andere hinwegzutäuschen versucht hat, konfrontiert. [\[266\]](#)

An der Geschichte der Großeltern, deren Schicksal so fatal mit dem des *Parfümkommunisten* verknüpft

ist, wird deutlich, daß nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit vom Frosch des Diktators beherrscht wird und daß es für die Ich-Erzählerin unmöglich ist, sich aus seinem Schatten zu lösen.

Obwohl sie es nicht wahrnimmt, beeinflußt die Schuld des Schwiegervaters die Beziehung zu ihrem ersten Mann und trägt dazu bei, daß ihre Ehe von vornherein zum Scheitern verurteilt ist.

2.2.6 Paul

Nach der Trennung von ihrem Mann fühlt sich die Ich-Erzählerin *ohneAlter* und kann zwischen *frei* und *einsam* nicht unterscheiden. Ihr tut nichts leid, außer, daß sie *von drei Ehejahren zwei zu lang geblieben war*. [267] Sie spürt den Wunsch nach Veränderung, kauft Möbel für ihre neue Wohnung, schneidet sich die Haare kurz und gibt mehr Geld aus, als sie verdient. Die neuen Kleider im Schrank sollen Freude am Neuanfang vortäuschen und ihr die Angst vor der Einsamkeit nehmen.

Sie gerät in einen Teufelskreis: Je mehr sie kauft und je mehr sie sich verschuldet, umso größer wird das schlechte Gewissen. Um dieses zu verscheuchen, kauft sie noch mehr, lebt für das Gefühl der Befriedigung, die sie für kurze Zeit empfindet, wenn sie wieder ein neues Kleid in den Schrank hängen kann. *Das Augenblickliche war immer stärker als ihr schlechtes Gewissen*. [268]

Sie lernt Paul kennen, als sie versucht, ihren Ehering auf dem Flohmarkt zu verkaufen. Gerade hat sie eine unschöne Affäre mit ihrem Arbeitskollegen Nelu beendet und sich alle Männer *ausgeredet*. Sie ist davon überzeugt, daß sie gerade deshalb bei Paul hängen bleibt, weil sie zu diesem Zeitpunkt *auf Abwehr stand*. [269]

Er hat seinen Flohmarktstand neben dem ihren. Er verkauft selbstgebaute Antennen, mit denen man ungarisches und jugoslawisches Fernsehen empfangen kann. Die Antennen sind nicht erlaubt, werden aber vom Staat geduldet. Paul macht seine halb illegalen Geschäfte mit einer Lebenstüchtigkeit, die aus dem Mangel geboren wird und die ein *irgendwie geht's schon weiter* in sich trägt. Die Ich-Erzählerin besitzt diese Lebenstüchtigkeit nicht. Paul scheint das zu spüren, denn er bietet ihr an, den Ring für sie zu verkaufen, und handelt einen sehr guten Preis aus.

Ihre Liebe beginnt mit einer Motorradfahrt in den Jagdwald. Das Motorrad wird für die Ich-Erzählerin zum Symbol für das Glück. [270] Bereits am nächsten Tag zieht sie bei Paul ein. Sie genießen ein kurzes Glück, das die Ich-Erzählerin an Alltäglichkeiten festmacht: am Kaffeekochen und am gemeinsamen Frühstück, bei dem sie sich ganz gegen ihre Gewohnheit hinsetzt. Vor allem aber genießt sie die Ausflüge auf Pauls Motorrad. [271]

Vorigen Sommer hatte Paul noch sein rotes Motorrad, eine tschechische Java. Wir fuhren jede Woche ein-, zweimal hinter die Stadt an den Fluß. Der Weg durch die Bohnenfelder, das war Glück. Mir wurde der Kopf umso leichter, je mehr Himmel über den Weg kam.[...] Deshalb war es Glück, weil mir alles, was ich kann, nur halb so gut gelingt, wie im Bohnenfeld das Pfeifen. Ich war in den Spinnbohnen haargenau so dumm wie das Glück. [272]

Mit der Zeit wird die Liebe zwischen Paul und der Ich-Erzählerin unterhöhlt. Denn die ständige, nicht greifbare Bedrohung, die vom Frosch des Diktators ausgeht, wirkt bis in die Privatsphäre hinein. So trinkt

Paul aus Angst um sich und um die Ich-Erzählerin und weil er den Druck nicht mehr erträgt. [273] Sein Alkoholismus, den die Ich-Erzählerin ablehnt, vergrößert jedoch den Riß, der sich zwischen ihm und ihr gebildet hat.

Paul trinkt und ist nicht mehr derselbe, schläft seinen Rausch aus und ist wieder derselbe. Gegen Mittag wäre alles wieder gut und wird wieder verdorben. [274]

Weil die Ich-Erzählerin bereits als Querulantin aufgefallen ist, wird Paul von offizieller Seite nahegelegt, seine Beziehung zu ihr zu beenden. Da er sich weigert, muß er nun am eigenen Leib erfahren, wie mit Leuten umgegangen wird, die nicht systemkonform leben. Immer wieder wird ihm in der Fabrik, wo er arbeitet, die Kleidung gestohlen, so daß er *barfuß mit freiem Oberkörper und in einer geliehenen Hose aufs Motorrad steigen* muß. [275] Doch selbst jetzt nimmt er noch kein Blatt vor den Mund:

Unser Sozialismus läßt seine Arbeiter nackt aus der Industrie hervorgehen, sagte Paul in der Fabrik, alle paar Wochen ist man wie neu geboren, sowas hält jung. [276]

Irgendwann stehen jedoch zwei junge Männer an der Tür. Sie werfen Paul Schwarzarbeit vor, und daß er den Staat durch ausländische Kanäle unterwandert habe. Paul verliert seine Stelle. [277] Die Ich-Erzählerin glaubt, daß weder die Tatsache, daß Paul Antennen gebaut hat, noch seine kritischen Worte über das System ausschlaggebend für seine Entlassung waren. *Fehlritte fanden sich immer, gestohlene Kleidung nie*, sagt sie und ist davon überzeugt, daß seine Beziehung zu ihr der eigentliche Grund für die Entlassung ist. [278] Denn eine Liebesbeziehung ist Ausdruck von Individualität, die dem Staat, der auf Gleichschaltung der Massen baut, gefährlich werden kann. Deshalb muß er sie zerstören.

Als Paul mit seiner geliehenen Hose nach Hause kommt, können beide noch darüber lachen. In ihrem Lachen und in ihrem Tanzen, das die Ich-Erzählerin nicht wie bei ihrem Mann als unangenehm empfindet, steckt ein gewisser Widerstand, denn es ist Ausdruck des verkehrten Glücks, das den Druck, der auf ihnen lastet, für kurze Zeit wegnimmt. [279] In der Stille nach dem Tanz liegt jedoch bereits die Ahnung, daß die gestohlene Kleidung erst der Anfang war. Der Anfang vom Ende.

Tatsächlich wird Paul wenig später von einem Laster angefahren. Er hat am ganzen Körper Schrammen, sein Motorrad ist kaputt. Es scheint so, als sei mit dem Motorrad auch das verkehrte Glück, aus dem sie Mut geschöpft hatten, zerstört. Als Paul seine Wunden abtupft, muß er mit Macht die Tränen zurückhalten. Die Ich-Erzählerin erinnert sich bei seinem Anblick an ihren ersten Mann, der sich ebenfalls niemals eine Schwäche verziehen hat. Deshalb sagt sie: *Wem willst du was zeigen. Wenn es weh tut, schreit man*. Da schreit er zurück: *Aber nicht Au, sondern: Schau mich gut an, dann siehst du, was du mir verschwiegen hast*. [280] Mit diesen Worten gibt er ihr indirekt die Schuld an dem Unfall. Eine Schuld, die die Ich-Erzählerin längst mit sich herumträgt.

Paul wird nicht bestellt, aber auch nicht verschont. Ich bin in seine Tage eingebrochen, als ich zu ihm zog. In meinem Hauch wäre jedes noch so stille Leben aufgestöbert worden, man hätte keinen, der zu mir gehört, übersehen. Paul wird mitbestraft. Mich tritt man, auch an den Tagen, wenn ich nicht bestellt bin,

aufs Herz, weil man Paul hinterher ist. [\[281\]](#)

Der Frosch des Diktators hat sein Ziel erreicht: Die Liebe der beiden endet an dem Ort, an dem sie begonnen hat: Paul verkauft auf dem Flohmarkt sein Motorrad und vertrinkt danach das Geld, das er dafür bekommen hat. Die Ich-Erzählerin hat das Gefühl, als habe er mit dem Motorrad auch das verkehrte Glück verkauft.

Eigentlich ist es seine Sache, daß er das Geld für die Java versoffen hat. Ich will gar nicht wissen, wieviel. Daß ich beim Fahren nie mehr so dumm werden kann wie das Glück, daß nie mehr der Himmel fliegt, ich mich nie mehr an Pauls Rippen festhalten kann, das ist meine Sache. [\[282\]](#)

Paul hat das Motorrad von einem alten Mann abgekauft bekommen, der ihm bereits am Unfallort begegnet war. Die Ich-Erzählerin hält diesen Mann für einen Mitarbeiter des Geheimdienstes, der Paul kaufen` soll.

Paul wehrt sich gegen diese Ansicht, und am Ende, als die Ich-Erzählerin eine Haltestelle zu weit gefahren ist und zu Fuß zur Behörde zurücklaufen muß, beginnt sie zu ahnen, warum. Denn sie sieht Paul in einer offenen Garage stehen. Bei ihm ist der alte Mann vom Flohmarkt. Auf der anderen Straßenseite steht ein rotes Motorrad. Offenbar kennt sich Paul hier aus, denn er nimmt ohne hinzusehen einen Schraubenschlüssel aus dem Regal. Nun hat die Ich-Erzählerin ihr Vertrauen zu Paul und damit ihren letzten Anker gegen die Angst der Haltlosigkeit verloren. Ihre ganze Beziehung erscheint ihr wie alles im Land des Diktators als Lüge. Sie fragt sich, wo Paul tatsächlich gewesen war, wenn er wie so oft besoffen nach Hause kam. [\[283\]](#)

2.2.7 Pauls Eltern

Am Beispiel von Pauls Eltern zeigt Herta Müller, wie sich die kleinen` Leute mit dem Kommunismus arrangiert haben. Pauls Mutter kam vom Lande und ging, ob der geringen Möglichkeiten dort, in die Stadt, um sich ihr Geld in der Schwerindustrie zu verdienen. Sie hatte keine Ausbildung, verstand sich ausschließlich auf Feld- und Hausarbeit. Und weil die Chancen für ein Mädchen vom Lande ohne Ausbildung durch die Partei schlecht standen, setzte sie ihre Weiblichkeit als Kapital` ein, hatte einige Männerbekanntschaften und wurde, wie Paul sagt, *in den Betten, durch den Unterleib`* zur Kommunistin. [\[284\]](#)

Auch die Ehe mit Pauls Vater, einem Helden der sozialistischen Arbeit, ist sie weniger der Liebe wegen, als aus sehr pragmatischen Gründen eingegangen. Denn dieser verstand es ebenfalls recht gut, die Verhältnisse im Land für sich zu nutzen. Da er *vorder Zeit geboren`* wurde, konnte er seiner Meinung nach *nur mit ihr gehen`*. So war er erst *Faschist, dann Illegalist`* wie Paul bissig bemerkt. Beides hat

nichts mit seiner politischen Überzeugung zu tun, sondern ist Ausdruck eines opportunistischen Mitläufertums. [\[285\]](#)

Dieser Opportunismus, der sich hinter der scheinheiligen Pose versteckt, wird in ein Bild gefaßt: Auf einem alten Foto, das Paul der Ich-Erzählerin zeigt, sieht man seinen Vater – im karierten Hemd, in knielangen Hosen und *wadenhohen Socken in Sandalen* –, seine Mutter im Sommerkleid und ihn selbst als kleinen Jungen. Er sitzt in einem der ersten *Kinderwagen mit Rolläden*. Das Foto soll Selbstbewußtsein, bescheidenen Wohlstand und vor allem Linientreue ausdrücken. *Die Arbeiterfamilie im Glück der Industrie, ein Bild für die Zeitung*, wie es die Ich-Erzählerin ausdrückt.

Zum deutlichen Zeichen seiner proletarischen Gesinnung trägt der Vater eine Schirmmütze und hat dem Sohn das linke Ohr aus der Haube herausgebogen. [\[286\]](#)

Einzig bei der Mutter scheint nicht alles Fassade zu sein. Ihre Grübchen, die auf dem Foto zu sehen sind, zeugen von Humor. Sie hat sich offenbar eine derbe Echtheit bewahrt, die sich in ihrer Sprache offenbart, mit der sie denjenigen, die sich in der Schönrederei üben, ein verbale Ohrfeige gibt und zudem die Wahrheit über das System ungeschönt ausspricht:

In dem Land mag einer noch so klug sein, ohne rotes Buch kann er sich auf den Schnabel stellen und in den Staub furzen wie eine Wachtel. [\[287\]](#)

Pauls Vater versuchte vergeblich, seiner Frau den ungefährlichen, aber scheinheiligen Parteitön beizubringen, denn obschon ihr Hirn klug war, war *das Mundwerk viel zu locker für eine Sprache, in der es nie ums Riechen und Schmecken ging, nie ums Hören und Sehen*. [\[288\]](#) Irgendwann gab er auf. Einzig bei der Unterschrift zwang er ihr seinen Willen auf. Da er der Meinung war, daß diese das Spiegelbild eines Menschen ist, mußte sie lernen, ihren Namen in Schönschrift mit vielen Schnörkeln zu schreiben. Dieses Hantieren mit dem Schein, zu der die Mutter gezwungen wird, zeigt einmal mehr, daß die Existenz des Machtgefüges allein auf Täuschung und Selbsttäuschung aufgebaut ist und die Wahrheit um jeden Preis versteckt gehalten werden mußte. [\[289\]](#)

2.2.8 Major Albu

Doch nicht nur die Untertanen des Diktators praktizieren Betrug und Verstellung. Auch die, die Macht haben, versuchen, ihre Stellung durch die Kunst des Schauspiels aufrecht zu erhalten. Beide Seiten, Herrscher und Beherrschte, sind so eingebunden in ein ständiges, über weite Strecken ritualisiertes Versteckspiel, bei der die Wahrheit unter der makellosen Oberfläche zu finden ist. Beide leiden an Angst, die Beherrschten unter der Angst vor der Bedrohung ihrer Existenz als Individuen, die Herrscher unter

der Angst vor dem Machtverlust, den sie durch verstärkten Druck zu verhindern suchen. Denn *die Mächtigen müssen wegen ihrer Macht immer durch die Augäpfel der andern gehn. Wie gerne würden sie den Augäpfeln, durch die sie gehn, den Blick enteignen.*[^] [\[290\]](#)

Im Zusammenhang mit der Frage nach den Wurzeln von Aggression weist Raymond Battegay jedoch darauf hin, daß dort, wo der Wille zur Macht das einzige Lebensanliegen darstellt[^], jede Gefühlsregung[~] also auch die der Angst – erlöschen kann und dann nur noch die blinde Aggression dominiert.

Wenn Diktatoren immer wieder so zerstörerisch in der Weltgeschichte wirken, so ist es, weil ihre Aggression[~] losgelöst von jeglicher Angst– oder sonstigen Gefühlsregung[~] nur auf die Befriedigung ihres unersättlichen Machttriebes ausgerichtet ist. Alle Mittel sind ihnen recht, um die erstrebte Position zu erreichen. Sie werden die Angst der ihnen unterstellten Menschen ausnützen, angstgeborene Projektionen bei ihnen aktivieren und entsprechende Sündenböcke finden. [\[291\]](#)

In diesem Roman personifiziert sich die Macht in der Person des Major Albu, der versucht, den Willen der Ich–Erzählerin zu brechen, indem er ihr Angst macht. Seine *Schönheit ist geschneidert für Verhöre, er ist ein Makelloser, dessen Äußeres nicht in Verruf geraten will.*[^] [\[292\]](#) Er beherrscht das Spiel mit der Täuschung perfekt und übt beim Verhör Druck auf die Ich–Erzählerin aus, ohne sie explizit zu bedrohen.

Seine Verhöre, als *Gewaltdramaturgie der Rede*[^] [\[293\]](#), sind ritualisiert und inszenieren alle denselben Skandal[^] [\[294\]](#): die Demütigung des Opfers, das unter der ständigen Angst vor dem Schlimmsten leidet. Der Schrei der nackten menschlichen Kreatur geht ins Leere.[^] [\[295\]](#)

Major Albu hebt meine Hand an den Fingerspitzen und drückt mir die Nägel zusammen, daß ich schreien könnte. Mit der Unterlippe küßt er meine Finger, die obere hält er frei, damit er reden kann. Er gibt mir den Handkuß immer auf die gleiche Art, aber beim Reden sagt er immer etwas anderes:

Na na, deine Augen sind heute entzündet.

Mir scheint, dir wächst ein Schnurrbart, in deinem Alter ein bißchen früh.

Ach, das Händchen ist heute eiskalt, hoffentlich nicht vom Kreislauf.

Oje, dein Zahnfleisch schrumpft, als wärest du deine Oma.

Meine Oma ist nicht alt geworden, sage ich, es blieb ihr keine Zeit, die Zähne zu verlieren. Was mit den Zähnen meiner Oma war, wird Albu wissen, darum erwähnt er sie. [\[296\]](#)

Major Albu beginnt das Verhör immer mit einem Handkuß. Dieser ist eigentlich Teil eines klassischen Begrüßungsrituals, bei dem der Herr der Dame seine Ehrerbietung erweist. Seine Lippen dürfen jedoch nicht ihre Hand berühren, das wäre zu intim und gilt deshalb als unschicklich.

Im Versteckspiel, das Major Albu hier betreibt, ist die Bedeutung des Handkusses in ihr Gegenteil verkehrt: Es ist der hinter dem Mantel der Ehrerbietung versteckte Versuch, die Ich–Erzählerin zu

demütigen. Mit dem Kuß, bei dem er gegen die Regeln die Hand der Ich–Erzählerin mit den Lippen berührt, überschreitet Albu bewußt die Grenzlinie zwischen sich und ihr und dringt in ihre Intimsphäre ein.

Für Außenstehende unsichtbar drückt er die Hand der Ich–Erzählerin zudem an den Fingern zusammen. Der Schmerz, der sich mit dem Ekel vor den feuchten Lippen verbindet, verunsichert die Ich–Erzählerin. Auch daß er sie duzt, ist ein wohlkalkulierter Verstoß gegen die Anstandsregeln und ein Eingriff ins Private.

Er heuchelt Verständnis und spricht dabei gezielt Dinge an, die die Ich–Erzählerin geheim halten will, weil sie entweder ihre Angst verraten, wie ihre kalten Hände oder ihre geröteten Augen, oder aber zu intim sind wie ihr Schnurrbart. Zudem zeigen seine Worte wie genau er über sie und ihre Familie Bescheid weiß.

Die Anspielung Albus, *dein Zahnfleisch schrumpft, als wärest du deine Oma*, erschließt sich dem Leser an dieser Stelle noch nicht. Die Andeutung soll den Leser das Gefühl der Ungewißheit, von dem die Ich–Erzählerin beherrscht wird, nachempfinden lassen. Erst am Ende, als die Ich–Erzählerin Paul die Geschichte des *Parfümkommunisten* und ihrer Großeltern erzählt, wird sich der Leser der schrecklichen Tragweite von Albus Worten bewußt: Weil die Großmutter in dem Lager, in das sie von den Kommunisten verschleppt worden war, unter Mangelernährung litt, schrumpfte ihr das Zahnfleisch. Sie wurde immer mehr zum lebenden Leichnam.

Oft lachte sie noch mit den braunen, abgebrochenen Zähnen, das Zahnfleisch war eine zeitlang zerschlitzt, dann geschrumpft, dann weg. Es blutete nichts mehr. Eulenaugen und dieses Knirschen im Mund, ein Gespenst hockte im Lehm. [\[297\]](#)

Indem Albu die Ich–Erzählerin auf ihre Zähne anspricht, schafft er eine Verbindung zwischen ihrem eigenen Schicksal und dem Tod der Großmutter. Damit steigert er ihre Todesangst.

Daß Albu bei seinem Spiel das Wissen der Ich–Erzählerin über seine Taktik mit einkalkuliert, zeigt sich an ihren Überlegungen. Denn sie weiß sehr wohl, daß der Kuß, so wie Albu ihn ihr gegeben hat, nichts mit Ehrerbietung gemein hat.

Als Frau weiß man, wie man heute aussieht. Und daß ein Handkuß erstens nicht weh tut, zweitens nicht naß ist, drittens auf die Rückseite der Hand gehört. Wie ein Handkuß auszusehen hat, wissen Männer besser als Frauen, Albu bestimmt auch. Sein ganzer Kopf riecht nach Avril, einem französischen Parfüm, das auch mein Schwiegervater, der Parfümkommunist, benutzte. Alle anderen Leute, die ich kenne, würden es nicht kaufen. Es kostet auf dem Schwarzmarkt mehr als ein Anzug im Laden. Vielleicht heißt es auch September, den bitteren, rauchigen Geruch von brennendem Laub verwechsle ich aber nicht. [\[298\]](#)

Als sich Albu über die Hand der Ich-Erzählerin beugt, steigt ihr der Geruch der Täter` in die Nase, der deutlich macht, daß die Mächtigen auf keinen Luxus verzichten müssen, während die kleinen Leute` am Existenzminimum leben. Hier wird die Idee des Kommunismus, der alle Menschen gleichsetzt, einmal mehr ad absurdum geführt.

Meine Nägel tun weh, aber er hat sie noch nie blau gedrückt. Sie tauen wieder auf, als kämen eiskalte Hände plötzlich ins Warme. Daß ich glaub, mir rutscht das Hirn vornüber ins Gesicht, das ist das Gift. Demütigung, wie soll man es anders sagen, wenn man sich am ganzen Körper barfuß fühlt. Nur was dann, wenn sich mit dem Wort nicht viel sagen läßt, wenn das beste Wort schlecht ist. [\[299\]](#)

Albu dosiert seine Gewalt genau. Die Ich-Erzählerin wird ihm nichts nachweisen können, zumal man die seelischen Wunden sowieso nicht sehen kann.

Er hat mit seinen Demütigungen nun sein Ziel erreicht, denn in der Ich-Erzählerin macht sich die Angst breit. Sie schämt sich, fühlt sich von ihm bloßgestellt und damit schutzlos.

Als sie nach dem Verhör nach Hause geht, nimmt sie die Angst mit. Sie trägt sie als *Gewimmel im Kopf, darüber lockere Kopfhaut, und das Haar trug der Wind.* [\[300\]](#)

Wohl um zu spüren, daß sie noch am Leben ist, kauft sie sich ein Stück Mohnkuchen. Als sie in ihrer Tasche nach dem Portemonnaie sucht, findet sie darin ein Päckchen, in dem ein abgeschnittener Finger eingewickelt ist. Offenbar hat Albu ihn ihr in die Tasche geschmuggelt, als sie kurz auf der Toilette war.

Weil der Finger als ekelhaftes Objekts^ nichts darüber aussagt, was tatsächlich passiert ist ~ obder ganze Mensch tot war, oder nur sein Finger^ [\[301\]](#) –, steigert sich die Angst vor der ungewissen Bedrohung zur Selbstentfremdung. Sie sieht sich selbst zu, wie sie den Kuchen ißt.

Ich kaute langsam, Zuckerkörner knirschten mir bis in die Stirn, ich dachte an nichts, oder alles auf einmal ging mich nichts an. Ich war ja gesund, und den Kuchen aß eine Hinfällige, sie glaubte, essen zu müssen und aß um ihr Leben. [\[302\]](#)

Die Selbstentfremdung der Ich-Erzählerin gipfelt in diesem Angstanfall in einem Ekel vor dem Leben, der *Tod, mit dem man hie und da liebäugelt, um ihn zu verscheuchen, konnte sich vorwagen.*^, und die Ich-Erzählerin wird vom Wahnsinn bedroht. [\[303\]](#)

In dem Verhör am nächsten Tag erwähnt Albu – in seiner *durchsichtigenlauernden Vergeßlichkeit*^~ den Finger mit keinem Wort. [\[304\]](#) Noch einmal ist es das Unausgesprochene, bewußt im Dunkeln Belassene, mit dem Albu die Ich-Erzählerin bedroht. Denn wenn er ihr jetzt zur Begrüßung einen Handkuß gibt, dann taucht vor ihrem inneren Auge der abgeschnittene Finger auf, zeigt auf das, was gewesen ist^ [\[305\]](#), und Albu hat leichtes Spiel. [\[306\]](#)

2.2.9 Nelu

Nachdem sie sich von ihrem ersten Mann getrennt hatte und bevor sie Paul kennenlernte, hatte die Ich-Erzählerin in ihrer Einsamkeit während einer Dienstreise zu einer Knopffabrik eine kurze Affäre mit ihrem Arbeitskollegen Nelu. Wieder nach Hause zurückgekehrt, beendete sie das Verhältnis sofort. Doch Nelu wollte sich mit der Zurückweisung nicht abfinden und sein verletzter Stolz wurde ihr offenbar zum Verhängnis, denn die Ich-Erzählerin ist davon überzeugt, daß er sie angezeigt hat, so daß sie mit den Zetteln erwischt wurde.

Hätte sie vorher gewußt, was sie auf dieser Dienstreise erwartet, wäre sie wohl nie mit ihm gefahren. Denn die Kleinstadt, in der die Knopffabrik steht, erweist sich als *Ödnis aus zehn Reihen dreckiger Häuser, umgeben von grasiüberwucherten Betonfertigteilen und Baugruben, wo nicht gebaut und nichts weggeräumt wurde.*^[307] Zehn Tage lang gehen Nelu und sie morgens von ihrem Hotel durch ein staubiges Feld aus Brennesseln zur Knopffabrik und abends denselben Weg wieder zurück. Den ganzen Tag über sieht die Ich-Erzählerin nur Knöpfe in allen Größen, Farben und Formen. Der Anlaß ihrer Reise ist eine Farce, denn in der Kleiderfabrik zu Hause häufen sich bereits die Knopfberge. Wozu also neue kaufen?

Die verwilderte Einsamkeit der Gegend ist Ausdruck ihres Seelenzustandes. An einem Pflock neben den Schienen am Bahnhof ist eine weiße Ziege angebunden. Im Kreis ihres Strickes frißt sie blaue Wegwarten und versengtes Gras. Unwillkürlich identifiziert sich die Ich-Erzählerin mit ihr. Wie sie sitzt sie an diesem traurigen Ort fest, an dem die Männer unter dem Vorwand, eine Dienstreise zu machen, über die Stränge schlagen. So übernachteten im Hotel auch ein einige Aserbaidchaner, die sich wegen des Erfahrungsaustausches[^]die Knopffabrik ansehen. Was genau es mit ihrem Freundschaftsbesuch[^]auf sich hat, erklärt der Kellner der Ich-Erzählerin mit brutaler Offenheit:

Seit die hier sind, kommen nach Mitternacht fünf Mädchen aus der Knopffabrik in die hinteren Zimmer im Parterre. Vor den Türen gibt's Gedränge und dahinter ein Gejammer wie der Dudelsack. Wenn man das hört, rutscht man schon aus. Einer rotzt sich leer, der andere steigt drauf. Da kommt Nachwuchs ins Städtchen, das sage ich ihnen, verrotzte, flachnasige Halbasiaten werden das. ^[308]

Das Tun der Mädchen, die für die Männer als billiges Vergnügungsmittel erhalten müssen, wird zum Spiegelbild für die eigene Situation der Ich-Erzählerin: Eines Nachts steht Nelu in ihrem Zimmer, und weil sie durch die lebensfeindliche Atmosphäre des Ortes mürbe und willenlos geworden ist, hat sie *nichts dagegen*[^], daß er mit ihr schläft. ^[309] Was die Ödnis dieser Stadt zermürbt hatte, sollte die Liebe richten.[^] ^[310] Sie hofft, daß der Beischlaf gegen die Leere in ihrem Innern hilft. Mit wem sie schläft, ist

ihr einerlei. Ihr wäre sogar einer der Aserbaidshaner lieber gewesen, da sie ihn überhaupt nicht kennt und so der Sex jeder Gesellschaftlichkeit und jeder Verpflichtung enthoben ist: Zehn Tage auf Dienstreise, nichts davor und nichts danach. [311]

Das sieht Nelu jedoch anders. Er fühlt sich von der Ich-Erzählerin zurückgewiesen, und als die Sache mit den Zetteln herauskommt, zudem in seiner Männlichkeit gekränkt. In seinen Augen entscheidet sich die Ich-Erzählerin gegen den rumänischen Mann als solchen, weil sie sich mit einem Italiener einlassen möchte. Daß bei ihr kein Verlangen, sondern Verzweiflung dahinter steckt, begreift Nelu nicht. Er versucht, die Ich-Erzählerin durch obszöne Anspielungen zu verletzen [312], und seine Taktik verfehlt ihr Ziel nicht. Wie schon bei ihrem Ehemann wird die Ich-Erzählerin auch bei Nelu zum Opfer eines Mannes und seines verletzten Stolzes. *Ermachte mich obszön*^, sagt sie. [313] Und er sorgt schließlich sogar dafür, daß sie aus der Fabrik entlassen wird, indem er Zettel mit der Aufschrift *Viele Grüße aus der Diktatur*^ in Anzugshosen schmuggelt, die nach Schweden und Frankreich exportiert werden sollen. Obwohl die Ich-Erzählerin diesmal unschuldig ist, fällt der Verdacht sofort auf sie. [314]

Und doch ist die Ich-Erzählerin zu diesem Zeitpunkt, lange vor dem abgeschnittenen Finger^, noch fähig, sich gegen ihre Widersacher zu wehren: Denn sie fühlt sich noch am Leben, kann sich selbst noch spüren, hat sich *noch satt*^, tut sich noch *leid*^ und ist sich noch *lieb*^. [315] Deshalb ist es ihr auch möglich, auf die Minute pünktlich bei Albu zu erscheinen. Deshalb kann sie gerne Straßenbahn fahren, sich das Haar kurz schneiden und sich neue Kleider kaufen. [316] Sie kann weiterleben, auch wenn der Kreis der Personen, zu denen sie Vertrauen hat und deretwegen es sich zu leben lohnt, immer kleiner wird. Mit jeder Person, die stirbt, werden jedoch die Schuldgefühle größer und mit jedem Verhör wächst die Selbstentfremdung. Am Ende dann, als sie sich in die Straßenbahn setzt, um zu Albu zum Verhör zu fahren, ist nur noch eine Person übriggeblieben, der sie vertraut und die ihr Sicherheit gibt: Paul. [317] Als sie ihn mit dem alten Mann in der Garage sieht, ist auch dieses Vertrauen erschüttert. Ihr letzter Rückzugsraum, als der die Beziehung zu Paul verstanden werden muß, scheint für sie in diesem Moment als Täuschung enttarnt.

Es gibt nun keinen Ort mehr, wo der Frosch des Diktators keinen Zugriff auf sie hat. Sie beschließt, nach Hause zu gehen und die graue Bluse anzuziehen, die sie von Paul bekommen hat. Sie nennt sie *die Bluse, die noch wartet*^, weil sie sie immer getragen hat, wenn sie darauf wartete, daß Paul von seinen Sauf Touren nach Hause kam. Bisher war sie der Meinung, daß es Paul hilft, wenn sie die Bluse trägt. [318] Jetzt aber wartet sie nicht nur auf Paul, sondern ist auch darauf gefaßt, daß Major Albu kommt, um sie zu verhaften. Sie malt sich aus, wie Albu mit dem Lift nach oben fährt, hört im Geiste die Lifttür poltern. [319]

Sie hat längst erkannt, daß auch die gemeinsame Wohnung, in der sie mit Paul für kurze Zeit das verkehrte Glück genießen konnte, keine Zuflucht für sie ist. Paul ist zum Judas, der Turmblock zur Falle geworden. [320] Angesichts der allgegenwärtigen Bedrohung droht ihre Verzweiflung in Wahnsinn^ umzuschlagen. [321]

2.3 Seelenlandschaften

So wie die öde Kleinstadt mit der Knopffabrik bildlicher Ausdruck für das Gefühl der Leere in der Ich-Erzählerin ist, spiegelt die Umgebung auch an anderen Stellen des Romans die Stimmungen der Menschen wider. Ganz im Sinne von Novalis, für den das Auge das Sprachorgane des Gefühls[^] war [322], nutzt Herta Müller Landschaftsbeschreibungen, um Seelenzustände zu verbildlichen. Im folgenden soll dieser Zusammenhang zwischen Natur und Mensch an einigen Beispielen aufgezeigt werden.

2.3.1 Die irren Dahlien

Bei einem ihrer Besuche in seinem Laden erzählt der alte Schuster der Ich-Erzählerin die Geschichte seiner Frau Vera, die immer sehr lebenslustig war und sich gut auf den Umgang mit der Natur verstand. *Alles, was sie in die Erde steckte, blühte.*[^] [323] Plötzlich jedoch trieben *ihre Dahlien*[^], die sie wie jedes Jahr an den Drahtzaun gepflanzt hatte, *mitten im Wachsen fremde Blätter von Kaiserkronen, Zinnien, Rittersporn und Phlox*[^]. Zeitgleich mit den seltsamen Blüten der Blumen zeigte Vera Anzeichen von geistiger Verwirrung: Wenn sie vom Einkaufen kommt, brachte *sie Bohnen statt Kartoffeln, Essig statt Mineralwasser, Streichhölzer statt Klopapier*[^]. [324] Auch als man ihr einen Einkaufszettel mitgab, kam sie weiterhin mit den falschen Sachen zurück. Als die Tochter im Laden nachfragte, erfuhr sie, daß ihre Mutter tatsächlich das gekauft hatte, was auf dem Einkaufszettel stand. Wie sie dann zu den falschen Sachen gekommen war, blieb ein Rätsel. Nun wurde die Mutter jeden Tag nur noch eine halbe Stunde spazieren geschickt und kam mit fremden Handtaschen nach Hause oder trug statt ihres Kopftuchs einen Hut. Als sie später in Rock und Bluse statt im Kleid nach Hause kam, willigte der Schuster schweren Herzens ein, sie in ein Irrenhaus zu bringen.

Da Vera ja, was Blumen angeht, *eine gesegnete Hand*[^] hatte [325], sie sich also in die Natur einzufühlen vermochte, entsteht der Eindruck, als bestünde zwischen dem Irrsinn der Blumen und Veras Irrsinn ein Zusammenhang: So wie die Dahlien mit ihren falschen Blüten vorzugeben versuchten, sie seien Kaiserkronen oder Rittersporn, versuchte die Schusterfrau glaubhaft zu machen, sie bringe Zahnpasta, obwohl sie Schnürsenkel dabei hatte.

Die Geschichte der Schusterfrau steht parabelhaft für die Geschichte der Menschen in Rumänien unter Ceausescu. In der irre gewordenen Natur spiegelt sich die rumänische Wirklichkeit als abnorme

Normalität[^] [326] und offenbart sich als Scheinwelt. Das Irregehen der Schusterfrau zeigt, wie die Bürger in Rumänien versuchen, sich der abnormen Normalität[^] anzupassen. Ihre Geisteskrankheit ist von den Machthabern gewünscht. Aus Angst vor Repressionen haben sich die Menschen deshalb *ihren Verstand verwüstet*[^], indem sie ihr Bild von sich selbst immer wieder an der abnormalen Norm[^] der Partei korrigiert haben, bis es so gesichtslos war wieder Mond[^]. [327] Bis ihnen alle und alles so egal geworden war, daß das Ticken der Norm[^] verwechselt werden konnte mit dem eigenen Atmen. [328]

Das Irregehen der Schusterfrau zeigt übrigens Parallelen zu den Menschen in der Erzählung Schwarzer Park[^], die so tun, als sei Frühling, obwohl Herbst ist. [329]

In der Irrenanstalt, in die der Schuster seine Vera gebracht hat, begegnet er zwei Frauen, die, wie er sagt, bei der Polizei *irrgeworden*[^] sind und *nichts getan*[^] haben. *Die eine hat Kerzenwachs aus der Fabrik gestohlen, die andere einen Sack Maiskolben vom Feld.*[^] [330] So wird am Schicksal der Schusterfrau und der beiden anderen Frauen deutlich, daß zwischen zwei verschiedenen Formen des Irrsinns unterschieden werden muß, dem Irrsinn der Intaktender Diktatur[^], die sich, um keine Unannehmlichkeiten zu bekommen, selbst den Verstand verwüstet haben [331], und dem Irrsinn der Geschädigten und Zerbrochenen[^], denen die Mächtigen den Verstand verwüsten, weil sie zu einer Gefahr für das System geworden sind. [332]

Obwohl die Tochter des Schusters die Dahlien vor dem Verblühen aushackt, *damit der Wind den Irrsinnsamen nicht herumstreuen kann*[^], geht deren unheilvolle Saat auf: Denn nachdem die Ich-Erzählerin in der Werkstatt vom Tod des Schusters erfahren hat, sieht sie überall die Spuren versuchter Täuschung: Die Linden lassen grüne Erbsenbündel fallen, die Wolken am Himmel haben die Form eines Kanapees.

Es scheint ihr, als hätten sich die Menschen und die Natur nach dem Tod des Schusters aufgegeben, als seien sie nun bereit, den Schwindel der Partei mitzuspielen.

Das weiße Kanapee am Himmel, die Apothekerin im Aquarium, die Erbsen in den Linden, Pauls Sandalen als Fäustlinge des jungen Schusters, die Maulbeerstraße mit Akazien ~ nach dem Tod des Schusters hielt sich nichts mehr im Zaum. Der Wind hat nicht den Irrsinnsamen von Veras Dahlien in die Stadt gestreut, aber den Schwindel gesät zwischen Schnürsenkeln und Zahnpasta, Zigaretten und Reißnägeln, Kopftuch und Hut. [333]

Auf ihrem Rückweg vom Schuster kommt die Ich-Erzählerin auch an einer Apotheke vorbei. Sie sieht, wie die Apothekerin im Schaufenster Glasaugen dekoriert. Diese werden für die Ich-Erzählerin zum Sinnbild für die vom Frosch des Diktators verordnete Selbsttäuschung: [334]

Nun wird Blindheit empfohlen an diesem roten Abend in der Stadt, es gibt Glasaugen für jeden. Aber das Sargbrett klopft besonders denen, die sich im Tanzen auf das Sattwerden der Welt ein Glück machen wollen. [335]

Die Ich-Erzählerin sieht sich die Glasaugen genauer an. Es gibt sie in jeder Farbe. Hellbraune, die zu Paul passen, und dunkelbraune für sie selbst. Daß für Paul mehr Glasaugen daliegen als für sie, kann als Anspielung auf Pauls Verrat gesehen werden. [\[336\]](#)

Denn tatsächlich bildet der Tag, an dem Paul und die Ich-Erzählerin erst auf das *Sattwerdender Welt tanzen* und sie dann vom Tod des Schusters erfährt, einen Wendepunkt. Danach geht der Irrsinnssamen auch bei Paul auf: Er verkauft das Motorrad und damit das verkehrte Glück – und läßt sich mit dem alten Mann, einem Handlanger des Staates, ein. Das heißt, auch er hält sich nun offenbar *nichtmehr im Zaum* und übergibt sich und seinen Verstand dem Frosch des Diktators.

Die Erzählerin freilich ahnt zu diesem Zeitpunkt noch nichts davon, daß Paul auch dabei ist, sich den Verstand zu verwüsten. Noch vertraut sie ihm, aber fast beschwörend sagt sie zu sich selbst: *Wirbeide werden nicht irr*. [\[337\]](#)

2.3.2 Friedhöfe unterm Wasser

Als ihr erster Mann seinen Militärdienst ableistet und für längere Zeit nicht zu Hause ist, wird die Ich-Erzählerin von ihrem Schwiegervater bedrängt. Er stellt ihr nach und will mit ihr schlafen. Weil es ihr deshalb, wie sie nüchtern feststellt, *überdrüssigim Garten und im Haus* [\[338\]](#) wird, unternimmt sie einen Ausflug in die Karpaten.

Mit der Szene in den Karpaten hat die Autorin eine andere Art des Irregehens an der Welt und ihren menschenverachtenden Bedingungen in ein Bild gefaßt. In ihm wird dem von den Spätromantikern gepriesenen Rückzug in die Natur, als einzigem Schauplatz ungezähmter Wünsche und Vorstellungen [\[339\]](#), wo der Mensch noch das Einssein mit dem Kosmos erfühlen kann und so die schöpferische Kraft seines Ichs geweckt wird, eine Absage erteilt. Denn die Natur der Gebirgswelt erscheint hier nicht als Wahrheit jenseits aller gesellschaftlichen Verstellungen, sondern einzig als Abbild der menschlichen Natur und ihrer Seelenzustände. Wie bei Büchner, der im *Lenz* der hymnischen Beschwörung der heiligen Natur [\[340\]](#) eine Absage erteilt, ist das Naturbild auch bei Herta Müller psychiatrisches Symptom. [\[341\]](#)

Doch während Lenz in der Einsamkeit der Berge zwischen ekstatischer Selbstbegegnung [\[342\]](#) und tiefster Verzweiflung hin- und hergeworfen wird, blickt die Ich-Erzählerin im Gebirge allein in die

zutiefst traumatisierten Abgründe ihrer Seele.

Sie vermag in der Natur nicht Fuß zu fassen, was Ausdruck ihrer Selbstentfremdung ist, und stolpert von einem Gletschersee zum nächsten. Da sie davon überzeugt ist, daß ein einzelner Mensch in diesem Gebirge verloren wäre, weil *der Tod keinen Wanderer, der sich allein verirrt, zurückgibt*[^] [343], sucht sie den Schutz der Gemeinschaft und schließt sich der Absolventengruppe eines Konservatoriums an. So ist die Möglichkeit einer Selbstbegegnung durch die Konfrontation mit der Natur von vornherein verhindert.

Ihre Todesangst, die durch den Tod ihrer Freunde geschürt wird, findet ihre bildliche Entsprechung in den Gletscherseen, an deren Ufern Holzkreuze stehen, auf denen der jeweilige Todestag der Ertrunkenen eingetragen ist.

Friedhöfe unterm Wasser und Kreuze rundherum als Warnungen vor gefährlicheren Tagen. Als wären die runden Seen hungrig, bräuchten jedes Jahr an den Tagen, die auf den Kreuzen stehen, Fleisch. Nach Toten tauchte hier niemand, das Wasser schnitt mit einem Griff das Leben ab, man kühlte gleich aus. [344]

Die Kreuze sind Zeichen nahen Unglücks, und die glatte Oberfläche des Sees, unter der sich der Tod verbirgt, zeigt die Lebenswelt der Ich-Erzählerin als Scheinexistenz, in der die Bedrohung allgegenwärtig, aber nie greifbar ist.

Die Absolventen sangen, obwohl der See sie im Stehen mit dem Kopf nach unten spiegelte, um zu prüfen, ob sie gute Leichen wären. Beim Gehen, Rasten und Essen sangen sie im Chor. Mich hätte nicht gewundert, wenn sie beim Schlafen nachts mehrstimmig gesungen hätten wie auf den nacktesten Höhen, wo einem der Himmel in den Mund blies. [345]

Es scheint, als wollten die systemkonformen Absolventen der Bedrohung durch die Natur, als Ausdruck höchster Individualität, mit ihrem Gemeinschaftsgefühl trotzen. Ihr dauernder Chorgesang *beim Gehen, Rasten und Essen*[^] ist Ausdruck eines staatlich verordneten Gruppenzwangs und Ergebnis eines langjährigen Drills. [346] Es zeigt ihre Normierung und ihre Abgestumpftheit, durch die jede individuelle Erlebnisfähigkeit unterbunden worden ist, und entlarvt die systembedingte Gleichmacherei unter dem Frosch des Diktators, für den die Gruppenzugehörigkeit Sicherheit bedeutet und Individualität – als Abweichung von der Norm – ausgemerzt werden muß.

Musik als Gruppenerlebnis wird auch in Büchners *Lenz* thematisiert. Doch anders als hier, wo der Gesang als Ausdruck angelernter Konformität von der Ich-Erzählerin ablehnt wird, beschert der Gesang einer Kirchengemeinde Lenz ein süßes Gefühl unendlichen Wohls[^], denn er erlebt in ihm das Glück eines religiös motivierten Gemeinschaftserlebnisses. Um seine Gefühle zu beschreiben, wählt auch er den Vergleich mit einem Bergsee. Dieser ist, anders als bei Herta Müller, rein und durchsichtig, und in seinen Tiefen lauert nicht der Tod. [347]

Der Überschwang der Gefühle beschert ihm ein Gefühl der intimen Nähe zu Gott. Bei Herta Müller ist dagegen von Gotteserfahrung keine Spur. *Aufden nacktesten Höhen*^ könnte Gott nicht ferner sein, denn dort *bläst einem der Himmel in den Mund*^, als wolle er die Menschen verhöhnen. [\[348\]](#)

Auch der See, der die Menschen *mitdem Kopf nach unten*^ spiegelt, erinnert wieder an Büchners *Lenz*, der sich am Anfang seiner Wanderung wünscht, auf dem Kopf gehen^ zu können, um seine Ratio zurückzustellen und sich so besser in die Natur einfühlen zu können. [\[349\]](#) Bei Müller nun spiegelt der See die Absolventen mit dem Kopf nach unten, er verwirrt ihnen also die Sinne, wird aktiv^ und versucht so, ihre konforme Gemeinschaft zu zerstören.

Darin zeigt sich der Kampf der durch die Partei gedrillten und deshalb gefühlkalten Verstandesmenschen, die einen klaren Kopf zu bewahren versuchen, um nicht der tödlichen Verführung der Natur, die, wie gesagt, Abbild höchster Individualität ist, zu erliegen.

Von den Seen wurden die Augen täglich größer, sie griffen längst in die Wangen, ich sah es in jedem Gesicht, und jeden Tag kürzer wurden die Beine. [\[350\]](#)

Doch die Nähe zu den todbringenden Seen zeigt Wirkung. Jeden Tag scheinen sie größere Macht über die Wanderer zu gewinnen. Langsam *dreht der See die Absolventen auf den Kopf*^ [\[351\]](#), da nützt auch ihr Singen nichts. Der Wahnsinn, der aus der Angst kommt und im Tod endet, zeigt sich in ihren Gesichtern.

2.3.3 Das Glück in den Spinnbohnfeldern

Doch die Natur ist nicht nur Chiffre für das Gefühl der Ausweglosigkeit und Bedrohung, sie kann auch Sinnbild des Glückes sein ~ wie bei den Motorradausflügen, die Paul und die Ich-Erzählerin zu Beginn ihrer Beziehung unternehmen. *Der Weg durch die Bohnenfelder*^ bewirkt bei der Ich-Erzählerin gar einen Glückstaumel.

Aber obwohl die schnelle Fahrt auf der Maschine eine seltene Privatheit innerhalb des Überwachungsstaates schafft, in der eine Selbstbegegnung möglich ist, [\[352\]](#) ist es wieder ein *verkehrtes Glück*^, das die Ich-Erzählerin empfindet, weil es nicht vollkommen außerhalb der Gesellschaft erlebt wird und deshalb seinen Ursprung wie alles im Land im staatlich gewollten Irrsinn hat. Diesen Zusammenhang des Irregehens an der Welt macht die Naturchiffre der *Spinnbohnen*^ deutlich, denn sie tragen sowohl den Irrsinn (spinnen) als auch die Lebens-Freude (Bohnen) in sich. [\[353\]](#)

Im Kontrast zu den *Spinnbohnenfeldern*^ stehen die *Maisfelder*^, durch die die Ich-Erzählerin nie *dumm*

vor Glück[^] werden kann, weil ihre Gradlinigkeit und Symmetrie das Durcheinander, in dem der Wahnsinn entstehen kann, verhindern. [354]

Daß sich Paul und die Ich-Erzählerin selbst in der Natur nicht außerhalb des Überwachungsstaates befinden, sondern diese sogar ein Teil davon ist, zeigt sich im *Gewirr[^]der roten Blüten[^]* als Bild für den vom Staat gewollten Irrsinn –, die als Spitzel alle *zweirunde Ohren und offene Lippen[^]* haben. [355] Die Ich-Erzählerin weiß davon, kann in diesem Moment des Glückes den Frosch des Diktators und seine Helfer jedoch ertragen, denn hier ist sie sich selbst noch nicht entfremdet und glaubt zudem fest daran, daß Paul und sie nicht in ihre Fänge geraten und irr gemacht werden.

Die Spinnbohnen machen die Ich-Erzählerin so *dumm vor Glück[^]*, daß sie sogar anfängt, die Melodie des Liedes *vom Laub und Schnee[^]* zu pfeifen: [356]

Ja der Baum hat ein Laub
und ein Wasser der Tee
das Geld ein Papier
und das Herz einen falsch rum gefallenen Schnee.[^] [357]

Das Lied zieht sich wie ein Thema durch den Roman, denn es taucht immer wieder, in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen auf. Es drückt das Lebensgefühl der Ich-Erzählerin aus, die ihre von Selbstentfremdung gefährdete Existenz durch

un-*verrückt*-bare Dinge zu sichern sucht und deren *verkehrtes Glücksempfinden* aus einem wachsenden Wahnsinn resultiert.

Die ersten drei Zeilen stehen für die alltäglichen Dinge des Lebens, auf die Verlaß ist und die Sicherheit vermitteln, aber mit Gefühl nichts zu tun haben. Die letzte Zeile konterkariert die ersten drei und zeigt das Glücksempfinden als ein Irregehen an der Scheinwelt. Der *falschrum gefallenene Schnee[^]* entspricht also den Spinnbohnenfeldern[^].

Bei dem Motorradausflug, der in den Bohnenfeldern beginnt und am Fluß endet, wird jedoch auch das Trennende zwischen Paul und der Ich-Erzählerin, ihre unterschiedliche Weltsicht, offenbar: Denn in dem gleichen *Augen-blick[^]* [358], in dem sich Paul an einer Libelle erfreut, hat die Ich-Erzählerin nur Augen für die schwarzen Stare, die sich auf bleichen, viereckigen Strohhallen niedergelassen haben. Während sie die Stare ansieht, richtet sich ihr Blick nach innen. Sie schaut dort auf *das Vielfache des Bodens unter den Gedanken[^]* [359], und dieser führt sie weit weg von Paul, hin zu den Schwalben, die sie immer vom Küchenfenster aus beobachtet. Deshalb sagt sie plötzlich zu ihm: *Hör mal, so schnell, wie es scheint, können die Schwalben gar nicht fliegen, sie tricksen.[^]* Dabei hebt sie ein Stück Baumrinde aus dem Gras und wirft es Paul vor die Zehen. Paul fischt die Rinde mit den Zehen und drückt sie unters Wasser. Da er

nichts vom *Vielfachen des Bodens unter den Gedanken*^ der Ich-Erzählerin weiß, reagiert er verständnislos und unwillig:

Er sagte: Aha.

Ganz kurz hob er zwei Augen, es reichte, um die dunklen Tupfen drin zu sehen. Wozu noch fragen. Welches schwarze Obst in seinen Augen hockt, wenn ihm nicht einmal die Schwalben der Rede wert, und seine Gedanken ganz woanders sind als seine Zehen. Es hing Wind in den Eschen, ich horchte ins Laub, und Paul vielleicht aufs Wasser. Er wollte nicht, daß wir reden. [\[360\]](#)

Paul heuchelt mit seinem *Aha*^ Verständnis und überspielt so seine Verwirrung, welche die für ihn unverständliche Äußerung der Ich-Erzählerin hervorgerufen hat. Da wird ihr das Trennende zwischen ihnen bewußt, das durch die andere Form des Lebendigseins^ hervorgerufen wird. [\[361\]](#)

Manchmal, wenn ich zwei Menschen sehe, die sich nahestehen, sich also als Paar verhalten^, sagt Herta Müller, seheich zwischen ihnen, gerade, weil sie sich so nahestehen, den Riß. Durch ihren Wunsch nach Nähe überspielen sie den Riß und betrügen sich damit.^ [\[362\]](#)

2.4 Dinge der Angst

Wie sich herausgestellt hat, gestalten sich die Verhöre als genau festgelegte Rituale, die von Major Albu initiiert werden, um die Ich-Erzählerin in Angst zu versetzen und so ihren Widerstand gegen den staatlich verordneten Irrsinn aufzulösen. Die Ich-Erzählerin übt zu Hause ihre Reaktion auf diese Rituale, um dann das Opfer-Täter-Schema der Verhöre durchbrechen zu können. Wenn Albu ihr nun einen Handkuß gibt, biegt sie die Fingergelenke nach oben, um ihn am Reden zu hindern. Auch haben sich Paul und die Ich-Erzählerin aus einem Stück Gummi und einem Mantelknopf einen Siegelring gebastelt, um festzustellen, ob Albus Siegelring an seinem Mittelfinger *fürs Fingerquetschen*^ beim Handkuß wichtig ist. [\[363\]](#)

Offenbar gehen sie davon aus, daß alle Gegenstände, die Albu während des Verhörs benutzt, wie der Ring und der Bleistift, bestimmte Funktionen haben.

In dieser Vorstellung manifestiert sich die sonst so unbestimmte Bedrohung in dem Siegelring als Insignie der Macht, mit der sich Albu schmückt, um seine gehobene Stellung gegenüber der Ich-Erzählerin deutlich zu machen und sie so zu verunsichern. *Überall, wo die Haut zu Ende ist, sind Gegenstände. Diese Gegenstände, die in den Sätzen vorkommen, bleiben nicht am Rande. Sie stehen in den Personen drin, sie fangen Gesten auf und lassen ganze Personen fallen. So kann eine ganze Person auf einen Punkt*

zusammenschrumpfen, quasi durch den Gegenstand definiert werden.[^] [364]

Weil die Bedrohung in diesem Fall auf den Ring ausgelagert und damit geschrumpft ist, kann sich die Ich-Erzählerin mit ihr auseinandersetzen und überlegen, wie sie die Macht des Ringes, der fürs Fingerquetschen zuständig ist, brechen kann.

Anders verhält es sich dagegen mit der Bluse, die sie bei jedem Verhör trägt. Diese verändert sich, weil sie zur Trägerin ihrer wachsenden Angst geworden ist. [...] *der Baum wächst, und die Bluse hat ihren Namen von ihm*[^], sagt sich die Ich-Erzählerin. *Ichlaß zwar mein Glück zu Haus, aber die Bluse, die noch wächst, ist hier.*[^] [365] Das bedeutet, daß es ihr zwar gelingt, das Glücksgefühl zu Hause zu lassen, aber gegen die Angst kann sie nichts machen. Sie ist immer dabei und vergrößert sich von Verhör zu Verhör.

Am Beispiel des Siegelrings und der Bluse wird deutlich, daß Gegenstände für die Ich-Erzählerin nicht leblos oder tot sind, weil sie Träger von Gefühlen ~ wie dem der Angst und der Bedrohung – sind. [366]

So schreibt Herta Müller in ihrem Essayband *Hunger und Seide*[?]

Begegnungen mit dem Geheimdienst vergißt man nicht. Wer heute sagt, er habe es verdrängt, der lügt. Denn egal, wieviel Zeit vergeht, egal, wo man hinschlüpft, man tut es mit der eigenen Person. Denn bei wem soll man leben, wenn nicht bei sich selbst. Die Lüge, die Verharmlosung kommt aus dem Wissen um die eigene Schuldigkeit, nicht aus der Lücke in der Erinnerung. Das Gedächtnis läßt vielleicht manche Erlebnisse der Leichtigkeit fallen. Aber es behält die Dinge der Angst. Gerade da, wo Ohnmacht war, wo man damals in der Defensive stand, wird die Erinnerung offensiv. Sogar aggressiv. [367]

Herta Müller geht offenbar davon aus, daß sich erlebte Repressalien durch die Gegenstände, die im Zusammenhang mit diesen gestanden haben, in der Erinnerung festsetzen. In der hostileisierten Welt des Überwachungsstaates begegnen der Ich-Erzählerin deshalb überall diese Dinge der Angst[^]:

Auf dem Weg zur Straßenbahn hängen wieder die Sträucher mit den weißen Beeren durch die Zäune. Wie Perlmutterknöpfe, die unten angenäht sind, vielleicht bis in die Erde hinein, oder wie Brotkugeln. Für weiße Vogelköpfe mit weggedrehten Schnäbeln sind die Beeren viel zu klein, trotzdem muß ich an weiße Vogelköpfe denken. Davon wird man schwindlig. Lieber denk ich an Schneetupfen im Gras, aber davon wird man verloren, und von Kreide schläfrig. [368]

Die weißen Beeren werden zum Ding der Angst[^], bei deren Anblick sich die Wahrnehmung[^] der Ich-Erzählerin erfindet[^], was in ihrer Vorstellung eine Aneinanderreihung von Assoziationsketten zur Folge hat, die eine wachsende Verängstigung bewirken: Die Beeren werden in der erfundenen Wahrnehmung zu Perlmutterknöpfen, welche die Ich-Erzählerin wahrscheinlich an ihre unangenehme Arbeit in der Fabrik erinnern. Und zu weißen Vogelköpfen, die sie an die Schwalben vor ihrem Fenster, die ein Bild für den Taumel des Glückes sind, denken lassen. [369] Und zu Schneetupfen im Gras, die wie der verkehrt herum gefallene Schnee in der Ich-Erzählerin die Angst vor dem Irregehen an der Welt wecken.

2.4.1 Gedanken und Gegenstände

An anderer Stelle wird eine Brombeere zum Ding der Angst[^]:

Als die Ich-Erzählerin Pauls Sandalen aus der Abstellkammer holt, um sie zum Schuster zu bringen, bemerkt sie die Brombeere an der Sohle einer Sandale. Auch in diesem Moment tun sich bei ihr die vielfachen Böden unter der Wahrnehmung auf. Sie denkt an den letzten Sommer am Fluß, an Pauls Nacktheit nach dem Duschen in der Fabrik, an das Tanzen im Flur und wie grob Paul ihr die Schere aus der Hand gerissen hatte, als sie ihm ein eingeklemmtes Schamhaar hatte abschneiden wollen, das sich im Schlitz der geliehenen Hose verfangen hatte. Da wünscht sie sich plötzlich, daß ihr die Dinge selber zum Anfassen im Kopf stünden, statt der endlosen Gedankenketten, die aus der erfundenen Wahrnehmung entstehen und die Angst in ihr wachsen lassen. Denn wenn nur der Gegenstand im Kopf steht, dann ist er jeder Erinnerung entkleidet, bleibt also auf das, was er ist, reduziert und verliert so seinen Schrecken.

Es gäbe eine Ordnung: Mitten im Kopf steht Paul, und nicht mein Ankrallen und Wegrücken von ihm in gleicher Liebe. [...] Im Hinterkopf, das läßt sich nicht vermeiden, ist Albus Laufbursche, der womöglich in dem roten Auto unten sitzt, bevor er hier läutet und mich bestellt. [...] Ja, lieber wär der Laufbursche persönlich in meinem Hinterkopf, statt der leisen Stimme, die sich einfrißt und noch vom letzten Mal in mir steckt, wenn er wieder vor der Tür steht. [\[370\]](#)

Wenn die Dinge selber im Kopf stehen und nicht die grenzenlosen Gedanken von ihnen, dann könnte die Ich-Erzählerin sie *in Halt und Last einteilen*[^] und ohne Mühe voneinander unterscheiden. Und in den Zwischenräumen bliebe Platz für das Glück. [\[371\]](#) So aber ist das Glück von den irremachenden Gedanken überwuchert. Es gibt kein Ende zwischen den Dingen, die Halt geben, und denen, die ihr eine Last sind. Alles im Kopf ist eine einzige Masse Ballast, die auf die Seele drückt und ihre gesamte Existenz bedroht.

Keine einzige erfundene Wahrnehmung wird man je wieder los. Ist sie einmal erfunden, verwandelt sie sich unentwegt in eine andere erfundene Wahrnehmung. Jede erfundene Wahrnehmung begleitet das Leben. [\[372\]](#)

Dieser Unsicherheit der Existenz begegnet die Ich-Erzählerin, indem sie versucht, ihre äußere Welt *in Ordnung zu halten*[^]. [\[373\]](#) So hat sie sich angewöhnt, Telegraphenmasten zu zählen und die Konturen von Gebäuden oder Gegenständen im Kopf nachzuzeichnen, was sie *Fingerleihen*[^] nennt. [\[374\]](#) Da sich aber auch das vermeintlich so rationale Zählen als unsicher erweist, weil die Ich-Erzählerin immer wieder auf eine andere Zahl kommt, vergrößert sich ihre Weltangst nur noch weiter. [\[375\]](#)

Weil sich die Assoziationsketten der Erinnerung auch in glücklichen Momenten unaufhörlich aneinanderreihen, wird selbst eine Kaffeedose, die die Ich-Erzählerin eigentlich schön findet, zum Ding der Angst.

Die rot emaillierte Kaffeedose steht bei Paul in der Küche. Die Ich-Erzählerin entdeckt sie nach ihrer ersten Liebesnacht mit ihm, als sie sich gerade heimlich davonstehlen will. Dabei wird sie von den alltäglichen Gegenständen in der Wohnung – den Schuhen, die herumstehen, dem Wandschrank in der Küche und den Sonnenstreifen auf dem Tisch – aufgehalten, weil sie ihr ein Gefühl von Geborgenheit vermitteln und zu einem sicheren Leben zu gehören scheinen, wie sie es gern führen würde. Die Ich-Erzählerin öffnet die Dose und riecht an dem gemahlene Kaffee, mit dessen Duft allgemein familiäre Geborgenheit verbunden wird. Als sie die Kaffeedose zurückstellt, sieht sie ihre fettigen Fingerabdrücke darauf. Sie hat offenbar das Gefühl, die Dose durch diese Abdrücke entweiht zu haben, denn beim Anblick der Abdrücke erinnert sie sich an einen Traum, in dem ihr Tata und die Langzöpfige vorkamen und der wieder ihre Schuldgefühle heraufbeschwört. Durch diese Assoziation wird das Idyll der ersten Liebesnacht zerstört und in ihrer Angst projiziert die Ich-Erzählerin ihre Wahnvorstellungen auf die Kaffeedose:

Die rotemaillierte Kaffeedose hat zu viel Licht, unerklärlich fantasiert sie in der Sonne, nicht ich. [\[376\]](#)

Sie erzählt Paul von ihrem Traum, läßt aber die Langzöpfige weg und erzählt ihm auch nichts von ihrer erfundenen Wahrnehmung, in der die Kaffeedose ihre Empfindungen widerspiegelte. Das zeigt, daß sie sich Paul zwar anvertraut, nicht aber ihre entscheidenden Ängste offenbart.

Denn die erfundene Wahrnehmung ist immer ein Abweichen von der Norm, und sie möchte nicht, daß Paul sie für verrückt hält. Und sie erzählt ihm auch nicht, daß sie vor der Kaffeedose fremdeln. [\[377\]](#) Dieses Fremdeln zeigt ihre Weltangst. Denn während andere Leute Dinge, die ihnen gefallen, möglichst oft anfassen und benutzen wollen, distanziert sie sich in ihrem geringen Selbstwertgefühl von ihnen, so als sei sie es nicht wert, mit ihnen umzugehen.

Wenn sie aber, wie sie sagt, mit niemandem über das Fremdeln vor dem Gegenstand spricht, dann wird dieses kleiner, ähnlich wie das Fremdeln vor Menschen kleiner wird, wenn sie nicht über ihre Gefühle redet. Diese verdrehten Gedankengänge machen deutlich, wie sehr sie vom Irrsinner Geschädigten und Zerbrochenen bedroht ist.

Und weil ihr durch ihre besondere, von Angst bestimmte Wahrnehmung aufgefallen ist, wie oft sich die Leute voreinander kämmen, projiziert sie gar das Gefühl des Fremdels auf die Taschenkämme:

In der Fabrik, in der Stadt, in den Straßen und Straßenbahnen, Bussen und Zügen, beim Schlangestehen vor Schaltern oder nach Milch und Brot. Dieses Scheitelziehen von der Kopfmittle zur Stirn, man sieht das Fremdeln an den Taschenkämmen. Ihr stummes Fremdeln läßt sich auskämmen und damit wegbekommen. Und der Kamm wird fettig. [\[378\]](#)

Wer aber einen sauberen Kamm hat, der redet ihrer Meinung nach über das Fremdeln und wird es deshalb nicht los.

2.4.2 Rituale

Wie schon in den Erzählungen im Band *Niederungen*, die das Leben unter dem deutschen Frosch zum Thema haben, tauchen auch in diesem Roman Gegenstände auf, die eng mit Ritualen verknüpft sind und die diese deshalb als sinnentleert entlarven.

Ein Strauß weißer zerfledderter Blumen kehrt wieder und wieder in jeder Familiengeschichte. Bei der Geburt eines Menschen und bei seiner Beerdigung. Als Abschied ~ der Mann winkt damit aus dem Zugfenster. Der Mann fährt in den Krieg. Auf dem Hochzeitsphoto steht der Strauß weißer zerfledderter Blumen zwischen den Liebenden. Das Leben ist eingeschlossen in einem Kreis aus weißen zerfledderten Blumen. [\[379\]](#)

In diesem Roman ist es Nelu, der den Strauß weißer zerfledderter Blumen, der bereits aus der Erzählung *Die Grabrede* bekannt ist, bei der Beerdigung von Lilli im Arm trägt.

Auch hier offenbart er den wahren Inhalt des Geschehens ^ [\[380\]](#) der Trauerzeremonie als sinnentleertes, gefühlloses Ritual und entlarvt zudem Nelus falsche Trauer. Deshalb sagt die Ich-Erzählerin: *Schnee am Stiel war in seinen Händen so falsch wie der schwarze Schirm.* ^ [\[381\]](#)

2.5 Sprache der Angst

Auch in ihrem jüngsten Roman arbeitet Herta Müller mit den Mitteln der Musik – sowohl in den einzelnen Textpassagen, wo sie etwa Wiederholungen und Steigerungen einsetzt, um das Lebensgefühl der Ich-Erzählerin erfüllbar zu machen, als auch im gesamten formalen Aufbau des Romans, der einem Musikstück gleicht.

Diesem Konzert oder Requiem, in dessen Finale die Ich-Erzählerin vor den Scherben ihrer Existenz steht, liegt ein dumpfer, bedrückender Rhythmus zugrunde, der im Anfangssatz *Ich bin bestellt* ^ zunächst ohne orchestrale Begleitung eingeführt wird und sich das ganze Stück, beziehungsweise den ganzen Roman hindurch fortsetzt und richtungsweisend für alles ist, was die Ich-Erzählerin tut oder denkt. Denn in diesem *Ich bin bestellt* ^ spiegelt sich ihre Grundangst wider, die sie ganz einnimmt und die sich im

Verlauf des Romans zur Existenzangst auswächst und verdichtet.

Nachdem nun der Takt vorgegeben ist, setzen die verschiedenen Instrumente` ein: Sie stehen für Erinnerungen, Begegnungen, Erlebnisse und folgen konsequent dem Takt der Angst`, der mit einem sorgfältig veranstalteten Taumeln^ [382] vergleichbar ist. Die Instrumente spielen abwechselnd ~ der Straßenbahnfahrt folgt das Verhör, dann kommt die Motorradfahrt mit Paul usw. ~ oder überlagern sich, verstummen auch für kurze Zeit, um an späterer Stelle von Neuem zu beginnen.

Wie wiederkehrende Melodien, die abwechselnd von einem der Instrumente gespielt werden, tauchen immer wieder bestimmte Schlüsselwörter ~ wie die Schwalben oder die Kaffeedose – im Text auf. Diese Melodien schaffen Verbindungen zwischen den Szenen und Personen. So wird die ausweglose Lage der Ich–Erzählerin nicht nur inhaltlich, sondern auch formal deutlich gemacht: Alles in ihrem Leben – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ~ ist unauflöslich miteinander verwoben.

2.5.1 Verknüpfungen

Weil bestimmte Gegenstände in verschiedenen Erinnerungssequenzen auftauchen, werden assoziative Sinnzusammenhänge geschaffen. Ein Beispiel ist die Kaffeedose: In ihr spiegelt sich nicht nur das Fremdsein der Ich–Erzählerin vor dem Leben wider, sondern sie verbindet auch Gegenwart und Vergangenheit zu einem fatalen Gefüge aus Angst und Schuld: Wie bereits im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde, wird die rotmaillierte Kaffeedose immer wieder im Zusammenhang mit dem ersten Treffen von Paul und der Ich–Erzählerin erwähnt:

Eine rotmaillierte Dose stand auf dem Tisch, ich öffnete sie, roch an dem gemahlten Kaffee, schloß den Deckel, stellte sie hin und sah meine fettigen Fingerabdrücke, und was ich in der Nacht geträumt hatte. [383]

Dann wechselt unvermittelt die Erzählebene, weil die Ich–Erzählerin Paul die Geschichte von dem toten Pferd berichtet, das der *Parfümkommunist*^ und seine zwei Helfer in einer schauerlichen Nacht verscharrt hatten. Damals ging das Gerücht um, daß einer der beiden – der, der in der Nacht den Traktor fuhr – das Pferd vergiftet hatte. *Da ihn alle kannten, wollte er verschwinden und bewarb sich als Kirchendiener in einem anderen Dorf und wurde genommen. Dort hieß es, er habe die Hand im Krieg verloren.*^

Tatsächlich hatte sich der Mann die Hand selber abgehackt, weil man nach dem Krieg als Kirchendiener nur Krüppel nahm. Die Dorfbewohner finden *sie in der Mehl-dose, in seiner Küche, als er weggezogen*

war. ^ [384]

Eine Zeile später wechselt die Erzählebene zurück in die Küche:

Paul kochte Kaffee, auf dem Feuer zischte das Wasser, und vor dem Küchenfenster flog eine Amsel, setzte sich aufs Blechsims und pickte an ihrem eigenen Schatten. [385]

Durch die mehrfache Erwähnung der Dose, sowohl in der Geschichte des Mannes als auch im Zusammenhang mit Paul, wird zwischen der Verzweiflungstat des Mannes, der der engen Gemeinschaft des Dorfes und damit seiner Vergangenheit entfliehen wollte, und dem ersten Beisammensein von Paul und der Ich-Erzählerin auf subtile Weise ein Assoziationszusammenhang geschaffen, der die Gefährdung der heilen Welt von Pauls Wohnung und so die Instabilität der Beziehung und des Glückes deutlich macht. Durch die Gedankenketten der Ich-Erzählerin – Kaffeedose – Fremdeln – Mehdose – Paul kocht Kaffee ~ wird deren Gefangensein in einer klaustrophobischen Schreckenswelt, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überspannt, offenkundig.

In einer anderen Szene leiten sich die Assoziationsketten vom Anblick eines Schnapsetikettes ab:

Der Schnaps wächst zwischen den Karpaten und der dünnen Ebene im Hügelland. [...] Der Schnaps heißt wie das Hügelland, doch niemand benutzt den Namen auf dem Etikett. Namen bräuchte er keinen, es gibt nur einen Schnaps im Land, und die Leute nennen ihn nach dem Bild des Etiketts: Zwei Pflaumen`. Die beiden Pflaumen mit aneinander gelehnten Wangen sind den Männern so vertraut wie den Frauen die Heilige Maria mit dem Kind. Es heißt, die Pflaumen zeigen die Liebe zwischen dem Trinker und der Flasche. In meinen Augen ähneln die Pflaumen mit den aneinander gelehnten Wangen mehr den Hochzeitsbildern als der Maria mit dem Kind. Auf keinem Bild in der Kirche ist der Kopf des Kindes so hoch wie der seiner Mutter [...] Außerdem kommt es zwischen dem Trinker und der Flasche wie bei den Paaren auf den Hochzeitsbildern, sie machen einander zunichte und lassen einander nicht los. [386]

Allein durch den Assoziationszusammenhang findet die gesamte Lebenssituation der Ich-Erzählerin in dem Einheitsschnaps und seinem Etikett ein Bild:

Die Karpaten erinnern an die Wanderung der Ich-Erzählerin, in der sowohl die Angst der von Staats wegen vereinheitlichten Masse vor der Individualität als auch die Angst des einzelnen vor der Selbstentfremdung dargestellt ist.

Der Einheitsschnaps deutet die Mangelsituation im Land an.

Das Bild Marias mit ihrem Kind wendet sich gegen Bigotterie.

Gleichzeitig zeigt es die tatsächliche Situation im angeblich sozialistischen Rumänien als ungleiches Verhältnis zwischen Herrschern und Beherrschten.

Die beiden Pflaumen bilden Pauls Alkoholismus, seine Abhängigkeit von der Flasche ab, die eine Kluft

zwischen ihm und der Ich–Erzählerin reißt und sie zeigen gleichzeitig ihre Beziehung als tragisches Abhängigkeitsverhältnis, in das die beiden durch die äußeren Umstände geraten sind. Diese zerstören am Ende auch ihre Liebe:

Ich trage auf meinem Hochzeitsbild mit Paul keine Blumen, keinen Schleier. Mir glänzt die Liebe neu in den Augen, doch ich heirate zum zweiten Mal auf diesem Bild. Unsere Wangen lehnen wie zwei Pflaumen aneinander. Seit Paul so viel trinkt, ist unser Hochzeitsbild Wahrsagerei. Wenn Paul bis zum späten Abend auf Safttour in der Stadt ist, hab ich Angst, daß er nie mehr nach Hause kommt, und sehe das Hochzeitsbild an der Wand so lange an, bis sich der Blick verschiebt. Dann schwimmen unsere Gesichter, die Stellung unserer Wangen ändert sich, zwischen ihnen steht ein bißchen Luft. Meist schwimmt Pauls Wange von meiner Wange weg, als käme er spät nach Haus. Aber er kommt, Paul ist noch immer nach Haus gekommen, sogar nach dem Unfall. [\[387\]](#)

Die fehlenden Accessoires – Schleier und Blumen – drücken die Abneigung Herta Müllers gegen sinnentleerte Rituale aus und weisen auf die Authentizität der Liebe zwischen Paul und der Ich–Erzählerin.

Das Hochzeitsbild zeigt wieder eine Täuschung, die jedoch von der Ich–Erzählerin aufgehoben wird, indem sie lange genug hinsieht, bis sich die Wahrnehmung erfindet und den Riß in ihrer Beziehung offenbart.

Ein anderes Beispiel zeigt die Verknüpfungen zwischen der Erzählebene der Straßenbahnfahrt und der Vergangenheit des Großvaters: [\[388\]](#)

Der Straßenbahnschaffner ißt ein Gebäck (*Kipfel*). Vorher entfernt er aber die Salzkörner. Bei ihrem Anblick erinnert sich die Ich–Erzählerin an den Großvater, der ihr erzählt hat, daß sich die Leute im Lager mit dem Salz von verdunstetem Wasser die Zähne geputzt haben. Allerdings ist dort das Salz fein wie Staub gewesen, nicht so dick wie die Salzkörner des Schaffners. Von diesem Moment an fährt in der Straßenbahn der Großvater mit, das heißt, sein Leiden ist plötzlich präsent, und die Salzkörner werden zum Symbol dieses Leidens. Der Schaffner entfernt sie als lästige Anhängsel, dem Großvater waren sie so wertvoll wie ein Stück Brot. Als die Ich–Erzählerin aus dem Fenster der Straßenbahn einen offenen Lastwagen sieht, auf dem sich Schafe drängen, wird die Assoziationskette fortgesetzt: Das Bild der Schafe auf dem Transporter verbindet sich mit der Geschichte des Großvaters, der deportiert wurde wie Schlachtvieh, und mit ihrem eigenen Schicksal: Auch sie wird vom Straßenbahnschaffner zum Verhör, also gleichsam zur Schlachtbank, gekarrt.

2.5.2 Auslassungen

Ein anderes sprachliches Mittel, das die Autorin anwendet, sind Auslassungen. Diese stehen immer am Ende von inneren Monologen, in denen die Ich–Erzählerin ihre Standfestigkeit wiederzuerlangen sucht,

um auch weiterhin gegen den fortschreitenden Wahnsinn, der ein Irregehen an der Welt des Diktators ist, gewappnet zu sein. Wofür die Auslassungszeichen jeweils stehen, sollen drei Beispiele zeigen:

Wir wissen alles, sagt Albu. Mag sein, da stimme ich Lilli zu, über die Schalen der Toten vielleicht. Aber nichts über ihre Geheimnisse, über Lilli, die Albu nie erwähnt. Nichts über Glück und Verstand, die morgen etwas tun, was ich heut selber noch nicht weiß. Und nichts über den Zufall, der vielleicht übermorgen kommt, ich lebe ja... [389]

Daß Albu sie physisch bedroht, damit kann die Ich-Erzählerin umgehen, und seine Andeutung, daß es ihm gelungen sei, sich auch ihrer Gedanken, als letztem Refugium der Selbstbestimmung, zu bemächtigen, weist sie vor sich selbst zurück.

Ihre Selbstbeschwörung, sie lebe ja, verebbt in den Auslassungszeichen. Diese negieren ihre Worte und entlarven sie als Selbstlüge. Denn tatsächlich hat ihre Angst zur Selbstentfremdung geführt, und ihre Existenz ist so zum bloßen Schattendasein geworden.

Daß ich Lillis Liebe zu den alten Männern nicht verstehen wollte, sagt sie zu sich, das kam wegen...

Am Friedhofstor stand ein Bus. Mein Tata saß am Steuer, er schlief mit dem Gesicht auf den Händen. Nur war mein Tata seit Jahren tot. Ich hatte ihn seither unzählige Male am Steuer ertappt, in fahrenden und stehenden Bussen. [390]

Die erfundene Wahrnehmung, in der sie ihren Vater am Steuer eines Busses sieht, die nach den Auslassungszeichen folgt, zeigt, daß die Ich-Erzählerin versucht, sich selbst zu täuschen. In Wahrheit versteht sie nämlich sehr wohl, daß sich Lilli mit alten Männern einließ, weil sich darin ihre eigene unerfüllte Liebesehnsucht als Auflehnung gegen den Tod offenbart. Auch sie vermißt ihren Vater, der sich ihrer Liebe entzogen hatte und gestorben war, um ihr und ihrer *Mama in allen Straßen zu entkommen*^. [391]

Manche Sachen werden erst durchs Reden schlimm. Ich hab mir angewöhnt, rechtzeitig zu schweigen, und doch ist es meist zu spät, weil ich mich eine Weile behaupten will. Immer, wenn Paul und ich nicht verstehen, was andere quält, wächst uns der Streit über den Kopf. Er wächst schnell, und jedes Wort verlangt eines, das noch mehr poltert. Ich glaube, wir sehen in dem Trinker das, was uns selbst am meisten quält. Dies ist, obwohl wir uns lieben, nicht dasselbe. Das Trinken quält Paul mehr, als daß ich bestellt werde. An den Tagen trinkt er am meisten, und gerade dann hab ich kein Recht, es ihm vorzuwerfen, auch wenn mich, daß er besoffen ist, mehr quält als... [392]

Dieser innere Monolog folgt auf einen Disput, in dem sich Paul und die Ich-Erzählerin darüber gestritten haben, ob ein Mann, der jeden Morgen vor ihrem Wohnblock auftaucht und der offenbar Alkoholiker ist, sie nun bespitzelt oder nicht.

Die Gedanken der Ich-Erzählerin kreisen darin unaufhörlich um das Wort *quälen*^, in dem ihrer beider Lebensumstände definiert ist. Denn die nicht faßbare Bedrohung *quält*^Pauls Trunksucht *quält*^die Ich-Erzählerin. Und auch Paul *quält*^sich, denn er leidet unter seinem Zustand, da er offenbart, daß ihn das

System gebrochen hat. Deshalb trinkt er, wenn sie bestellt ist, noch mehr als sonst. Weniger aus Angst um die Ich-Erzählerin, sondern weil sich in dieser Situation die Grenze dessen aufzeigt, was seine Liebe zu tragen vermag.

Durch das Trinken Pauls bekommt aber auch die Liebe der Ich-Erzählerin einen Knacks. Es quält sie mehr *als...^* alles andere. Mehr als die Verhöre, als die Bespitzelungen. Denn es läuft auf die Zerstörung ihrer Beziehung als letztem Vertrauensverhältnis und Ankerpunkt in ihrem Leben hinaus. Die Angst vor diesem Eingeständnis gipfelt in der Verweigerung. Sie will diesen Gedanken nicht zu Ende denken, weil er sie dem Wahnsinn überantwortet.

Daß das Wissen um das Scheitern ihrer Beziehung tatsächlich der Kern ist, um den all ihre Gedanken kreisen, zeigt sich auch hier in der Szene, die an die Auslassungspunkte anschließt. Die Ich-Erzählerin schildert, wie die Ehe mit ihrem ersten Mann endete.

2.5.3 Flüche

Wie sich in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt hat, haben es die Vertreter des Diktators verstanden, Sprache zu instrumentalisieren, um ihren Machterhalt zu garantieren. In dieser Welt des Scheins und der falschen Worte kommt den Flüchen besondere Bedeutung zu, denn sie *treibendas Böse aus^*, wie Lilli sagt, sind doch in ihrer handfesten Bildhaftigkeit klare Stellungnahmen und bisweilen bewußte oder unbewußte Systemkritik verpackt'.[\[393\]](#)

Da ist zum Beispiel Pauls Mutter, bei der die Umerziehung zur strammen Genossin fehlschlägt, weil sie mit der unsinnlichen, da bildentleerten Sprache, in der es nie ums Riechen und Schmecken^, nie ums Hören und Sehen^ [\[394\]](#) geht, nichts anzufangen weiß.

Bei einer Parteiveranstaltung beschwert sie sich über die Zugluft: *Die Männer haben es gut, sagte sie, ziehen zwei Paar lange Hosen an und erkälten sich nicht, aber uns Frauen zieht der Wind durch die Schnecke.*^ [\[395\]](#)

Als alle lachen, verbessert sie sich und sagt. *^Also uns zieht der Wind durch die Angelegenheit.*^ Unfähig, sich parteigemäß zu verstellen, bekommt ihre zweite Bemerkung eine unfreiwillige Doppeldeutigkeit, die mehr die Partei und das gesamte System als sie selbst bloßstellt.

Der Großvater der Ich-Erzählerin, der an den schrecklichen Erlebnissen im Lager zerbrochen ist und der den Mut weiterzuleben, aus der immer offen gehaltenen Möglichkeit des Suizids schöpft [\[396\]](#), formuliert seine fatalistische Lebenseinstellung in einem Ausspruch, mit dessen derber Bildhaftigkeit er seiner Angst

vor dem Tod zu trotzen sucht:

Ein Mal die Beine strecken, dann geht die Welt auf. Noch einmal, dann geht sie zu. Von da bis dort ein Furz in der Laterne, das nennt sich dann gelebt. Es lohnt sich nicht, dafür die Schuhe anzuziehen. [\[397\]](#)

2.6 Die Situation im Land des Diktators

Daß die Menschen im Land des Diktators in einem Zustand des Mangels und des drohenden Verfalls leben, klingt an zahlreichen Stellen des Romans an: [\[398\]](#)

Die Lieferwagen, die am Morgen vor den Geschäften vorfahren *brummenviel und liefern wenig*, *einige Kisten mit Brot, Milch und Gemüse und viele mit Schnaps*.[^] [\[399\]](#) Die Not ist so groß, daß sich einige sogar die Kinder anderer Leute leihen[^], um im Laden mehr Lebensmittel zu bekommen. [\[400\]](#)

In der Szene auf dem Flohmarkt ist die allgemeine Mangelsituation in ein groteskes Bild gefaßt: Vor den Klohäuschen stehen, genau wie vor den Läden, Menschengeschlangen an. Und genauso, wie darüber gewacht wird, daß die Leute keine privaten Geschäfte machen, paßt ein Polizist auf, daß niemand sein Geschäft` außerhalb der gemeinschaftlichen Klohäuschen verrichtet.

Da es für die beiden Klohäuschen jedoch nur eine Tür gibt, müssen sie die Leute untereinander weiterreichen. Die Schwächeren der Gesellschaft`, in diesem Fall ein kleiner Junge und einer schwangere Frau, werden dabei übergangen. Hier wie überall im Land gilt ausschließlich das Gesetz des Stärkeren, Solidarität gibt es nicht.

Wer die Tür schließlich bekommen hat, geht rückwärts aufs Klo und hält sie, während er sein Geschäft erledigt, vor sich hin. Der Zustand des Aborts, mit seinen zwei langen vollgemachten Brettern über einem Erdloch, entspricht dem des Landes, das vom Untergang bedroht ist. [\[401\]](#) Aber auch die Werkstatt des Schusters zeigt den desolaten Zustand Rumäniens: Hinter der Bretterwand herrscht das Chaos des Bösen, hier in Gestalt der zahlreichen Ratten. Die Bretterwand verbirgt die Wahrheit jedoch nur noch sehr notdürftig, und das ganze Gebäude droht im Chaos zu versinken. Die Ratten nagen zudem die Schuhe des Schusters an, sie leben also auf seine Kosten, in einem Raum, der zimal so groß ist wie seine kleine Werkstatt. [\[402\]](#)

Ein Beispiel für diejenigen, die sich in der Diktatur ganz gut eingerichtet haben, ist der Straßenbahnschaffner. Er weiß um seine Macht und nutzt sie schamlos aus. So steigt er während der Fahrt einfach aus und erledigt einen privaten Einkauf. *Hiertut doch jeder, was er will*[^], denkt sich die Ich-Erzählerin. [\[403\]](#)

Auch beim Militär, dem Stolz einer Diktatur, herrscht längst der Schlendrian: Weil *schon lange kein Krieg mehr war*, verwässert die militärische Ausbildung im Müßiggang. Statt im Kampf gegen feindliche kapitalistische Armeen üben sich die Soldaten nun in der Eroberung schöner Frauen, wobei der Grad der Schönheit am Gesicht, an der *Welle des Hinterns, der Waden zueinander* und an den Brüsten bestimmt wird: *Die Brüste heißen Apfel, Birne und Fallobst, je nach dem Stand der Brustwarzen.* [\[404\]](#)

Die Menschen leben in der ständigen Angst, beobachtet zu werden, und bezichtigen sich zudem gegenseitig der Bspitzelung. Auch Paul und die Ich-Erzählerin verdächtigen, wie bereits erwähnt, eine Woche lang einen Mann. Sie sind sich nie ganz sicher, ob er nur sein Kind zur Schule bringt und wieder abholt oder ob er sie beobachtet. [\[405\]](#)

Daß es mit der Gleichheit und der Solidarität im Kommunismus nicht weit her ist, wird auch in der Straßenbahn deutlich, denn jeder, der einsteigt *wird mit trägen Blicken abgeurteilt*. [\[406\]](#) Die Arbeiterklasse, in der alle angeblich gleich sind, ist unter sich und sucht doch Unterschiede. Die machen sich an Äußerlichkeiten fest:

Geputzte oder staubige Schuhe, schiefe oder gerade Absätze, ein frischgebügelter oder verhutzelter Kragen, Fingernägel, Uhrriemen, Gürtelschnalle, Scheitellauf, alles pocht auf Neid und Verachtung. [...] Die Arbeiterklasse sucht Unterschiede, es gibt keine Gleichheit am Morgen. [\[407\]](#)

Auch unter den Arbeitern in der Fabrik gibt es keine Solidarität. Mehr noch, hier ist die Vorstellung vom Volkseigentum in sein Gegenteil verkehrt, denn die Arbeiter halten Stehlen für legitim, da sie hier als Volk nur ihr Eigentum nehmen. Zudem bestehlen sich die Arbeiter gegenseitig: Socken, Schuhe, wie es gerade paßt. [\[408\]](#)

Doch auch ohne diese kleinen Diebstähle würden die Handlanger des Staates immer einen Grund finden, jemanden abzuurteilen. Denn wie bereits erwähnt, sind die Gesetze so streng, daß jeder sie zwangsläufig irgendwann übertritt. So bleibt keiner von der Willkür des Staates verschont. *Esgibt so leichte Gründe für schwere Fehler*, sagt sich die Ich-Erzählerin, *bestimmt werden auch Leute, die passende Manschettenknöpfe tragen, angeklagt*. [\[409\]](#)

2.7 Zusammenfassung

In dem Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, mit dem Herta Müller ihre Chronik der Gewalt fortsetzt [\[410\]](#), zeigt sich das Leben der Ich-Erzählerin in der Diktatur von der Angst bestimmt. Die

allgegenwärtige, aber niemals faß- und deshalb bekämpfbare Bedrohung, der sie sich ausgesetzt fühlt, führen zu einer wachsenden Traumatisierung, die sich als Irregehen an der Welt und ihren Lebensbedingungen charakterisieren läßt.

Zunächst ist die Ich-Erzählerin durch ihre von ihr selbst zwar als sinnlos empfundene Arbeit noch in die Gesellschaft integriert. Die Werkstätigkeit gibt ihr eine Existenzberechtigung. Die Kündigung kommt deshalb einem Ausschluß aus der Gesellschaft gleich, weil deren Mitglieder sich ausschließlich über ihre Arbeit zu definieren gelernt haben.

Die Isolationsangst der Ich-Erzählerin bewirkt eine innere Halt- und Ziellosigkeit, die durch die ständigen Verhöre, die nun einsetzen, gesteigert wird und dazu führen, daß der Riß mitten durch die Person geht[^]. [\[411\]](#) Diese Schizophrenie zeigt sich zum Beispiel darin, daß die Ich-Erzählerin beginnt, ihre Existenz in verkehrtes Glück[^], als das sie das Zusammensein mit ihrem zweiten Mann Paul empfindet, und Leben[^] aufzuteilen. Verkehrt[^], also paradox ist das Glück deshalb, weil es einerseits mit den äußeren Bedingungen nichts zu tun hat, also realitätsfern ist, aber andererseits von der Ich-Erzählerin aus der Alltäglichkeit, sprich: Realität, heraus definiert wird.

Ein weiteres Indiz dafür, daß die Schizophrenie zur Lebenshaltung der Ich-Erzählerin wird, ist ihr Versuch, der Bedrohung durch Rituale zu begegnen. Diese magischen Abwehrhandlungen gegen die Angst [\[412\]](#) entwickeln sich jedoch immer mehr zur Diktation und steigern so das, was sie eigentlich mildern sollen: die Angst.

Wie eng das Leben der Ich-Erzählerin unter der Diktatur mit Schuld und Tod verknüpft ist, wird durch ihre Beziehungen zu Freunden offenkundig. So glaubt sie sich beispielsweise am Tod ihrer Freundin Lilli schuldig, weil sie sie in ihrer Sehnsucht nach Liebe um deren Beziehung zu einem Offizier beneidet hatte. In dieser zeigt sich die Liebe als Widerstand gegen den personifizierten Tod. Dieser bleibt in der von Angst geleiteten Weltsicht der Ich-Erzählerin jedoch letztlich immer Sieger. Er nimmt ihr nach und nach alle Freunde und steigert so ihre Angst.

Das gestörte Verhältnis zu den Eltern, aus dem die Weltangst der Ich-Erzählerin resultiert, hat ihren Ursprung in der Lieblosigkeit der Mutter, für die sie ein ungewolltes Kind ist, aber mehr noch in dem zutiefst erschütterten Vertrauen in den Vater, der in ihren Augen ihre Liebe verriet.

Den ersten Mann der Ich-Erzählerin dagegen hat die auf Gewalt und auf veraltetem patriarchalischem Denken fußende Erziehung zum emotionalen Krüppel gemacht. Sein aus dem Scheitern am Ideal abgeleiteter Selbsthaß wendet sich gegen die Ich-Erzählerin und läßt die Beziehung zu ihr scheitern. Zum Scheitern ist die Beziehung aber auch durch die Last der Vergangenheit verurteilt, weil die Ich-Erzählerin nicht vergessen kann, daß der Vater ihres ersten Mannes dafür verantwortlich war, daß ihre Großeltern in ein Lager gekommen waren.

Anhand der Geschichte des Parfümkommunisten[^], aber auch an der von Pauls Eltern wird die Welt des Frosches des Diktators als Scheinrealität entlarvt, in der sich die Menschen aus Angst vor Repressalien selbst täuschen oder, um ihre Macht zu erhalten, zu skrupellosen Tätern werden.

Einzig die Beziehung zu ihrem zweiten Mann Paul hat der Ich-Erzählerin noch Lebenssinn gegeben, war er doch der einzige, dem sie in der Welt aus Lügen und Schein vertraut hat. Weil jedoch eine Liebesbeziehung, in der Individualität ausgelebt werden kann, eine Gefahr für die allein auf Gewalt fußende Gesellschaft bedeutet, geraten Paul und die Ich-Erzählerin ins Visier der Spitzel, denen es schließlich gelingt, das Vertrauensverhältnis zwischen den beiden zu zerstören.

Auch Major Albu, als personifizierte Macht des Diktators, dringt in seinen Verhören in die Privatsphäre der Ich-Erzählerin, um ihre Individualität, das heißt, ihr selbstbestimmtes Ich, zu zerstören. Beides, der Vertrauensbruch Pauls und die ständige Angst vor dem Bestellt-Sein, treiben die Selbstentfremdung der Ich-Erzählerin voran und bewirken einen Selbstekel, der am Ende im Irrsinn, als höchste Form der Angst, zu gipfeln droht.

Dieses Irregehen an der Ausweglosigkeit der Welt wird in den irren Dahlien[^] in ein Bild gefaßt. Sie spiegeln die abnorme Normalität[^] der Diktatur wieder, während am Beispiel der Schusterfrau, die ihren Geisteszustand den irren Dahlien anpaßt, deutlich gemacht wird, wie sich die Intakte der Diktatur[^] aus Angst vor Repressalien selbst den Verstand verwüsten, um ihr Leben der abnormen Normalität[^] anzugleichen.

Eine andere Ursache hat dagegen der Irrsinn der Geschädigten und Zerbrochenen[^]. Denn den Geschädigten haben die Mächtigen den Verstand verwüstet, weil sie durch ihren Individualitätsanspruch eine Gefahr für das System waren.

Auch in diesem Roman ist die Natur Ausdruck des traumatisierten Seelenzustandes der Ich-Erzählerin, wie sich bei ihrem Ausflug in die Karpaten zeigt.

Gleichzeitig ist die Natur hier auch Bild für die höchste Form der Individualität, welche der

Absolventengruppe als Vertreter der durch die Partei gedrillten und gefühlskalten Verstandesmenschen die Sinne zu verwirren und damit ihre Gemeinschaft zu zerstören versucht.

In dem Spinnbohlenfeld, durch das Paul und die Ich-Erzählerin auf dem Motorrad fahren, findet das verkehrte Glück[^] seinen Ausdruck, welches seinen Ursprung, wie alles im Land des Diktators, im Irrsinn hat. Die Natur, in die die beiden fliehen, entpuppt sich beim genauen Hinsehen auch als fester Bestandteil des Täuschungsstaates.

Das fortschreitende Irregehen der Ich-Erzählerin zeigt sich aber auch in ihrer traumatisierten Wahrnehmung, in der die Gegenstände als bedrohliche Gedanken im Kopf stehen. So entsteht eine vollkommen hostile Welt, in der die Ich-Erzählerin nichts und niemandem mehr trauen kann und in der sie von den verschiedenen Formen des Irrsinns bedroht wird. An einer Stelle zählt sie sie auf:

Die erste und beste: Nie bestellt und nie irr werden, wie die meisten. Nie bestellt, aber irr werden, wie die Frau des Schusters und Frau Micu neben dem Eingang unten, ist die zweite. Die dritte: bestellt und irr werden, wie die zwei um den Verstand gebrachten Frauen in der Anstalt. Bestellt und nie irr werden, wie Paul und ich, das ist die vierte. Nicht besonders gut, aber in unserem Fall die beste Möglichkeit. [\[413\]](#)

An die Möglichkeit *bestellt und nie irr*[^] zu werden, glaubt die Ich-Erzählerin bis sie Pauls Vertrauensbruch bemerkt. Da jedoch spinnen[^] sich die Gedanken in ihrem Kopf fort, öffnen das letzte Stückchen Boden unter ihren Füßen und zeigen den Abgrund darunter. Der Wunsch, sich in diesem Moment *lieber nicht zu begegnen*[^], macht deutlich, daß die Ich-Erzählerin nun mit dem Irrsinn liebäugelt und Gefahr läuft, sich selbst den Verstand zu verwüsten. *Ha, ha, nur nicht irr werden*[^], beschwört sie sich im letzten Satz. Ob es ihr gelingt, bleibt offen. [\[414\]](#)

Die Angst vor dem Irregehen an der Welt, um die sich die Romanhandlung dreht, findet ihre Entsprechung im formalen Aufbau. Das Arbeiten mit den Elementen der Musik, die Auslassungen, Verknüpfungen und das Schaffen von Assoziationsketten kann auch mit der Methode des Bildzertrümmerns verglichen werden. Denn bei der Fragmentierung liegen die einzelnen Erzählebenen wie Puzzleteile am Boden, und es bleibt dem Leser überlassen, sie zu einem Ganzen zusammenzusetzen.

Der formale Aufbau des Romans erscheint so als ein Spiegelbild der Gesellschaft unter dem Frosch des Diktators, in der alles in sich verwoben ist und in der nur schwer Zusammenhänge erkannt werden können. Der einzelne Mensch ist tief verunsichert und lebt in der ständigen Angst, den Überblick zu verlieren. Überall scheint Gefahr zu lauern, denn der Aggressor wird selten so sichtbar wie in der Figur des Major Albu.

3. Zusammenfassung: Der Frosch des Diktators

In den untersuchten Texten wird der Frosch des Diktators als nicht greifbare Macht dargestellt, welche die Menschen in ihrer Existenz als selbstbestimmte und selbstbewußte Individuen bedroht. Diese bewußte Traumatisierung dient allein dem Machterhalt. Und so kreist das Denken des einzelnen einzig um die Angst vor der Bedrohung und wie er ihr begegnen bzw. ausweichen kann.

Herta Müller macht die unbestimmte Bedrohung durch den Frosch des Diktators in Angstbildern deutlich – beispielsweise im Wind, der an den Türen reißt, oder in dem Vorhang, der sich ausbeult, als käme ein riesiger Ball ins Zimmer.

Das Machtgefüge des Diktators fußt auf einer Pseudorealität. Nichts ist, wie es scheint. Die Wahrheit wird manipuliert, die Presse ist nur noch Werkzeug des Machthabers, die Geschichte wird nach Gefallen umgeschrieben.

Die meisten Menschen sichern den Erhalt dieser Scheinwirklichkeit, indem sie sich aus Angst vor Repressalien selbst den Verstand verwüsten und damit die *abnorme Normalität* zu ihrer Geisteshaltung machen. Auf diese Weise ist eine Gesellschaft entstanden, die vom Massenwahn geprägt ist und in der Schizophrenie staatlich gefördert wird.

Hier zeigt sich eine deutliche Parallele zum Leben unter dem deutschen Frosch, wo sich der einzelne in seiner Isolationsangst ebenfalls mit dem System arrangiert, indem er Solidarität vortäuscht.

So schreibt Herta Müller über die *Frösche* in ihrem Leben:

Der deutsche Frosch war der erste Diktator, den ich kannte. Er schielte schon im Kindergarten und in der Schule aus dem Dorf hinaus. Hatte schon damals die Pupille dem zugewandt, was noch eine Weile abstrakt blieb, was später konkret werden sollte: Der totalitäre Staat, die Allgegenwärtigkeit des Geheimdienstes, das *sozialistische Bewußtsein*, das jeden für sich selbst zum Ungeheuer machte, weil es nirgends im Kopf da war. Da ging die Arbeit an der Täuschung bruchlos weiter, das Hantieren mit dem Schein. ⁴¹⁵

Für beide Scheinwelten, die des deutschen Frosches und die des Frosches des Diktators, hat Herta Müller jeweils ein Bild gefunden: Beim deutschen Frosch ist es das Verbot, in den Spiegel zu schauen, weil dort ja angeblich der Teufel sitzt, beim Frosch des Diktators sind es die Glasaugen, die verkauft werden, weil der Staat den Menschen Blindheit verordnet. Das erste Bild zeigt den Versuch der Mächtigen, die Begegnung des Menschen mit sich selbst zu verhindern. Denn in diesem Moment wird er sich seines eigenen Standpunktes zu den Dingen um sich herum bewußt, er entfernt sich von der Kollektivmeinung und wird so zur Gefahr für das System. ⁴¹⁶ Und wenn die Mächtigen beim Frosch des Diktators Blindheit verordnen und den Irrsinn unter die Menschen bringen wollen, dann läuft das auf dasselbe

hinaus. Wer irr wird, wer das sozialistische Bewußtsein verinnerlicht, steht außer sich, kann sich selbst und seine Umwelt nicht mehr wahrnehmen und bedeutet dann keine Gefahr mehr.

Diejenigen, die sich weigern, diesem Massenwahn ihre Individualität zu opfern und das Täuschungsspiel mitzumachen, geraten in die Mühlen der staatlichen Unterdrückungsmaschinerie. Sie werden ständig observiert, verhört und sind bald gesellschaftlich völlig isoliert. Da sie sich geweigert haben, sich selbst den Verstand zu verwüsten, übernimmt das nun die Staatsgewalt. Der einzelne wird an der Welt und ihren Lebensbedingungen irre geführt, fühlt sich selbst immer mehr entfremdet, bis er zum fremdbehauten Subjekt[^] [\[417\]](#) bzw. zum bloßen Objekt der Willkür der Mächtigen, also zum Menschendreck[^] geworden ist. [\[418\]](#)

Um das außer-sich-Sein-vorAngst der Menschen zu verdeutlichen, verzichtet Herta Müller in der Erzählung *SchwarzerPark*[^] beispielsweise auf ein erzählendes Subjekt, und die Erzählerin tritt später nur als bedrohtes Objekt im Text auf. Im Roman zeigt sich die Selbstentfremdung der Ich-Erzählerin dagegen in dem verzweifelten Versuch, sich durch die Kleider anderer Frauen ein richtiges` Leben überzustreifen.

In ihrer zunehmend traumatisierten Wahrnehmung werden zudem alle Gegenstände in ihrer Umgebung zu Dingender Angst[^], die ihre Bedrohung in der Phantasie ausweiten. Sowohl die äußere Realität als auch die innere Erlebniswelt sind am Ende vollkommen hostile.

Die auf unbedingten Machterhalt ausgerichtete Zerstörungsmaschinerie wirkt bis in die intimsten Beziehungen hinein, denn in der Privatheit einer Liebesbeziehung lauert Gefahr für die Gemeinschaft und damit für das ganze System. Die vollkommene Beziehungslosigkeit des einzelnen, die sich hinter einer auf Gruppenzwang basierenden Gemeinschaftlichkeit verbirgt, wird zum angestrebten Zustand. [\[419\]](#)

Dem solcherart zunehmend traumatisierten Ich erscheint die Welt als Falle. Das Erkennen der Ausweglosigkeit führt in einen Zustand der Agonie oder, als letzte Konsequenz, in den Freitod.

So gesteht auch Herta Müller, mit Selbstmordgedanken gespielt zu haben. Aber als ihr dann der Geheimdienst mit einem Verkehrsunfall[^] drohte, wollte sie sich aus Trotz gegen diese Todesdrohung nicht selbst aus dem Weg schaffen, wollte diese Arbeit nicht für die Bluthunde des Diktators selber erledigen.[^] [\[420\]](#)

Dieser Trotz und die Weigerung, wegen ihrer Angstzustände einen Psychiater aufzusuchen und der Securitate so eine Möglichkeit zu geben, sie für unzurechnungsfähig erklären zu können, haben sie, ihrer Meinung nach, davonkommen lassen[^].[\[421\]](#)

Was dann jedoch, angesichts der lebensbedrohlich gewordenen Zustände, als einziger Ausweg blieb, war, das Land des Diktators zu verlassen und in den Westen zu fliehen.

V. Der Frosch der Freiheit

In ihrem Essayband *Hunger und Seide* schreibt Herta Müller:

Ausländer, dieses Wort ist unverblümt. Es ist so neutral und gleichzeitig so tendenziös wie der Tonfall jeder Stimme, die es ausspricht. Von einem Mund zum anderen kann es von einer in die andere Bedeutung springen. Von einer Absicht in die andere. Doch selbst in seiner Neutralität steht es über all jenen, die so genannt werden. Ein Sammelwort für einzelne, die von anderswoher in dieses Land gekommen sind. Jeder von ihnen hat in der tausendfachen gleichen Bedrohung oder Armut seines Staates eine eigene Geschichte. Seine Biographie ist, wenn er sein Land verläßt, sein sicherstes und zerbrechlichstes Eigentum. Als Fremder sucht er Ersatz für das, was sein Staat ihm nie gegeben oder längst genommen hat. [\[422\]](#)

Als sie 1987 aus Rumänien in die Bundesrepublik Deutschland kam, mußte Herta Müller feststellen, daß dort ausgerechnet das, was sie als ihr sicherstes und zerbrechlichstes Eigentum ansah, gefährdet wurde. Denn die Beamten im Auffanglager verlangten von ihr, daß sie ihre Biographie offenlegte. [\[423\]](#) Und dieses Offenlegen, als Gegenteil von *Erzählen* [\[424\]](#), kam ihr vor wie ein Infragestellen ihrer Biographie, was einem Anzweifeln ihrer gesamten Person gleichkam, zumal bei dieser bürokratisch geregelten Offenlegung der wichtigste Beweggrund für ihre Flucht, nämlich ihre moralische Integrität zu wahren, für die Beamten überhaupt nicht von Interesse war. [\[425\]](#)

Die politisch Verfolgten wissen um den Preis ihrer Flucht. Das Wort Moral, auf Diktatur bezogen, ist ihnen wichtig. Deutschland hat keine Absicht, dieses Wort bei einem Verfolgten zu vermerken. Und deutsche Beamte haben deshalb keine Rubrik dafür in ihren vorgedruckten Formularen. In der Offenlegung der Biographie des politischen Flüchtlings findet das Thema Moral kein Gehör. [\[426\]](#)

Statt dessen wollten die Beamten Herta Müller in der Rubrik *Deutsche* unterbringen und ihre Akte so schnell wie möglich schließen. Weil sie jedoch, um ihr zerbrechlichstes Eigentum, ihre persönliche Moral, zu schützen, bei der Offenlegung ihrer Biographie von der rumänischen Diktatur redete und sich so als politisch Verfolgte zu erkennen gab, wurden die Beamten, die lediglich etwas über ihr Deutschtum hören wollten, nervös.

Als sie die Frage bejahte, ob sie mit ihrer Haltung auch als Rumänin verfolgt gewesen wäre, schickte der Beamte sie zur Ausländerbehörde.

Indem Herta Müller auf die ganz persönlichen Beweggründe für ihre Flucht aus Rumänien bestand, brachte sie das Schubladendenken des Beamten durcheinander. Er konstatierte: *entweder* Deutsche *oder* politisch Verfolgte. Für beides zusammen gab es kein vorgedrucktes Formular.[^] [\[427\]](#)

Durch dieses Erlebnis bei der Behörde stellte die Autorin fest, daß es ganz offenbar auch im demokratischen Deutschland Merkmale jenes Machtgefüges gab, das sie als den Frosch des Diktators bezeichnet hatte und vor dem sie geflohen war:

Vielleicht hat man sich in Deutschland nie angewöhnt, die Frage nach der persönlichen Moral zu stellen, weil sie ins Leben des Fragenden hineinstößt. Und weil sich auch hier, in freierem Land ~ ohne Lebensbedrohung ~ Moral mit Lebenssicherheit oft nicht vereinbaren läßt. [\[428\]](#)

Nach der bitteren Erkenntnis, daß nun zum deutschen Frosch und zum Frosch des Diktators der Frosch der Freiheit hinzugekommen war, blieb Herta Müllers literarischer Blick auch in Deutschland von der Angst vor der Bedrohung ihrer Individualität geleitet und verharrte in der Froschperspektive. Es ist der wachsame und eigensinnige Blick einer fremden und fremdelnden Beobachterin, die sich einerseits von der Gesellschaft ausgegrenzt fühlt und sich andererseits auch bewußt ausgrenzt.

Im Spannungsfeld dieses Blickwinkels entstand 1989 der Prosatext *Reisende auf einem Bein*[^]. Er faßt das Leben unter dem Frosch der Freiheit, der die Menschen in seiner schönen kalten Hand[^] [\[429\]](#) hält, ins Auge und stellt sich deshalb als Kritik an den Systemzwängen des demokratisch–kapitalistischen Systems[^][\[430\]](#) dar. Er wird im folgenden genauer untersucht.

1. Der Prosatext *Reisende auf einem Bein*

Reisende auf einem Bein erzählt die Geschichte einer Ausreise, der keine wirkliche Ankunft folgt. Denn die Titelheldin Irene, die Rumänien verlassen hat, weil sie vom Diktator, der die Menschen kaputtmacht[^] [431], weg wollte, vermag in Deutschland nicht Fuß zu fassen. Nach einem Jahr fühlt sie sich dort fremder denn je, ist sie doch noch immer eine *Reisende auf einem Bein und auf dem anderen Verlorene*.[^] [432]

Im Mittelpunkt dieses Portraits[^] des Fremdseins[^] steht die Unmöglichkeit Irenes, für ihre Liebessehnsucht ein Zuhause zu finden. [433] Denn alle Beziehungen, die sie eingeht, scheitern an der Weigerung der Männer, Nähe zuzulassen. Stefan, einer von ihnen, läßt Müller den Zusammenhang so formulieren:

Eine Frau am Meer lernt einen Studenten kennen. Der Student hat eine Schwester. Die ist vor Jahren die Freundin eines Soziologen gewesen, den sie manchmal trifft. Eines Tages ruft sie an und schickt ihn im Namen ihres Bruders zum Flughafen. Sie sagt: die Frau vom Meer kommt an. [...] So lernt der Soziologe die Frau vom Meer kennen. [...] Und wie das so geht, der Soziologe kennt einen Buchhändler, der sich im Spätsommer von einem Schauspieler trennt. Der Student und die Frau vom Meer, das ist wie seltene Nähe und häufige Ferne. Und der Buchhändler ist einsam. Und die Frau vom Meer ist fremd. Und der Soziologe ist oft verreist. Und wie das so geht, da läuft der Buchhändler dem Soziologen den Rang ab. [434]

1.1 Irene

Zu Beginn der Geschichte wartet Irene in einem unbenannten rumänischen Küstenort auf ihren Paß. Denn nur, wenn sie sich ausweisen kann, ist die Ausreise aus Rumänien [435], das im ganzen Buch nur *das andere Land*[^] genannt wird, möglich.

Zwischen den kleinen Dörfern unter Radarschirmen, die sich in den Himmel drehten, standen Soldaten. Hier war die Grenze des anderen Landes gewesen. Die steile Küste, die halb in den Himmel reichte, das Gestrüpp, der Strandflieger waren für Irene das Ende des anderen Landes geworden. [436]

Zweimal wird in diesem ersten Abschnitt *das andere Land*[^] erwähnt. Zunächst mit dem Zusatz *die Grenze*[^], dann mit dem Zusatz *das Ende*[^]. Daran soll gezeigt werden, daß in Irenes Vorstellung ein Perspektivenwechsel stattgefunden hat. Denn in den Sommern, die sie bisher an dem Ort am Meer verbracht hat, verstand sie sich offenbar noch als Bürgerin des *anderen Landes*[^], und aus dieser

Perspektive war hier *die Grenze*^ ihrer Bewegungsfreiheit. Jetzt aber, da sie das andere Land verlassen will, ist aus der *Grenze*^ ein räumliches, aber auch zeitliches *Ende*^ geworden.

Auffällig ist der Begriff *das andere Land*^, der Irenes Distanz zu Rumänien ausdrücken und deutlich machen soll, daß es für sie nie Heimat, sondern, im Gegenteil, immer so etwas wie *zweite Wahl*^ gewesen war.

Weitab von den Kegelbahnen, von den tanzenden Sommerkleidern in den Kneipen standen sie, die Soldaten, unter den Trichtern der Radarschirme. Die fingen nur Licht ein und den Wechsel der Farben im Wasser. Sie gehörten der Grenze des anderen Landes, wie die Soldaten der Grenze des anderen Landes gehörten. [\[437\]](#)

In diesem Abschnitt bekommt der Begriff *das andere Land*^ zudem eine doppelte Bedeutung: Einmal bezeichnet es den Ausgangspunkt, einmal den Zielort von Irenes Reise. So gehören die *Farben im Wasser*^ zu dem *anderen Land*^, in das sie bald reisen wird. Dieses Bild ist positiv besetzt. Es assoziiert Freiheit und Schönheit. Dagegen stehen *die Soldaten*^, die Irene mit dem *anderen Land*^ in Verbindung bringt, das sie nun verlassen möchte, für Begrenzung, Verbote und Beobachtung.

Zu beiden *anderen Ländern*^ hat Irene in diesem Moment jedoch keinen Bezug. Sie ist im wahrsten Sinne des Wortes heimatlos. Beide Länder sind ihr fremd. Das eine, weil sie sich gedanklich und emotional längst von ihm gelöst hat, das andere, weil es ihr noch völlig unbekannt ist. [\[438\]](#)

In der Natur spiegeln sich Irenes Gefühle wider. Das Gefühl des Wegwollens, das Irene empfindet, findet seine bildliche Entsprechung im *Wegfließendes Wassers weit draußen*^, das ihr in diesem Moment *näher*^ ist als der *Sand unter den Füßen*^. [\[439\]](#) Näher also, als die Sicherheit des Lebens, das sie bisher gelebt hat. Sicherheit jedoch nicht im Sinne von Geborgenheit, sondern von Berechenbarkeit. Denn Irene kannte sich in dem *anderen Land*^, das nie ihre Heimat war, aus. Kannte die Gesetze und die Regeln. Was jetzt, *weittedraußen*^ auf sie wartet, ist so ungewiß wie das Element des Wassers. Deshalb spricht Irene auch von einem *losgelösten Sommer*^, den sie gerade erlebt. Sie hat sich von ihrem bisherigen Leben distanziert, ist aber noch nicht in einem neuen Leben angekommen. [\[440\]](#)

An den Treppen der Steilküste, wo Erde bröckelte, sah Irene wie in all den anderen Sommern die Warntafeln stehen: *Erdrutschgefahr*^. [\[441\]](#)

Die Warntafeln haben in diesem *losgelösten Sommer*^ wenig mit der Küste und viel mit Irenes Lebensumständen zu tun. Sie sind von symbolischer Bedeutung und weisen darauf hin, daß sie ihr bisheriges Leben, das wie *Sand unter den Füßen*^ ist, ins Meer spülen möchte. In ihrem Drang, aus dem *anderen Land*^ wegzukommen, ist sie nicht mehr zu halten. Erdrutschartig wird sich ihr Leben ändern. [\[442\]](#)

1.1.1 Die andere Irene

Irene geht zu einem Fotografen, um Fotos für ihren Paß machen zu lassen. Zwischen den beiden entwickelt sich ein Dialog, in dem der Unterschied zwischen Gedankenwelt und Bildwirklichkeit erörtert wird. Im Prozeß des Fotografierens offenbart sich für Irene die Diskrepanz zwischen innerer, wahrer Welt und äußerer, nur scheinbar authentischer Welt.

Die Szene teilt sich in fünf Sinnabschnitte, hinter denen jeweils der Satz *Er hatte geknipst* steht. [443] So hält jedes der fünf Fotos, die der Fotograf macht, einen Teil der Täuschungsarbeit, als die Irene das Fotografieren empfindet, fest. [444] Zur Täuschung werden die Fotos deshalb, weil das, was sie abbilden, in keiner Weise Irenes wahrem Gemütszustand entspricht. [445]

Sie haben die Augen geschlossen, hatte der Photograph gesagt. Sie schauen so ernst, denken Sie an etwas Schönes. Ich kann nicht, hatte Irene gesagt, ich will auch nicht.

Er hatte geknipst.

Sie pressen die Lippen zusammen.

Irene hatte die Lippen zusammengepreßt, um die Augen nicht zu schließen.

Wenn Sie sich sehen würden, hatte er gesagt, würden Sie lächeln.

Er hatte geknipst.

Wenn Sie wüßten, wie es hinter meinen Augen aussieht.

Irene hatte den Satz nicht zu Ende gesagt. Hatte den Satz auch nicht zu Ende gedacht.

Er hatte geknipst. [446]

Irene hält zunächst die Augen geschlossen, als könne sie auf diese Weise verbergen, was in ihrem Inneren vorgeht. Damit jedoch das Foto als gesellschaftlich anerkanntes Abbild der Wirklichkeit schön aussieht, muß sie sich verstellen. Ihre Anstrengung, ihre Gedanken zu manipulieren, um den Schein zu wahren, offenbart sich in ihrem zusammengepreßten Mund. Die Täuschungsarbeit verzerrt ihr Gesicht. Der Fotograf, der allein auf das äußere Erscheinungsbild einer Person bedacht ist, das der Konvention zu entsprechen hat, versucht, Irene zum Lachen zu bringen. Ein Lächeln wäre für Irene jedoch Verstellung, weil es ihren Gedanken entgegensteht. Ihre innere Gefühlswelt ängstigt sie sogar so sehr, daß sie sich verbietet, ihre Gedanken zu Ende zu denken.

Sie können die Augen öffnen. Was hinter den Augen ist, sieht man nicht. Bei mir nicht. Wollen Sie, daß man das sieht.

Ich hätte nichts dagegen. Es ist mir gleich.

Haben Sie nichts dagegen, oder ist es Ihnen gleich.

Sie sagen, man sieht es nicht. Weshalb soll ich mich entscheiden.

Weil es Sie beschäftigt, sonst hätten Sie das nicht gesagt.

Daß es mich beschäftigt, haben Sie gesagt.

Ich würde Sie gerne mit geschlossenen Augen photographieren.

Er hatte geknipst. [\[447\]](#)

Auch der Fotograf weiß um die Wirkung seines Handwerks, durch das die Bildwirklichkeit im krassen Gegensatz zu den Gedanken des Menschen stehen kann. Deshalb möchte er Irene mit geschlossenen Augen fotografieren.

Das nützt nichts. Sie wollen Paßbilder. Und das Paßamt nimmt die Photos mit geschlossenen Augen nicht an. [\[448\]](#)

Da er jedoch auch wissen muß, daß das Paßamt, als Vertreter der Gesellschaft, Fotos mit geschlossenen Augen nicht akzeptiert, sind die Bilder, auf denen Irene die Augen geschlossen hat, wertlos. Hier zeigt sich eine doppelte Täuschung: Obwohl jeder weiß, daß die Gedanken der Bildwirklichkeit, die dann als Realität angesehen wird, entgegenstehen können und sich diese wahren Gedanken nicht im Bild zeigen, täuscht sich die Gesellschaft selbst, indem sie Bilder verlangt, auf denen die Menschen die Augen geöffnet haben, ganz so, als bürgten die offenen Augen für die Authentizität des Bildes.

Sie sind doch geschminkt, Sie können doch nicht leugnen, daß Sie schön sein wollen. Es ist doch gut so. Für mich ist es gut so. Oder schminken Sie sich, damit es keiner merkt.

Ich schminke mich, weil ich früher mal schön sein wollte, hatte Irene gesagt. Das ist so geblieben.

Das mit dem Schminken. [\[449\]](#)

Ebenso wie das Fotografieren ist auch das Schminken Täuschungsarbeit. Daß Irene sagt, sie wollte früher einmal schön sein, und nun das Schminken nur noch als sinnlose Angewohnheit beibehalten hat, zeigt, daß sich ihr Umgang mit den Konventionen der Gesellschaft und damit auch mit ihrem Selbst geändert hat. Denn während sie sich früher

bemühte, vor den Augen der Gesellschaft zu bestehen, indem sie sich schön schminkte, ist ihr die gesellschaftliche Akzeptanz ihrer Person nun einerlei.

Ist jemand gestorben, hatte er gefragt.

Irene hatte den Kopf geschüttelt.

Das ist die Liebe, hatte er gesagt. Bei älteren Leuten ist es der Tod, bei jüngeren die Liebe.

Er hatte geknipst. [\[450\]](#)

Der Fotograf sucht offenbar eine Erklärung für die Angst Irenes vor den Fotos. Er meint nun, sie fürchte sich vor ihrem eigenen Anblick, weil sie glaube, in den Augen ihres Liebsten nicht bestehen zu können. Alte Menschen ängstigen sich nach Meinung des Fotografen dagegen davor, sich selbst auf Fotos anzusehen, weil sie durch sie der Vergänglichkeit ihrer Existenz gewahr werden.

Als die Fotos schließlich gemacht sind, möchte Irene sie am liebsten in den Regen halten, sie also vernichten. [\[451\]](#) Denn statt sich in den Fotos wiederzufinden, fremdelt sie bei ihrem Anblick vor sich selbst. *Das Fremde an Irenes Gesicht war die andere Irene[...]*[^] [\[452\]](#)

Diese Selbstentfremdung erscheint so als Preis der Freiheit, den Irene für ihre an die Gesellschaft zu zahlen hat.

Später, als Irene in Deutschland lebt, setzt sie sich in einen Fotoautomaten, um noch einmal Bilder von sich machen zu lassen. Sie zieht den Vorhang zu und betrachtet sich im Spiegel wie eine Fremde. [\[453\]](#) Sie hebt ihre Bluse hoch und betrachtet ihre Brüste. Sie versucht verschiedene Frisuren. Offenbar entspricht die Frau, die Irene im Spiegel sieht, nicht der Vorstellung, die sie selbst von sich hat, denn Irene fängt an zu weinen, *weildas Haar so flog und weil sich mitten auf dem Kopf ein Scheitel wie ein weißer Faden teilte*[^]. [\[454\]](#) In diesem Moment entsteht das Foto. Als Irene es später betrachtet, erkennt sie sich wieder nicht. Denn *wie in dem anderen Land, wie auf den Paßphotos, war auch auf diesen Photos eine fremde Person. Auch auf den Photos des Automaten war die andere Irene.*[^] [\[455\]](#)

Die Ähnlichkeit der Begriffe *das andere Land*[^] und *die andere Irene*[^] ist auch ein Hinweis darauf, daß Irene nicht nur in geographischer Hinsicht heimatlos ist, sondern daß das Gefühl des Fremdseins zudem ihren eigenen Körper betrifft.

Der wachsende Identitätsverlust führt zu einer Traumatisierung, die sich beispielsweise zeigt, als Irene in Berlin an der Mauer vorbeifährt. Beim Anblick des Todesstreifens ufert ihre Wahrnehmung in die Phantasie hinein aus und erfindet sich dort in einem Schreckensbild:

Die Grenzer waren am sonnigen Nachmittag mit Fahrrädern unterwegs, zwischen Wachtürmen und Draht.

Irene sagte das Wort Mauersegler.

Birkengestrüpp schloß den Flieder ein.

Und es war eine fremde Hand auf der Haut, als Irene sich ins Gesicht griff. Und das Gedärm, Irene sah fast ihr Gedärm. Trug es wie im Einweckglas im Bauch. Und das Herz und die Zunge wie tiefgefrorenes Obst.[^][\[456\]](#)

In dieser Angstvision fühlt Irene ihren Körper als nicht zu sich gehörig und empfindet zudem ein Gefühl der Bloßstellung. Der Schreck läßt sie erstarren, macht sie zum leblosen Gegenstand, zur lebenden Toten.

1.1.2 Dinge der Angst

Wie schon in den bisher behandelten Texten läßt Herta Müller auch hier, um Gefühlswelten zu versprachlichen, ihre Figuren in enge Beziehung zu den Gegenständen treten, die sie umgeben. [457] So hat Irene durch ihre von Isolationsangst geprägte Wahrnehmung gar den Eindruck, daß *allesaußerhalb von ihr Eigenschaften* hat. [458] Sie überträgt damit nicht nur ihre Gefühle auf Gegenstände, sondern fühlt sich auch selbst als toter Gegenstand.

Beispielsweise am Anfang der Geschichte vergleicht Irene ihre in diesem Moment zwischen Bleiben und Gehen schwebende Existenz mit dem *Zustand der leblosen Dinge*. *Der Steine, des Wassers. Der Güterzüge und Türen, der Fahrstühle, die sich bewegen.* [459] Dieser Zustand liegt jenseits jeglichen Gefühls, auch dem der Sehnsucht, und macht deutlich, daß Irenes Existenzangst in einer Leblosigkeit, also einer Totenstarre gegipfelt ist. Sie befindet sich in diesem Moment quasi außer sich vor Angst, so daß ihr Körper als leblose Hülle – wie ein Stein, ein Zug oder ein Fahrstuhl – bewegt werden kann.

Diese Existenzangst, als *Zustand der leblosen Dinge*, überfällt Irene auch in Deutschland, als sie durch die Straßen Berlins geht:

Ampeln wie Augen. Dann überkam Irene kalte Sicherheit. Als ginge sie über glänzendes Papier, ein Gegenstand, der sich von einer Ansichtskarte in die andere bewegte. Und alles, was sie denken wollte, lief davon. Dann lagen wieder ganze Gedankenzüge wie Straßenzüge in ihrem Kopf. [460]

Irene fühlt sich von den Ampeln beobachtet. Der Frosch der Freiheit hat sie hier im Visier und prüft, ob sie *des Wohlstandes dieses Landes würdig* ist. Er hält sie in seiner *schönen kalten Hand*, an der nichts menschlich Fehlerhaftes zu erkennen ist. [461] Angesichts dieser perfekten Welt, die oberflächlich und glatt ist wie das glänzende Papier einer Ansichtskarte, bekommt es Irene mit der Angst zu tun. Sie fühlt sich ihres Menschseins beraubt und zum Ding degradiert. Ihr versagt gar das Denken, das hier als Synonym für eine selbstbestimmte Existenz gesehen werden kann.

Dunippst an diesem Glas wie all die Frauen, die kein Leben haben, die nicht hineinpassen in den Kram. Auch nicht in ihren eigenen, sagt die Erzählerin in der Erzählung *Schwarzer Park* und meint damit ihre von Angst bestimmte Existenz unter dem Frosch des Diktators, die eine doppelte Entfremdung, nämlich von der Gesellschaft und von sich selbst, bewirkt. [462] Dieser Satz findet bei Irene seine Entsprechung. Auch sie paßt nicht hinein in den Kram, das heißt in die Welt des Frosches der Freiheit, und deshalb auch

nicht in ihren eigenen, denn ihr Leben ist zu einer fremden Hülle geworden.

Wie die Erzählerin in *Schwarzer Park* hat sie das Gefühl, vom Leben ausgeschlossen zu sein. [463] Denn der Frosch der Freiheit grenzt sie aus, läßt sie spüren, daß sie nicht dazugehört, *daß sie in irgendeinem Augenblick, der entscheidend gewesen sein mußte, alles versäumt hatte.* [464] Die Angst, das eigene Leben zu versäumen, ist ständig in ihr und führt offenbar zu einer Art Schizophrenie, denn sie fühlt sich *von außen alt und von innen unmündig*, [465] *zerknittert und glattgebügelt zugleich.* [466]

Um ihr Leben, das ihr fremd geworden ist, wieder zu fassen zu bekommen, schneidet Irene Photos aus Zeitungen aus und klebt sie auf einen Bogen Packpapier. Die Bilder, die aus völlig unterschiedlichen Zusammenhängen gerissen wurden, bilden nun neue Verbindungen. Irene muß jedoch lange suchen und vergleichen, bis zwei Photos zueinanderfinden.

Fanden sie einmal zusammen, taten sie es von selbst. Die Verbindungen, die sich einstellten, waren Gegensätze. Sie machten aus allen Photos ein einziges fremdes Gebilde. So fremd war das Gebilde, daß es auf alles zutraf. Sich ständig bewegte. [467]

Die Collage, die daraus entsteht, ist ein Miniaturbild der Welt, mit ihren Verflechtungen und Gegensätzen, wie Irene sie wahrnimmt. Die *Hauptperson* darin ist ein Gegenstand: *Einaufgerißnes Tor, das vor dem Kopfsteinpflaster ins Leere führte*, als Sinnbild für Irenes Leben. [468]

Ein Photo ist jedoch übriggeblieben, weil es sich nicht in die Collage einfügt. Es ist das Photo eines jungen Mannes, mit dunkler Stirn und glänzenden Augen. *Der Mann war Politiker. Er hatte seine Macht verloren* und war vor kurzem in einem Luxushotel am Ufer eines Sees tot aufgefunden worden. [469]

Das Bild ängstigt Irene, weil es ihr zeigt, was mit denjenigen passieren kann, die in einer allein auf Äußerlichkeiten fußenden Gemeinschaft keine Macht mehr haben: Die Gesellschaft weist sie aus ihrer Mitte und sie stürzen *ins Leere* [470], das heißt in den Tod, da es für sie keine Existenzberechtigung mehr zu geben scheint.

Das Bild des toten Politikers wird für sie zum Schreckensbild, zum Abbild ihrer höchsten Angst. Deshalb steckt sie es in die Manteltasche und wirft es draußen in einen Papierkorb. Es ist, als hätte sie so ihre Angst ausgetrieben, denn plötzlich hat Irene das Gefühl, *es könnte plötzlich alles anders werden in der Stadt.* [471]

Später bekommt Irene Besuch von einem Obdachlosen. Er sieht sich die Collage an und zeigt auf das offene Tor, vor dem das Kopfsteinpflaster ins Leere führt. Er sagt zu Irene, daß er die Straße gut kenne. *Jeden Stein.* [472] Das heißt, daß sein Lebensgefühl dem ihren entspricht. Sie sind Seelenverwandte, denn auch er ist ein Ausgestoßener, ein ewig Reisender. *Dein Bild ist leer*, sagt er zu Irene. *Nicht nur leer. Auch tot.* [473] Er meint damit die Leere in Irenes Innern, die Agonie, zu der sich Irenes Angst gesteigert hat, weil sie erkennen muß, daß es keinen Ausweg aus der Welt der Freiheit gibt. Deshalb führt das Kopfsteinpflaster auf ihrer Collage auch ins Tor hinein und nicht hinaus. [474]

Irenes Lebenssituation, die von Angst vor Selbstentfremdung und vor dem Verlust der Selbstbestimmung geleitet ist, wird an späterer Stelle erneut in ein Bild gefaßt:

Irene war auf die Drehtür zugegangen. Hatte sich in ein Fach der Drehtür gestellt. Ein Mann mit einer grauen Pelzmütze hatte im nächsten Türfach gestanden. Der hatte mit der Fingerspitze an die Scheibe des Fachs geklopft:

In die andere Richtung, hatte er gesagt.

Irene hatte sich mit dem Gesicht in die andere Richtung gestellt.

Der Mann hatte die Drehtür gedreht. Irene war im Rhythmus seiner Schritte, die sie nicht hatte sehen können, hinaus auf die Straße gegangen. [\[475\]](#)

Die Drehtür der Post ist Symbol für Irenes Reise in die Freiheit, der keine Ankunft folgt, da Irene sich, als Eingeschlossene *im Türfach*[^] [\[476\]](#), immer nur im Kreis dreht. Der Mann mit der Pelzmütze ist die personifizierte Macht, die Irenes gesamte Existenz gefährdet hat und der sie durch ihre Flucht nicht zu entkommen vermag. Denn sie geht als blindes, willenloses Opfer im Rhythmus der Schritte der Macht hinaus auf die Straße.

1.1.3 Irene und die anderen

Doch Irene fremdelt nicht allein vor sich selbst, sondern auch vor anderen Menschen. Vor allem Kinder sind ihr *unheimlich, weil sie noch wachsen*[^] [\[477\]](#). Denn während sie ihr Leben noch vor sich haben, fühlt Irene sich *sehralt*[^] [\[478\]](#), als führe sie ein Leben *wiedanach*[^] [\[479\]](#). Dieses *danach*[^] liegt noch jenseits des Alters und jenseits der menschlichen Existenz, bezeichnet also den Tod.

Irene hat aber auch Angst vor dem *Spiel*[^] der Kinder, weil darin unverhohlen eine gesellschaftlich akzeptierte, aggressive Abneigung gegen Fremde offenbar wird:

Ein Kind war selten allein auf der Straße. Zu dritt oder zu fünft liefen Kinder hintereinander her. Wenn sie unter sich waren, stellten sie ihre Fahrräder auf den Kopf. Wenn Unbekannte auf sie zukamen, schepperten sie an den Briefkästen oder peitschten mit dünnen Ästen die Wände und die Straße.

Die Geräusche schmerzten. Es war wie ein Bedauern der Fahrräder, Briefkästen und dünnen Äste, was Irene empfand.[^]

Irene wich den Kindern aus. Sie überquerte Straßen an verbotenen Stellen, um ihnen nicht zu begegnen. [\[480\]](#)

Die Kinder spüren Irenes Angst und nutzen ihre Überlegenheit aus. Ihr Spiel hat nichts Kindliches,

sondern spiegelt die Gewalt einer Gemeinschaft gegen einen fremden einzelnen wider. Irene identifiziert sich in ihrer Angst mit den Gegenständen, die die Kinder bei ihrem Spiel mißbrauchen`. Sie fühlt sich als Opfer der Kinder.

An einem Sonntagnachmittag war die Straße leer wie eine Kirche. Vor einem Toreingang spielten Kinder. Irene konnte nicht ausweichen und hatte das Gefühl, eine verbotene Stelle zu betreten. Die Kinder spielten wie stumme Figuren.

Irene ging rasch. Spürte, wie ihre Wangen heiß wurden.

Nutte, sagte der Junge. Zwei Mädchen hoben ihre Puppen vor das Gesicht und lachten.

Irene blieb stehn. Sah unter den Rücken der Puppen seidene Höschen.

Lieber eine Nutte als ein Faschist, sagte Irene und erschrak. Der Junge war nicht älter als fünf. Er wiederholte das Wort: Faschist. [\[481\]](#)

Irene beschimpft den Jungen, weil er faschistoides Verhalten zeigt: Er fühlt sich offenbar nur durch seine Gruppenzugehörigkeit stark. Irene ängstigt ihn. Weil sie fremd ist, wird sie verdächtigt. [\[482\]](#) Mit seinen Beschimpfungen versucht er, seine Angst vor ihrem Anderssein zu vertreiben und vor seinen Freunden Eindruck zu schinden.

Aber auch unter den Erwachsenen bleibt Irene Außenseiterin. Sie ist niemals Mitglied einer Gruppe, niemals Teilnehmerin, sondern ständige Beobachterin. [\[483\]](#) Selbst in Gesellschaft fühlt sie sich allein, so als wären die Leute *längst weggegangen*^. [\[484\]](#)

1.2. Der Mann am Strand

Das Gefühl, nur Beobachterin, nie Teilnehmerin zu sein, zeigt sich auch bei Irenes Beziehungen zu Männern. So begegnet sie an ihrem ersten Abend an dem Ort am Meer einem Mann, der hinter einem Busch steht und sich selbst befriedigt. Er spricht Irene an:

Schau mich an. Lauf nicht weg. Ich tu dir nichts. Ich will nichts von dir. Ich will dich nur sehen. Irene war stehengeblieben. Der Mann rieb sein Glied. Keuchte. Das Meer nahm seine Stimme nicht mit. Dann tropften seine Fingernägel. Dann war sein Mund zerbrochen und sein Gesicht weich und alt. Das Wasser schlug. Der Mann schloß die Augen. Irene kehrte ihm den Rücken zu. Irene fror. Sah Rauch aufsteigen am Ende der Bucht, wo die Kähne standen. [\[485\]](#)

Jeden Abend geht Irene nun an den Strand, und jeden Abend befriedigt sich der Mann selbst, während er sie anschaut und sie ihn. Die Schilderung dieser wirklich nackten` Art der Sexualität, die bar jeden

Gefühls, allein als mechanische Handlung durchgeführt wird, erzeugt beim Leser Ekel. Hier wird das genaue Gegenteil einer Beziehung beschrieben. Denn der Mann sucht nicht einmal körperliche Nähe zu Irene, weil diese bei der Befriedigung seiner narzißtischen Bedürfnisse nur störend wäre. Ihm genügt es, Irene anzusehen. Und Irene? Offenkundig hat sie von dieser Begegnung nichts. Weder befriedigt sie der Mann, noch kann sie seine Nähe genießen. Deshalb verwundert es, daß sie nicht wegläuft, sondern, im Gegenteil, immer wieder zu dem Mann hinget.

Mehr noch, sie lebt an den Tagen, die *hellund leer* sind, allein auf die Abende zu, weil diese, wie sie sagt, die Tage zusammenschnüren. [486] Das bedeutet, daß die Begegnung mit dem Mann am Strand ihrem haltlosen Leben so etwas wie ein Ziel gibt.

Herta Müller vermittelt die widerstrebenden Empfindungen Irenes an dieser Stelle durch ein Klangbild, bei dem die Geräusche die Gefühle Irenes transportieren:

Jeden Abend stand der Mann halb bedeckt vom Laub hinter demselben Strauch. Irene kam durch den Sand. Er hatte die Hose schon aufgeknöpft. Irene blieb stehen. Er sagte nichts mehr. Irene schaute ihn an. Er keuchte. Keuchte jeden Abend gleich lang. Das Meer spülte die Stimme nicht weg. Sein Mund zerbrach jeden Abend auf die gleiche Art. Auf die gleiche Art wurde sein Gesicht weich und alt. Auf die gleiche Art wurde das Wasser lauter, wenn er schwieg. [487]

Das Keuchen des Mannes, das die Geräusche des Wassers übertönt, steht für das Dableiben, das Wellengeräusch für das Weggehen. Sobald der Mann still ist, gewinnt das Wellengeräusch, also der Wunsch Irenes, das Land zu verlassen, wieder die Oberhand. Daran wird deutlich, daß das, was sich jeden Abend zwischen Irene und dem Mann abspielt, ihrer losgelösten Existenz tatsächlich so etwas wie Halt zu geben vermag. Und obwohl Irene weiß, daß es sich bei ihr und dem Mann nicht um *Liebe*, sondern um *Gewohnheit* handelt, ist sie in ihrer Verzweiflung bereit, sich mit diesem geringsten menschlichen Kontakt zu begnügen. [488] Sie hat sich offensichtlich zu diesem Zeitpunkt schon so weit von sich selbst entfernt, daß sie, wenn sie jeden Abend durch den Sand zu dem Mann läuft, lediglich ein Gefühl des *Versäumnisses* hat. Vielleicht deshalb, weil sie nie nach ihren eigenen Bedürfnissen gefragt hat, so *als wäre sie damals, in der Blöße zwischen Himmel und Sand, nicht zur Besinnung gekommen*. [489]

Die Besinnungslosigkeit rückt Irene ganz in die Nähe der Ich-Erzählerin in dem Roman *Heutewär ich mir lieber nicht begegnet*, die sich davor fürchtet, irr zu werden. [490] Denn beides, Irrsinn wie auch Besinnungslosigkeit, nehmen dem Menschen das Gefühl für sich selbst, machen ihn haltlos und angreifbar.

Wie wenig es dem Mann um Irene als Person geht, zeigt sich, nachdem sie ein paar Tage nicht am Strand war: Er hat nicht auf Irene gewartet, sondern sich einfach andere Frauen gesucht. Irene ist austauschbar.

Das Wasser schlug unter die Kähne. Riß sie mit und schwemmte sie wieder in den Sand. Das Holz knirschte. Irene hörte Stimmen, kichernde Stimmen. Eine Pappel bewegte sich. Nicht vom Wind. Hinter der Pappel stand der Mann und rieb sein Glied. Drei Mädchen saßen unter ihm im Sand. Sie aßen Fisch. Sie kicherten. [491]

Irenes Lebensumstände sind hier wieder in einem Bild festgehalten. Ihre Empfindungen zeigen sich an den Kähen: Gehen und Bleibenwollen in einem Gefühl, *Reisende auf einem Bein, auf dem anderen Verlorene*. [492]

Die Machtverhältnisse sind klar: Die Mädchen sitzen dem Mann zu Füßen. Sie kichern, finden Gefallen an diesem seltsamen Spiel. Und Irene ist wieder ausgeschlossen. So scheint es, als kicherten die Mädchen auch über sie.

Tagsüber sucht Irene den Mann vom Strand in der Stadt, als versuche sie, ihre abendliche Begegnung zu einer richtigen Beziehung machen. Aber sie sieht ihn nie. *Oder so oft, daß sie ihn nicht erkannte, weil er auf den Straßen und in den Kneipen ein anderer war*. Ihre vergebliche Suche und die vage Angabe *so oft* weist auf alle anderen Beziehungen, die Irene später eingeht: Die Männer verweigern ihr die Nähe und Zuwendung, die sie sich so sehr wünscht.

1.3 Franz

Irene suchte diesen Mann und fand Franz, [493] der betrunken vor einer Kneipe saß. Und weil sie ihn da noch nicht kennt, heißt er zunächst *der Betrunkene*. Offenbar ist er Deutscher, denn er spricht mit den Kindern aus dem Dorf, die ihn nicht verstehen, deutsch. Die Kinder suchen seine Nähe, obwohl oder gerade weil sie wissen, daß der Kontakt mit einem Ausländer verboten ist. [494]

Irene nimmt sich seiner an und schleppt ihn in sein Hotel, obwohl sie als Rumänin eigentlich nicht dort hin darf. Franz fällt sofort in einen tiefen Schlaf. Irene aber steht noch einige Zeit apathisch am Fenster und schaut hinaus. Dann legt sie sich schließlich zu ihm ins Bett. Aus ihrer Apathie erwächst ein Wahnbild, in dem ihre Angst vor dem Tod zum Ausdruck kommt: Sie spürt, *wie das Zimmer in schmalen Rinnsalen zum Fenster* hinauszieht, *in die leere Fläche, wo die Dunkelheit noch größer war*. [495] Die leere Fläche ist Symbol für den Tod, als Zustand jenseits jeden Empfindens, dem Irenes Lebensgefühl in diesem Moment entspricht.

Als Irene am nächsten Tag erwacht, sieht sie Franz aus dem Bad kommen. *Ein Lichtfleck tastete sich an der Wand entlang, neben dem Bett. Franz setzte sich auf den Bettrand*. [496] Für Irene entspricht Franz dem Lichtfleck. In ihren Augen ist er ein heller Hoffnungsschimmer inmitten der Dunkelheit der Angst.

Franz kann sich nicht mehr an den vergangenen Abend erinnern. Irene behauptet, daß auch sie nicht mehr viel wisse. Sie erzählt Franz, daß sie die Ausreise beantragt hat und daß sie ihn geschleppt hat. Zum

Zeichen seiner Dankbarkeit küßt Franz Irenes Finger.

Dann fragt er Irene unvermittelt:

Was essen die Leute im Dorf.

Fisch.

Und am Morgen.

Fisch.

Und die Kinder.

Fisch. [\[497\]](#)

Der Dialog offenbart den Gegensatz zwischen Franz und Irene. Während ihr Leben arm und erbärmlich ist, lebt Franz im Licht des Wohlstands. Weil Irene sich für die Lebensumstände ihrer Landsleute schämt, die ja ihre eigenen sind, fängt sie an zu weinen.

Ich will mich waschen, das ist besser als Weinen. Ich hab den Tag von gestern noch an mir. Franz legte sich auf sie:

Ich will mit dir schlafen.

Der Lichtfleck drehte sich, flimmerte. Dann war Irenes Kopf zugeklappt. Ihre Augen geschlossen. Ihr Blick bohrte sich nach innen Gänge durch den ganzen Körper. Sie spürte Franz, seine Knochen, als gehörten sie zu ihr.

Der Körper war heiß und fand die richtigen Worte. Der ganze Körper dachte mit, dachte nach, wenn Irene was sagte.

Danach stand Irene mit Franz am Bahnhof. Franz fuhr nach Marburg. [\[498\]](#)

Irene hofft, sich ihre Beschämung abwaschen zu können. Doch Franz hat anderes im Sinn. Die zwei Sätze *ich will mich waschen* und *ich will mit dir schlafen* stehen sich gegenüber. Irene ordnet ihren Willen dem von Franz widerstandslos unter. Der Lichtfleck, der sich nun dreht und flimmert, zeigt Franz` Begierde. Auch Irene nimmt nun ausschließlich ihren Körper wahr, focussiert ihr Empfinden, aber auch ihr Denken auf den eigenen Leib und den von Franz.

Daß aus diesem Zusammensein keine Nähe erwachsen ist, macht der abrupte Szenenwechsel deutlich. Franz` und Irenes gemeinsame Zeit an dem Ort am Meer erscheint so allein auf Körperlichkeit beschränkt.

Irene hatte ein Stück Papier mit seiner Anschrift in der Tasche. Und im Kopf die Zeichnung aus Sand. Und das Pappelblatt, das Franz dort hingelegt hatte, wo Marburg lag. Und den Stein, den Franz dort hingelegt hatte, wo Frankfurt lag. [\[499\]](#)

Das Stück Papier mit Franz` Anschrift gibt ihrer bisher so unbestimmten Reise ein konkretes Ziel und nimmt ihr deshalb die Angst. Die Zeichnung aus Sand faßt ihre Hoffnung in ein Bild. Herzstück darin ist das Pappelblatt, das für Marburg und damit für Franz steht und zum Adressaten von Irenes Sehnsucht wird. Was es mit dem Stein und mit Frankfurt auf sich hat, wird erst an späterer Stelle deutlich.

Als Irene vom Bahnhof ins Dorf zurückgeht, ist sie getragen von der neuen Hoffnung, die sich ihr in der Pappelallee [\[500\]](#), durch die sie läuft, und in den Kindern, die am vergangenen Abend in der Kneipe waren und die sie nun wieder sieht, offenbart. Die Sträucher jedoch, die sich neben Irenes Beinen bewegen, entlarven das Hoffnungsbild als trügerische Täuschung, weil sie auf Irenes traurige Begegnung mit dem Mann am Strand verweisen. [\[501\]](#)

Irene kauft eine Karte für Franz, auf der die Bucht zu sehen ist. Sie schickt die Karte ihrer Ankunft in Deutschland voraus. Auf ihr steht:

Eigentlich will ich gar nicht, daß du mir schreibst. Ich würde dir antworten. Dabei will ich dir doch schreiben. Das ist ein Unterschied. [\[502\]](#)

Der Kartentext bringt Irenes Angst vor dem Verlust der Selbstbestimmung zum Ausdruck. Sie will nicht, daß Franz ihr schreibt, weil dann die Initiative von ihm ausgeht und Irene nur reagieren kann, also in eine Art Abhängigkeit zu Franz geriete. Denn sie wäre diejenige, die auf Post wartet, und hätte die Fäden nicht in der Hand. Wenn sie ihm jedoch schreibt, ist sie die selbstbestimmt Handelnde und er derjenige, der wartet.

Als Irene die Karte in den Briefkasten wirft, hört sie sie am Boden aufschlagen.

Das Geräusch auf dem Boden des Briefkastens war das Geräusch der Unruhe gewesen. Unruhe, die Irene selber war. Ungeduld und Warten auf den Paß. [\[503\]](#)

1.3.1 Vom Zauberer zum Zauderer

Gleich bei ihrer Ankunft in Deutschland hat Irene das Gefühl, daß sich Franz nie auf eine echte` Beziehung zu ihr einlassen wird. *Sie ahnt, daß er fern bleiben würde, auch wenn Irene ganz nahe vor seinen Lippen stand.*^ [\[504\]](#) Diese Ahnung findet sich bestätigt, als Franz nicht wie verabredet am Flughafen erscheint, um sie abzuholen. Als Ersatz hat er Stefan geschickt, dessen Schwester früher einmal ein Verhältnis mit Franz hatte.

Franz ruft erst sehr viel später bei Irene in Berlin an, als sie gerade ihre neue Wohnung bezogen hat, und meldet sich mit den Worten: *Ich bin ein Zauderer.*^ [\[505\]](#) Irene erkennt ihn nicht, weil er eine andere

Stimme hat als in dem anderen Land. [\[506\]](#) Auch weiß sie mit dem Wort *Zauderer* nichts anzufangen und sagt deshalb zu Franz: *Man denkt an Zauberer, aber an einen, der nicht mehr kann.* [\[507\]](#) Da erzählt Franz ihr von seinem Professor, der ihn einen *Zauderer* genannt hat, weil er sich vor dem Schreiben einer Seminararbeit drückt. Tatsächlich definiert das Wort Franz` Charakter sehr genau, denn er legt sich ungern fest, will sich zu nichts und vor allem zu niemandem bekennen.

Das Wortspiel *Zauberer*~*Zauderer* gibt Irenes geänderte Einstellung wieder. Denn in Rumänien war Franz für sie tatsächlich so etwas wie ein Zauberer, von dem sie sich ein besseres Leben versprach. In Deutschland wird Franz mehr und mehr entzaubert`, weil sie erkennt, daß er nicht zu ihr steht und bewußt Distanz zu ihr hält.

Eines Tages besucht Franz Irene in Berlin. [\[508\]](#) Unruhig steht er in ihrer Wohnung am Fenster und sieht hinaus auf den Innenhof, wo Holunder und Gras wachsen. [\[509\]](#) Dabei zerdrückt er *dürreBlätter in der Hand* und reißt *gelbeBlätter von den Zweigen der Topfpflanze*. [\[510\]](#) Die Blätter weisen zurück auf den losgelösten Sommer am Meer, in dem das Pappelblatt zum Hoffnungszeichen für Irene wurde. Daß diese Hoffnung vergeblich war, zeigt sich nun an Franz` Umgang mit den Blättern. Er zerdrückt sie und verletzt gleichzeitig Irene, indem er ihr zeigt, daß er sich bei ihr nicht wohlfühlt:

Jetzt weiß ich, sagte Franz, was mir in deiner Wohnung fehlt. Mir fehlt unterm Fenster die Straße. [\[511\]](#)

Franz, dem Städter, fehlt beim Anblick der Natur` vor dem Fenster nicht nur eine Fluchtmöglichkeit, für die die Straße steht, er kann auch die Stille dieser Natur im Hof nicht aushalten, weil er von einer grundlosen Unruhe getrieben wird, die *diese Stille nicht erträgt*. [\[512\]](#) Er sagt zu Irene, sie wisse nicht, was er meine, wenn er sagt, seine Unruhe ertrage die Stille nicht, denn schließlich habe Irene gute Nerven. [\[513\]](#) Diese Behauptung mutet seltsam an, wenn man bedenkt, daß Irene gerade aus einem Land geflohen ist, wo der einzelne unter ständiger Beobachtung steht und der politische Terror ein normales Leben verhindert. In Franz` Worten zeigt sich wieder die Kluft zwischen ihm und Irene, obwohl beide, auf unterschiedliche Weise, an ihrer Welt Schaden genommen haben: Irene unter dem Frosch des Diktators und Franz unter dem Frosch der Freiheit.

Nachdem Franz abgereist ist, weiß Irene, daß er *niewiederkehren* wird. [\[514\]](#) Tatsächlich macht sie sich das nächste Mal auf den Weg zu ihm. Sie fliegt nach Frankfurt, ist froh, daß sie *die Stadt*, wie sie Berlin nur nennt, verlassen kann. Jetzt ist sie wieder ganz offenkundig zur Reisenden geworden.

Im Flugzeug blickt sie aus dem Fenster.

Sie wollte Wolken sehn und ihre Angst. Und draußen auf den Wolken ihre Angst.

Das Gesicht von Franz war von der Angst und von den Wolken nicht zu unterscheiden. [\[515\]](#)

Irene hat Angst vor der Zurückweisung, denn sie weiß, daß sie Franz *halbgegen seinen Willen*^ besucht und ihm eigentlich nicht willkommen ist.

Die Kluft zwischen Franz und Irene zeigt sich auch darin, wie sie ihr Umfeld wahrnehmen. Denn ihre Blicke auf die Welt sind unterschiedlich geprägt und werden durch Erlebnisse aus der Vergangenheit beeinflusst. Als sie beispielsweise durch die Stadt laufen und geparkte Autos betrachten, die mit großen, gelben Blättern bedeckt sind, fühlt sich Irene an *Gräber*^ erinnert, während Franz die Autos *wie geschmückt*^ erscheinen. *Seltsam,*^sagt er, *daßdu, wenn du Blätter siehst, an Gräber denkst.*^ [516] *Das eine ist mein Bild, das andere ist dein Bild,*^, sagt Irene. *Dazwischen gibt es nichts.*^ [517]

Vor allem gibt es keine Nähe: Nach einer Nacht in einem viel zu kleinen Hotelzimmer laufen Irene und Franz durch Frankfurt, sitzen in düsteren Cafés und schlafen miteinander auf einer Parkbank. [518] Frankfurt erscheint hier als Synonym für ein kaltes Niemandsland, eine provisorische Zwischenstation, in der sich Franz wohlfühlen scheint, weil sie seinem Wunsch nach Unverbindlichkeit entgegenkommt, in der Irene jedoch leidet. Die menschenfeindliche Atmosphäre der Stadt läßt die Kluft zwischen Franz und ihr deutlich hervortreten. Ihr liebloses Zusammensein auf der Parkbank führt Irene ihre Heimatlosigkeit vor Augen. *Eine Bank und kein Bett*^, denkt Irene. [519]

Rückblickend erhält der Stein in Franz` Zeichnung von Deutschland, die er im anderen Land in den Sand gemalt hat, symbolische Bedeutung: Er ist Bild für die Trostlosigkeit und Gefühlskälte, die Irene in Frankfurt, als ewiger Zwischenstation, empfindet.

Auf dem Weg zum Bahnhof gehen Irene und Franz den Schwulenstrich entlang, und *die Wartenden*^ verschwinden, *wie Schatten im Gestrüpp, nachdem sie zwei Gehende so seltsam gepaart gesehen haben*^. [520] Die bedrückende, von purer Sexualität aufgeheizte Atmosphäre schürt Irenes Verlust- und Isolationsangst, die sich in ihrer Wahrnehmung widerspiegelt:

An den Zweigen war mehr Holz als Laub. Und die Wartenden waren nicht verschwunden. Es raschelte auch ohne Laub hinter ihnen. Oder machte das Holz dieses Geräusch, wenn es auf gierige Haut stieß.

Franz ging vor Irene her. Irene sah seinen Rücken.

Irene dachte: Jetzt verändert er sich. Jetzt wird er schwul, unterwegs, zwischen Blättern und Holz, weil er durch diese Bilder geht.

Und es war Eifersucht, der Irenes Blick bei jedem Schritt auf den Boden zwang. Irene hatte Lust auf Franz und wünschte sich, daß er schwul sei, und vergaß, daß sie kein Mann war, sondern eine Frau. [...]

Küß mich, hätte Irene gerne zu Franz gesagt. Sie schwieg. [521]

Dann steht Irene wieder einmal am Bahnsteig und verabschiedet Franz. *Es war schön mit dir*^, sagt er. *Irene hatte nichts hinzugefügt. Daß es schön war, hatte ihr weh getan*^. [522] Denn das Zusammensein gehört jetzt der Vergangenheit an und Irene ist wieder allein. Im Hotelzimmer wäscht sie wie so oft ihre Unterhose und ihre Strumpfhose im Waschbecken, so als wollte sie den Dreck der Straße und den schnellen, lieblosen Sex auf der Parkbank auswaschen. [523]

Deutliche Anzeichen für das nahende Ende ihrer Beziehung lassen sich aus einem Telefongespräch ablesen, das die beiden einige Zeit später führen. Wieder zitiert Franz, was ein anderer gesagt hat. Er, der Zauderer, schreckt vor jeder eigenen Stellungnahme zurück und merkt sich aus Büchern immer einzelne Sätze, die er dann auf sein eigenes Leben bezieht. So kann man ihn nicht beim Wort nehmen, also nicht haftbar machen. [\[524\]](#)

Wir haben bewiesen, daß wir, wenn es uns gäbe, nicht wären^, sagte Franz.

Irene sah die Zahlen auf der Wählscheibe an. Sie tickten. Nein, es war die Uhr. [\[525\]](#)

Das Ticken der Uhr zeigt Irene, daß ihre gemeinsame Zeit mit Franz abläuft. Sie weiß auch sein Zitat zu deuten: In seinem grenzenlosen Egoismus hat Franz Angst davor, sich selbst aufgeben zu müssen, wenn er eine Beziehung eingeht. [\[526\]](#)

Dann war es der letzte Satz, den Franz sagte, denn er sagte:

Ich wünsch dir was.

Dieser Satz wünschte Irene nicht, was sie sich selber wünschte. [\[527\]](#)

Weil Irene die bewußt unverbindlichen und floskelhaften Abschiedsworte von Franz wörtlich nimmt, offenbart sich ihr wieder die Kluft zwischen ihrer und seiner Lebenswelt. Sie hat erkannt, daß der Franz ihrer Vorstellungen der Wirklichkeit nicht standgehalten hat und aus dem Zauberer ein Zauderer geworden ist. Die Schuld für ihre enttäuschten Erwartungen gibt Irene dem anderen Land:

Dem Meer, dem Bahndamm und der Zeichnung aus Sand mit dem Steinchen wie Marburg. Die Überschwenglichkeit der Wünsche und die Kargheit der äußeren Dinge hatten sich überlagert. Was sich nicht begegnen durfte, es war einunddasselbe gewesen in dem anderen Land. Auch Irene und Franz. [\[528\]](#)

Irene ist Franz in diesem *losgelösten Sommer*^ durch ihren *Wunsch nach Nähe*^ in die Falle gegangen. [\[529\]](#) Nun, da sie weiß, daß dieser Wunsch nicht in Erfüllung gehen wird, fühlt sie sich völlig leblos.

Ich war allein abgereist und wollte zu zweit ankommen. Alles war umgekehrt. Ich war zu zweit abgereist. Angekommen bin ich allein. Ständig schreib ich dir Karten. Die Karten vollgeschrieben. Und ich leer. Den Zufall, der uns noch einmal gefährdet, gibt es nicht. [\[530\]](#)

Die Worte machen deutlich, daß in Irenes von Angst geprägter Gefühlswelt Gefährdung als Synonym für Lebendigkeit und gleichzeitig als Gegenteil von Apathie erscheint. Die Gefahr gab ihr das Gefühl, am Leben zu sein, [\[531\]](#) danach kommt nur noch Apathie.

1.3.2 Das Leben als Postkarte

Die Ansichtskarten, die Irene verschickt, sind Abbild ihrer Existenz als heimatlose Reisende und der verzweifelte Versuch, sich Franz mitzuteilen, die Distanz zu ihm zu überbrücken und so Nähe zu schaffen.

Irene stellte sich jedesmal, wenn sie eine Ansichtskarte kaufte, das Gesicht von Franz vor. Karten, die das Gesicht von Franz nicht zuließen, die das Gesicht, wenn es schon da war, vertrieben, kaufte Irene nicht. [\[532\]](#)

Die erste Karte, die Irene nach ihrer Ankunft in Deutschland kauft, läßt das Gesicht von Franz zu. Das heißt, daß, was auf ihr zu sehen ist, läßt sich mit ihm in Verbindung bringen. Auf der Karte ist ein Schwimmbecken abgebildet, an dessen Rand ein Schachbrett steht.

Die Schachspieler stehen im Wasser, denken nach und sehen direkt ins Bild. Sie sind der Gegenstand des Bildes. Ein Mann sitzt abseits der Schachspieler. Er hat das Kinn in die Hände gestützt und schaut aufs Wasser. [\[533\]](#) Er gehört nicht dazu, ist Außenseiter.

Weil sich Irene bei seinem Anblick an Franz erinnert, der in dem losgelösten Sommer in dem anderen Land auch ein Außenseiter war, schneidet sie den Mann aus der Karte aus, löst ihn also aus dem Bildzusammenhang und befreit ihn damit quasi aus der demütigenden Situation. Er fällt ihr *indie Hand*, genau wie Franz es an dem Abend im übertragenen Sinne auch getan hat. Irene schreibt auf ein Blatt:

Wie du das Meer, hat er das Schwimmbad nicht ertragen.

Franz, ich zögere, wenn ich dir schreibe. Es gibt eine Sehnsucht, die schlaff macht. Meine Hand schläft fast, jetzt, wo ich dir schreibe. [\[534\]](#)

Irene weiß also bereits, daß ihre Sehnsucht nach Franz unerfüllt bleiben wird und daß es deshalb vergeblich sein wird, ihm weiterhin zu schreiben. Dennoch faltet sie das Blatt, legt den Mann hinein und schickt beides nach Marburg.

Die Karte mit dem Schwimmbad lag auf dem Küchentisch. Irene schob die Hand unter die Stelle, wo der Mann gesessen hatte. Sie sah ihren Fingernagel.

Es wäre die Geschichte eines abseits liegenden Fingernagels geworden, wenn die Irene die Karte mit dem Schwimmbad nicht aus der Küche ins Zimmer getragen hätte. [\[535\]](#)

Die zurückgebliebene Karte mit der Lücke bildet Irenes Situation nach der Abreise von Franz ab. An ihrem Fingernagel sieht man, daß nun sie zur Außenseiterin geworden ist.

Der Fingernagel könnte zudem ein Verweis auf Herta Müllers Überlegung sein, daß jeder im Kopf einen Zeigefinger trägt, der auf das zeigt, was gewesen ist. [536] Irenes Finger weist dementsprechend auf ihre Begegnung mit Franz im anderen Land und führt ihr so ihre unerfüllten Hoffnungen vor Augen.

Denn daß sie nicht mehr an eine Nähe zwischen sich und Franz glaubt, macht sie mit der nächsten Karte deutlich:

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. [537]

Weil zwischen *Ankommen, Auspacken, Einpacken, Wegfahren* [538] kein Leben für Irene möglich ist, wird ihr Selbstwertgefühl mehr und mehr unterhöhlt. Sie schreibt an Franz:

[...] Wenn die Sonne scheint, hab ich mich dumm gewartet und das Gehen auf dem Trockenen verlernt. Ich bin müde und innerlich so wach, daß ich die Augen nicht geschlossen halten kann. Ich habe die Strümpfe ausgezogen und die Schuhe. Ich seh meine Zehen von weitem. Ich möchte nicht, daß es meine sind. [539]

Ihre Selbstentfremdung hat sich zum Selbsthaß gesteigert. Irene läuft Gefahr, an ihren Lebensumständen irre zu gehen, denn in ihrer Verlustangst liebäugelt sie damit, ihre Existenz auf vollkommener Selbsttäuschung aufzubauen:

Franz, wenn ich mich auf dich beziehe, ist alles schon erfunden. Ich könnte mein Leben darauf einstellen, daß es ganz erfunden ist. Doch all die Geschichten, wie hält man sie wach. [540]

Doch bei Irenes letztem Besuch in Marburg erkennt sie, daß Franz' selbstsichere Gesten Täuschung sind. [541] Sie kann sich nun von ihm distanzieren. Zum Zeichen dieser geänderten Einstellung ändert sie die Adresse auf ihrer nächsten Karte und schickt sie, statt an Franz, an den arbeitslosen Buchhändler Thomas, in den sie nun ihre Hoffnungen auf eine Beziehung setzt. [542]

1.3.3 Irene und die Städte

Irenes Gefühlswelt, ihre Einstellung zu sich und zu anderen Menschen, läßt sich an ihrer Wahrnehmung der äußeren Welt ablesen. So ist der unbenannte Ort am Meer am Anfang der Geschichte Ausdruck ihrer

von allen Empfindungen losgelösten Existenz – ein Niemandsland zwischen den Welten.

Ihre Suche nach menschlicher Nähe spiegelt sich dagegen in ihren Reisen in die verschiedenen Städte wider, wo sie hofft, ein Zuhause zu finden. Deshalb erscheint ihr Marburg, die Stadt, in der Franz lebt, zunächst als Synonym der Hoffnung und konkretes Lebensziel. Doch ihre Sicht auf Marburg wandelt sich, je mehr sie sich von Franz distanziert. Und als sie sich zum letzten Mal auf den Weg zu ihm macht, stellt sie fest, daß Marburg für sie nur noch ein Stadtname, jedoch kein Ziel mehr ist, das sie erreichen will. Deshalb gibt sie der Stadt, wie sie sagt, *die Möglichkeit, sich zu entfernen*[^]. [543] Wenn sie nun an Marburg denkt, sieht sie die Stadt mit *gelben Blättern mit langen, rötlich Stielen*[^] [544] bedeckt. Das heißt, mit ihrer Hoffnung auf eine Beziehung zu Franz (die damals durch das Pappelblatt ausgedrückt wurde) hat sie auch die Hoffnung begraben, in Marburg ein Zuhause zu finden und ihre Reise dort beenden zu können.

Weil es Irene auch nicht gelingt, mit Stefan und Thomas eine Beziehung der Nähe aufzubauen, werden ihr auch die Städte, in denen die beiden leben, immer fremder. [545] Sie bemüht sich, dieses Fremdsein nicht zu zeigen.

Denn die Menschen, die Irene nahestanden, ließen keine Gelegenheit aus, ihr zu zeigen, wie nahe ihnen diese Städte standen.

Sie wußten sehr genau, was sie an jedem Ort tun sollten.

Sie kauften sehr rasch ein. Bestellten sofort einen Kaffee. Berührten im Vorbeigehen Schaufenster, Wände und Zäune. [546]

Die Erkenntnis, daß sie in der so verheißungsvollen Freiheit kein Zuhause zu finden vermag und ihr die Menschen ihre Nähe verweigern, desillusioniert Irene zutiefst. Ihre Angst erwächst sich zu einem Fremdsein vor der Welt. In ihrer nun völlig traumatisierten Wahrnehmung sieht sie gar, daß die Menschen, die ihr nahestehen, die Stadt, in der sie leben, auf dem Rücken tragen. [547]

In diesem Augenblick wußte Irene, daß ihr Leben zu Beobachtungen geronnen war. Die Beobachtungen machten sie handlungsunfähig. [548]

Doch nicht nur Irene, auch Franz vergleicht Menschen mit Städten. In einem Brief an sie bedient er sich eines Zitates:

Sähe man die Stadt von innen, so wäre sie eine andere. Irene ist der Name für eine Stadt aus der Ferne, und nähert man sich ihr, so wird sie eine andere. Eins ist die Stadt für den, der vorbeikommt und nicht in

sie hineingeht, ein anderes für den, der von ihr ergriffen wird und nicht aus ihr hinausgeht; eins ist die Stadt, in die man zum erstenmal kommt, ein anderes ist die, die man verläßt, um nicht zurückzukehren; jeder gebührt ein anderer Name; vielleicht hab ich von Irene schon unter verschiedenen Namen gesprochen; vielleicht habe ich überhaupt nur von Irene gesprochen. [\[549\]](#)

Franz hat das Zitat in dem Buch *Die unsichtbaren Städte* von Italo Calvino [\[550\]](#) bereits vor Jahren angezeichnet, es damals aber mit keiner Person verbunden. Daß Irene jetzt tatsächlich so heißt, erschreckt ihn, weil mit ihr das Zitat aus der unverfänglichen Fiktion in die Wirklichkeit überführt worden ist und er nun nicht weiß, wie er damit umgehen soll. [\[551\]](#) Unwillkürlich überträgt er die Sätze aus dem Buch auf die wirkliche Irene und damit auch sein Gefühl, dem das Zitat zugrunde liegt.

Sehen wir uns das Zitat genauer an: Es geht hier um eine Stadt namens Irene, die nie eine feste Form hat, sondern die sich immer verändert, je nachdem, welchen Blickwinkel man zu ihr einnimmt. Es ist also weniger die Stadt selbst als vielmehr der Betrachter wichtig, den man hier unwillkürlich mit Franz gleichsetzt: Franz sieht Irene immer anders, je nach dem Blickwinkel.

Irene wird ihm aber nie vertraut, sondern bleibt für ihn immer unbekannt. Das zeigt, daß es Franz genauso geht wie Irene. Die Entfernung zwischen den beiden verringert sich für kurze Zeit, wenn Irene Franz in seiner Stadt besucht oder umgekehrt. Aber die Entfernung vergrößert sich auch wieder, wenn sie voneinander wegfahren. Nähe stellt sich nie ein. Die Stadt Irene und die Stadt Franz werden dem jeweils anderen nie zum Zuhause.

1.4 Stefan

Als Irene in Deutschland landet, erwartet sie statt Franz Stefan am Flughafen. Irene wird bereits jetzt klar, daß er von Franz lediglich als Ersatzmann für ihn selbst geschickt worden ist ~ Franz versucht, Irene weiterzureichen, als handele es sich bei ihr nur um einen Gegenstand. [\[552\]](#)

Als Irene versucht, Stefan bei der Begrüßung in die Augen zu schauen, wendet er den Kopf ab. Diese *Blicke auf der Flucht* kennt Irene aus dem anderen Land. Es ist die Scheu vor anderen Menschen, die Stefan wegsehen läßt. [\[553\]](#) Er fremdelt vor Irene, möchte sich ihr durch den Augenkontakt nicht offenbaren.

Daß Irene Stefan jedoch nicht als Ersatz für Franz akzeptieren möchte, zeigt sich, als die beiden in Berlin über den Weihnachtsmarkt gehen.

Ich bin oft unterwegs, sagte Stefan.

Die Verkäuferinnen standen in gedrängten Buden. [...]

Die Buden waren voll mit den gleichen Sachen.

Und Franz, fragte Irene.

Von einem Ohrgehänge zum anderen glitzerte der Stein, Stefans Kinn bewegte sich:

Nicht oft. Oder doch.

Dann Kerzenständer aus Glas in allen Farben. An jedem hing ein Tropfen. Der fiel nicht und fiel nicht. War geronnen und quälend schön. Es war, wie wenn man nicht mehr weinen kann.

Lebt Franz allein.

Könnte sein.

Die Frau zwischen den Kerzenständern las, wenn sie nicht lächelte, in einem Buch. Dann kam ein Mann und küßte sie. Sie schaute in das Buch, als er sie küßte. Las diesen Satz, den einen noch, zu Ende. Sie schloß das Buch.

Stefan sah nur auf den Asphalt: Ich kenne Franz nur durch seine Schwester. Mit ihr war ich einmal befreundet. Sie lebt nie allein. [...]

Ist Marburg weit von hier, fragte Irene.

Stefan sah ihr ins Gesicht.

Und Frankfurt?

Wozu, fragte Stefan. Franz ist verreist.

Ich fahre nicht hin. Ich frag doch nur.

Die beiden, dachte Irene, werden bis Weihnachten die Kerzenständer nicht verkaufen. Werden sie in Kisten packen und weiterziehen.

Weihnachten, dachte Irene.

Es war, wie wenn man Eingeweide über Tannen hängt.

Ich muß verreisen, sagte Stefan.

Er küßte Irene auf die Wange. Sie sah seinem Gesicht nach. [\[554\]](#)

Während Irene Stefan über Franz ausfragt, beobachtet sie das Geschehen auf dem Weihnachtsmarkt. Ihre Gedanken, Beobachtungen und Fragen überlagern und bedingen einander. Irene ist einzig daran interessiert, möglichst viel über Franz zu erfahren, doch Stefan bleibt in seinen Antworten vage und versucht, von Franz auf sich selbst überzuleiten. Beide wissen um die Absichten des anderen und umkreisen sich in einem Frage–Antwort–Spiel.

Quasi stellvertretend für Franz erscheinen Irene die glitzernden Ohrgehänge und die Kerzenständer als Objekte ihrer Begierde. Die Kerzenständer spiegeln zudem Irenes Gefühle wider. Ihre Sehnsucht nach Franz zeigt sich in den Tropfen, die an ihnen hängen.

In dem Paar in der Bude sieht sie ihre derzeitige Situation abgebildet. Wie die Frau in Gedanken bei dem Buch ist, das sie liest, während sie vom Mann geküßt wird, denkt Irene an Franz, während sich Stefan um sie bemüht. Auch die beiden sind genau wie Stefan und sie selbst ewig Reisende, deren Sehnsüchte – als Symbol stehen die Kerzenständer ~ nicht gestillt werden und die sie deshalb immer mit sich herumtragen.

Durch ihre eigene ungestillte Sehnsucht wird Weihnachten vom traditionellen Fest der Liebe ins Gegenteil verkehrt. In dem mit Eingeweiden geschmückten Baum offenbart sich ihre Angst vor der Einsamkeit.

1.4.1 Stefans Rastlosigkeit

Stefan ist ständig auf Reisen, weil ihn das Gefühl des Unterwegsseins erregt. Er empfindet es wie ein *Schlagenim Bauch*[^]. [\[555\]](#) Diese Erregung ist wie ein Rausch, der ihm das Gefühl gibt, am Leben zu sein und seine Angst vor dem Nichts, vor der Sinnlosigkeit seines Lebens, unterdrückt. Doch weil nach dem Rausch die ernüchternde Ankunft in einer Stadt nur schwer zu ertragen ist, macht sich Stefan so bald als möglich wieder auf den Weg.

Seine Selbstflucht, die sich in seinem Unterwegssein widerspiegelt, wird zur Sucht, sein Leben zum

Teufelskreis: Denn je mehr Stefan reist, umso seltener kommt er bei sich an. Dadurch entfernt er sich immer mehr von sich selbst und steht deshalb immer öfter dem Nichts gegenüber. Das steigert wieder seine Angst und er wird noch rastloser. [\[556\]](#) Raymond Battegay schreibt über die dauernd Rastlosen [^] [\[557\]](#):

Ihr Lebenshunger, aber vor allem ihre damit verbundene Angst, sich in der ihnen gegebenen Zeit nicht genügend verwirklichen und zu wenig erleben zu können, [...], gründet letztlich in ihrer Lebensangst. Ihr geschäftiges und ruheloses Tun ist darauf angelegt, sich, zu ihrer Beruhigung, möglichst viel anzueignen und narzißtische Gratifikationen in immer kürzerer Zeit durch immer mehr Menschen zu erfahren.

Meist sind es Individuen, die in ihrer Kindheit [...] zwar vielleicht Ordnung und Ordentlichkeit, doch nur wenig [...] jener liebenden Zuwendung oder Bestätigung erfahren haben, die ein Kind zu seiner gedeihlichen Entwicklung benötigt. [\[558\]](#)

Tatsächlich läßt sich auch Stefans unstillbarer Lebenshunger auf die Beziehungslosigkeit zu seiner Mutter zurückführen, die offenbar nicht fähig war, ihm Liebe zu schenken. Wie er Irene erzählt, verbindet ihn außer einer Modelleisenbahn [\[559\]](#), die im Keller seines Elternhauses aufgebaut ist, nichts mit seinem Geburtsort. [\[560\]](#) Auch wenn er heute in das Haus fährt, sitzt er stundenlang im Keller, während seine Mutter oben umherläuft.

Das, was normalerweise mit dem Begriff Elternhaus assoziiert wird, Geborgenheit, Zuhause, Familienzusammengehörigkeit, ist hier ad absurdum geführt. Weil der Vater gestorben war und die Mutter ihm die Nähe verweigerte, knüpfte Stefan seine Liebesehnsucht an die Eisenbahn, als leblosen Gegenstand.

Daß Stefan nur von der Modelleisenbahn erzählt und seine Mutter nicht erwähnt, kommt Irene wie *eine Unterlassung* [^] vor:

Irene hörte das Geräusch der Modelleisenbahn und darüber Schritte einer alten Frau, die zwischen Gegenständen über kahle Böden ging. [\[561\]](#)

Hier wird eine Stimmung nicht visuell, durch ein Bild, sondern akustisch erzeugt: Das Geräusch der Eisenbahn steht dem Geräusch der Schritte entgegen, und aus dieser Dissonanz entsteht eine bedrückende, beunruhigende Atmosphäre. Zwischen Sohn und Mutter gibt es keine Verbindung mehr, denn auch die Mutter vermag sich dem Sohn nicht zu nähern. Während er unten im Keller ist, spricht sie oben vor sich hin.

Sie spricht nicht mit sich selbst. Sie spielt Familie. Mutter, Vater und Kind. Auch die Mutter ist nicht sie selbst. Auch die Mutter, die sie spielt, ist eine andere. [\[562\]](#)

Der Wahnsinn der Mutter, die sich in eine Scheinwelt geflüchtet hat, und Stefans Modelleisenbahn, die ihm als Freundesersatz dient, lassen die tragische Schizophrenie der Menschen, die unter dem Frosch der

Freiheit leben, zu Tage treten: Einerseits sehnen sie sich nach menschlicher Nähe, andererseits fürchten sie in ihrem Narzißmus nichts mehr als den Kontakt zu anderen Menschen, weil sie sich im Umgang mit ihnen zurücknehmen müßten.

Stefan, der Soziologe ist, weiß die Angst anderer für seine Zwecke zu nutzen. Wie er Irene erzählt, geht er vor einem Gewitter oft auf der Straße spazieren. [563] Dort findet er seine Opfer: Frauen, die durch die drückende Stimmung vor dem Gewitter verstört sind und einen Blick haben, *alswüßten sie, was in den nächsten Jahren mit ihnen geschieht*^. [564] Stefan nennt es *Angst vor dem Altern*^ [565], das in seiner letzten Konsequenz in den unausweichlichen Tod führt. Der Blick der *Frauen vor Gewittern*^ [566] spiegelt das Innewerden der menschlichen Ohnmacht angesichts der unabwendbaren Todesgeweiheit wider. [567]

Stefan macht sich diese Todesangst zunutze, nimmt die Frauen mit zu sich nach Hause und geht mit ihnen ins Bett. *Wenn die ersten Regentropfen fallen*^, liegt Stefan *an fremder Haut*^ [568] und versucht, seine Sehnsucht nach menschlicher Nähe zu stillen. Stefan stiehlt sich die körperliche Wärme der Frauen, um seine eigene Gefühllosigkeit, in der sich letztlich auch die Angst vor dem Ende der eigenen Existenz verbirgt, zu vertreiben. Der Beischlaf ist hier also einmal mehr Sinnbild für den verzweifelten Versuch, dem Tod durch Täuschung und Selbsttäuschung ein Schnippchen zu schlagen. Daß dieser mißlingt, zeigt sich daran, daß Stefan ein Rauschen in den Köpfen der Frauen hört, wenn er sie küßt. [569] Das Rauschen, das in Wirklichkeit vom einsetzenden Regen kommt, konfrontiert ihn mit der Erkenntnis, daß er sich wieder in den Rausch als in die Selbstflucht gestürzt hat.

Nachdem Stefan mit seiner Erzählung geendet hat, schiebt Irene ihren Ärmel hoch und sieht auf die Uhr.

Statt der Zeiger sah Irene auf dem Zifferblatt einen endlosen Zusammenhang. Eine zuckende Bewegung, in der sich die anwesenden Dinge und abwesenden Personen gleich verteilten. [570]

Die zuckende Bewegung steht für Existenz der Menschen unter dem Frosch der Freiheit, die hoffnungslos in einem Teufelskreis aus falschen Hoffnungen, unerfüllten Sehnsüchten und Abhängigkeiten, die wirkliche Nähe verhindern, gefangen sind.

1.4.2 Stefans Sprache

Wenn Stefan die Frauen in seine Wohnung gelockt hat, dann redet er, während er das Bett aufschlägt, *ohne Ende über Dinge*^, die ihn *nicht betreffen*^. [571] Er versucht also, die Frauen durch Worte von seinen Absichten abzulenken.

Auch in anderen Situationen zeigt sich Stefan als Meister der belanglosen Rede, mit der er Empfindsamkeit vortäuscht und hinter der er Egoismus und mangelndes Selbstbewußtsein versteckt. Er gibt vor, über alles Bescheid zu wissen, sich auszukennen, im Leben und in der Welt. Bei einem Flohmarktbesuch beispielsweise, bei dem Irene Thomas kennenlernt und die beiden sich schweigend gegenüberstehen, beginnt Stefan plötzlich ohne erkennbaren Grund und Zusammenhang zu reden.

Von den Palästinensern hatte Stefan gesprochen. Von Gummigeschossen. Von Israelis und Wachhunden.

Stefan hatte ein Steinchen vom Boden genommen. So groß sei das Eisen in der Mitte der Gummigeschosse, hatte er gesagt. Und tödlich.

Durch die Sätze rauschten Autos. Schiefe Spiegelbilder lagen auf dem Wasser des Landwehrkanals. [\[572\]](#)

Da man erst später erfährt, daß Stefan in Israel auf Geschäftsreise war, erscheinen ihm Stefans Worte unpassend und störend. Das Gefühl des Unbehagens angesichts seines Redeschwalls wird durch die Umgebungsbeschreibung verstärkt: Die Autos, die durch die Sätze rauschen, scheinen ihre Belanglosigkeit zu entlarven, und daß Irene seine Worte als unpassend und störend empfindet, deutet sich durch die schiefen Spiegelbilder auf dem Wasser an.

Wenn Stefan aus dem Büro kam, sagte er: Ich hab tüchtig Dampf gemacht. Den hab ich tüchtig zusammengeschissen, sagte Stefan, wenn er mit einem Mann gestritten hatte. Hatte Stefan mit einer Frau gestritten, sagte er: wir haben uns unheimlich gefetzt. Auf der Straße blickte Stefan sich unerwartet um. Schaute einer Frau nach: Scharf. Schaute einem Mann nach: Schräge Type. [\[573\]](#)

Durch Stefans Worte erkennt Irene, daß es *ihrein Rumänien rein gehaltene deutsche Sprache gar nicht mehr gibt*. [\[574\]](#) Denn er benutzt zwar Wörter, die ihr geläufig sind, aber stellt sie in einen ihr fremden Zusammenhang, wodurch sie eine andere Bedeutung bekommen. Mit *scharf* bezeichnet er nicht die Geschmacksintensität einer Speise, sondern lobt das Aussehen einer Frau, und das Wort *schrag*, das normalerweise eine abfallende Linie benennt, steht bei ihm im Zusammenhang mit einem ihm unsympathisch und zwielichtig erscheinenden Mann.

So bewirkt Stefan mit seiner bewußt lockeren Wortwahl, hinter der er seine Unsicherheit gegenüber Irene zu verbergen sucht, genau das Gegenteil dessen, was er erreichen wollte. Statt beeindruckt zu sein, beginnt Irene, vor seiner Sprache und damit vor ihm zu fremdeln, denn sie fühlt sich einmal mehr als Außenseiterin der Gesellschaft. Zumal Irene durch ihre Angewohnheit, sich an jedes Wort zu hängen [\[575\]](#), also alles nur im ursprünglichen Wortsinn zu verstehen, Stefans Gerede als hilflosen Versuch entlarvt, eine Lebenstüchtigkeit vorzutäuschen, die er nicht besitzt. Denn sein Blick *hält diesen Sätzen nicht stand*. [\[576\]](#)

Seine Unsicherheit zeigt sich auch darin, daß er zwischen den Sätzen anderer *Allesklar. Prima. Spitze. Super. Klasse* sagt und zwischen den eigenen Sätzen *Vielleicht*. [\[577\]](#) Das heißt, er redet den anderen nach dem Mund und bleibt selbst vage, aus Angst, beim Wort genommen zu werden und so bei den anderen anzuecken. [\[578\]](#) Aber auch seine ständig mahlenden Wangenknochen, *die ihm etwas ins Ohr*

sagen[^], wenn er schweigt, zeigen seine Angst, daß die anderen seinen Schutzwall der falschen Worte einreißen könnten.

Deshalb wirft Stefan Irene ihr *Lächelnaus dem Osten*[^] [\[579\]](#) vor. Dieses Lächeln offenbart nämlich eine Art naive Ehrlichkeit, die nicht nur Irene selbst in der emotionalen Kälte, die im Land der Freiheit herrscht, gefährdet, sondern die auch Stefan zur Gefahr wird, weil sie seinen emotionalen Schutzwall zu durchdringen vermag.

Wenn ich die Stadt betrete, sagte Stefan, denk ich sofort an dich. Ich nehme mir das nicht vor. Doch es tritt ein, ganz gleich, wie lang ich weg gewesen bin. Am liebsten würde ich den Koffer hinstellen und dich anrufen. Dann stehe ich in den großen Hallen, dann fällt mir nichts ein. Ich müßte schweigen. Dastehn und schweigen. [\[580\]](#)

Irene weckt in ihm also zumindest eine Ahnung davon, wie es sein könnte, Nähe zuzulassen und ein Zuhause zu haben. [\[581\]](#) Doch weil bereits diese Ahnung seine allein auf dem Schein aufgebaute Existenz ins Wanken bringt, verbietet er sich jedes Gefühl und wagt er nicht, Irene vom Bahnhof aus anzurufen, weil er befürchtet, daß ihm dann zum ersten Mal die Worte fehlen könnten, mit denen er sich wie üblich aus der Verantwortung stiehlt.

Aber auch Irene läßt Stefans Nähe nicht zu. Sie ahnt, daß es ihm nicht wirklich um sie als Person geht, sondern daß sie stellvertretend für alle Frauen, mit denen Stefan jemals ein Verhältnis hatte, zum Objekt seiner Sehnsucht geworden ist. [\[582\]](#) Er hofft, durch sie seine Lebensangst besiegen zu können.

In einem Restaurant führen die beiden schließlich ein Gespräch, bei dem die Kluft zwischen ihnen besonders deutlich wird: [\[583\]](#)

Stefan las die Speisekarte laut vor:

Seeteufel.

Was ist Seeteufel, fragte Irene.

Ein Tier.

Ich hab nicht an Seerose gedacht.

Ein Tier aus dem Meer.

Nichts aus dem Meer.

Forelle, sagte Stefan.

Nein.

Aus den Bergen im Bach.

Ich weiß. Ich hab nicht an Libellen gedacht.

Schmeckt gut.

Eine Weile.

Heute abend.

Jahrelang. Die sind vorbei.

Was hast du gegen Forellen.

Das andere Land.

Was hat das mit Fisch zu tun.

Es muß nicht sein, sagte Irene, daß du, wenn du Fisch ißt, an mich denkst.

Das will ich doch.

Das weißt du nicht.^[584]

In diesem Dialog gibt es keine Fragezeichen, und es wird auch nicht angezeigt, wer gerade spricht. Dem Leser bleibt Raum für Assoziationen.

Hinter jedem Satz steht eine unausgesprochene Geschichte, die dazugedacht werden muß und die sich zwischen Stefan und Irene stellt. Es ist *das Zuschlagen des Gesagten und des Nichtgesagten*^[585] in diesem Gespräch, an dem sich die Kluft zwischen Stefan und Irene offenbart.

Beides ist gleichsam unerwartet ausgesprochen oder verschwiegen. Und was aus den beiden Gesichtern kommt, das Gegeneinanderreden, darf sich nicht zusammenfügen. Es nähert sich, von einem Gesicht zum anderen, erreicht diese Nähe, in der es sich aufeinander bezieht, um sich ungültig zu machen. Die eine Aussage sucht die andere, findet sie und macht sie ungültig. Das Zusammenfinden ist nicht Zusammenfügen. Das Zusammenfinden der Aussagen ist da, um die Unruhe, die Verzerrung des Gesagten und Verschwiegenen zu halten. Wenn das Gespräch zu Ende ist, muß die Aussichtslosigkeit überall sein. ^[586]

Als Irene Stefan fragt *Was ist Seeteufel*[^], denkt er, sie weiß nicht, ob es sich um ein Tier oder eine Pflanze handelt. Zumindest nimmt Irene an, daß er das denkt, denn sie antwortet *Ich habe nicht an Seerose gedacht*[^].

Nichts aus dem Meer[^], meint Irene nun, weil sie bei dem Wort *Meer*[^] wahrscheinlich an den losgelösten Sommer mit Franz erinnert wird und sie diese Erinnerung schmerzt. *Forelle*[^] sagt Stefan, weil die nicht aus dem Meer, sondern aus einem Bach kommt. Irene versteht die Anspielung, denn sie antwortet: *Ich weiß. Ich hab nicht an Libellen gedacht*[^]. *Schmeckt gut*[^], sagt Stefan, womit er wohl die *Forelle*[^] meint.

Irene antwortet *eine Weile*[^] und denkt an die Leute in Rumänien, die jeden Tag Fisch essen müssen, weil es nichts anderes gibt.

Heute abend[^], sagt Stefan und man kann nur vermuten, daß es eine Frage ist, denn Irene antwortet *Jahrelang. Die sind vorbei*[^]. Jahrelang haben die Menschen Fisch gegessen im anderen Land. Doch diese Jahre sind für Irene vorbei.

Stefan versteht nicht und fragt: *Washast du gegen Forellen*^. *Das andere Land*^, antwortet Irene, und nun versteht Stefan noch weniger. *Was hat das mit Fisch zu tun*^, fragt er. Doch Irene beantwortet seine Frage nicht. Ihre Gedankenketten haben sich schon wieder weiter gesponnen: Vom Sommer am Meer ist sie bei Franz angekommen, der übrigens damals das Buch *Der Teufel auf den Hügeln*^ las, was rückwirkend eine Anspielung auf den *Seeteufel*^ sein könnte.

Weil sie offenbar immer, wenn sie Fisch isst, an den losgelösten Sommer und an Franz denkt, sagt sie zu Stefan: *Es muß nicht sein, daß du, wenn du Fisch isst, an mich denkst*^ und deutet damit an, daß sie keine Beziehung zu ihm will, weil sie nichts für ihn empfindet. Stefan hat die Andeutung verstanden. *Das will ich doch*^, sagt er.

Doch Irene kennt ihn und weiß, daß dieser Satz nichts bedeutet. *Das weißt du nicht*^, antwortet sie ihm deshalb.

Als sich Stefan bewußt wird, daß er Irene an Thomas verloren hat, weil die beiden miteinander geschlafen haben, ruft er sie an, um sie aus gekränkter Eitelkeit zu verletzen: [\[587\]](#) *Thomas ist mit dir zufrieden*^, sagt er und zeigt ihr damit nicht nur, daß Thomas ihm alles erzählt hat, sondern macht zudem deutlich, daß Irene für Thomas nicht von Bedeutung ist. Daß sie lediglich eine exotische Trophäe war, die es zu erobern galt.

Irene hörte sich atmen. Die Zahlen auf der Wählscheibe flirrten. Frierst du, fragte Stefan. Irene legte auf. Ihr Blick war so hart, daß er im eigenen Gesicht schmerzte, den Fußboden entlang die Telefonschnur anschaute, bis zu der Stelle, wo sie in die Wand kroch. [\[588\]](#)

Irene ist tief getroffen. Ihre Hoffnungen haben sich nun völlig zerschlagen. Ihr harter Blick weist auf die Erstarrung ihrer Gefühle. Sie reduziert sich selbst in ihren Empfindungen auf den Blick, wird ganz klein und möchte sich in der Wand verkriechen.

1.5 Thomas

Wie beschrieben lernt Irene Thomas durch Stefan kennen – bei einem Flohmarktbesuch, am Ufer des Landwehrkanals. Während Stefan ununterbrochen redet, spricht Thomas auffallend wenig und wirkt gleichgültig. Bei der Begrüßung sagt Thomas seinen Namen sehr leise, so daß Irene ihn kaum hört. Stefan wiederholt ihn dann *zu laut und zu deutlich für Thomas` Gleichgültigkeit*^. [\[589\]](#)

Von diesem Moment an ist Irenes Interesse für Thomas geweckt, denn er scheint das Gegenteil von

Stefan zu sein: leise, sanft und vorsichtig.

Tatsächlich ist es nicht seine Stimme, die Irene bei Thomas ins Netz gehen läßt, sondern ihr Verlorensein in einem Assoziationszusammenhang, in dem ihre Weltangst zum Ausdruck kommt: Denn Thomas trägt an dem Tag auf dem Flohmarkt ein grünes Seidenhemd, das eine Nähe zwischen Irene und ihm schafft, die auf *Heimweh* und *Wehmut* baut. [590] Das Hemd hat die Farbe von Nesseln, und Nesseln erinnern Irene an das andere Land. Bevor sie Thomas traf, hatte sie am Landwehrkanal zudem noch andere Gräser des anderen Landes entdeckt: Distel und Schafgarbe. Irene war erschrocken, als sie sie so unvermutet sah, und bildete sich ein, sie habe die Gräser in ihrem Kopf nach Deutschland mitgebracht. Das Heimweh und die Wehmut nehmen sie nun völlig ein, weil Irene nicht wie sonst *auf ihre Sinne Gebäude aus Gedanken stellen konnte, die das Heimweh erdrücken*. [591]

In dieser Verfassung fällt ihr Thomas grünes Seidenhemd auf. Und während sich Irene im Gespräch durch ihre Gedankenketten von Stefan entfernt, ist es bei Thomas umgekehrt. Die Gedankenkette: Nesseln – anderes Land – Heimweh ~ grünes Hemd ~ Nesseln ~ Wehmut ~ führen sie zu Thomas hin und wecken ihre Hoffnungen auf eine Beziehung mit ihm. [592]

Nach dem Treffen erzählt Stefan Irene von Thomas` Beziehungen:

Thomas habe zwei Nächte nicht geschlafen, weil er seinen Freund verlassen hat. Oder der Freund ihn. Stefan weiß das nicht genau. Thomas habe eine Ehe hinter sich, sei damals noch nicht konsequent schwul gewesen.

Ein paar Jahre hat er eine Frau geliebt. Und daß Thomas die Buchhandlung aufgegeben habe. Und daß er dieses Nest, hatte Stefan gesagt, verlassen habe. Doch das Kind, Thomas habe einen Sohn mit dieser Frau. Was mit diesem Kind war, hatte Stefan nicht gesagt. Es sind jetzt drei Jahre her, hatte Stefan gesagt. Und seit damals, seit drei Jahren, ist Thomas arbeitslos. [593]

Als Thomas Irene unerwartet ein paar Tage später anruft, erzählt er ihr ebenfalls seine Geschichte. Irene hört ihm gerne zu, denn die *Wandlungen zwischen denselben Fakten* [594] nehmen sie noch mehr für Thomas ein und schieben Stefan weiter in den Hintergrund. *Dergleiche Satz: Ich habe ein paar Jahre eine Frau geliebt, klang anders.* [595]

So entstehen Irenes Gefühle für Thomas quasi in der gleichzeitigen Distanzierung zu Stefan. Thomas und Irene nähern sich über das Telefon einander an. Am Ende jedes Gesprächs fragt Thomas Irene ohne Übergang: *Hast du Angst vor mir.* [596] Irene ist nicht erschrocken über diese direkte Frage. Jedes Mal wagen sich beide einen Schritt weiter in die Privatsphäre des anderen, dringen weiter ein in die Stadt Irene` beziehungsweise in die Stadt Thomas`:

So gesteht Thomas Irene schließlich, daß er Angst vor ihr habe, weil sie ihn durchschaue, und Irene wagt zu sagen, daß sie ihn besuchen möchte. [597]

1.5.1 Die Blätter

Thomas ist einverstanden, und Irene macht sich auf den Weg zu ihm nach Kreuzberg. Sie ist unsicher, hat Angst, daß ihre Hoffnungen wieder enttäuscht werden. *Da ihre Hand auf einmal so leer war*[^], hebt sie ein Kastanienblatt vom Boden auf, das wieder ihre Empfindungen symbolisiert. [598] Sie hält das Blatt in der Hand, als Thomas ihr die Tür öffnet. Er weist sie nicht ab, sondern nimmt ihr gar das Blatt aus der Hand und streicht sich damit über die Wange, als ahnte er den Zusammenhang zwischen dem Blatt und Irenes Gefühlen. [599] Diese zarte Bewegung vergrößert ihre Hoffnung, daß sich Thomas anders als Stefan und Franz verhalten und daß eine echte Nähe zwischen ihnen entstehen könnte.

Nachdem er Irene die Tür geöffnet hat, geht Thomas voraus ins Zimmer. Aber Irene bleibt unschlüssig im Türrahmen stehen. Sie befindet sich in diesem Moment an der Schwelle zwischen der Möglichkeit zu gehen und der Möglichkeit zu bleiben. *Umbleiben zu müssen, statt zu gehen*[^], setzt sich Irene auf den einzigen Stuhl. [600] Sie unterdrückt ihre Angst vor der möglichen Enttäuschung und wagt einen weiteren Versuch, Nähe und Geborgenheit zu finden.

1.5.2 Das Hemd

Anzeichen dafür, daß diese Hoffnung auch enttäuscht werden wird, weil Thomas Irene nur benutzt, um seine Gier nach Abwechslung zu stillen, zeigen sich in einer Angewohnheit von ihm:

Am besten, sagte Thomas, fühle ich mich, wenn ich Geld habe und allein bin. Dann kann ich, ohne mir Gedanken über mich zu machen, auf die Straße gehn. Ich spür mich nicht. Ich könnte lachen ohne Grund. Ich probiere Hemden, Schuhe, Schals, bis ich keine Kraft mehr hab, was anzuziehn. [601]

Thomas` Leben kreist allein um die eigene Person, die er immer wieder neu erfinden muß, weil er sich sonst selbst nicht mehr ertragen kann. Seine Umwelt nimmt er nur wahr, wenn er sie auf sich selbst beziehen und für seine Sucht nach Abwechslung und Grenzerfahrung nutzbar machen kann.

Eine Möglichkeit, sich diese Abwechslung zu verschaffen, ist der Kleiderkauf. Denn durch jedes neue Kleidungsstück, das sich Thomas überstreift, durch jeden Schuh, den er anprobiert, sieht er sein Bild von sich selbst, seine Identität, verwandelt.

Wenn ich müde bin, trage ich ein Hemd zur Kasse. Es ist immer ein Hemd, immer ein Betrug in der

Reihenfolge zwischen Schuhen und Schals. Ich will mir Schuhe kaufen und bezahle ein Hemd. [602]

Daß Thomas' Wunsch, sein Selbst immer wieder zu verändern, bereits Suchtcharakter angenommen hat, wird deutlich, als er das Hemd, als **das** Symbol für eine neue Identität, nach Hause trägt. [603]

Auf der Straße knistert die Tüte. Ich habe einen leichten Schritt. Ich spüre Ungeduld, ich will zu Hause allein vor dem Spiegel stehn. Ich komm in die Wohnung, knipse das Licht an. Ich rei mir die Kleider vom Körper und lasse sie zu Boden fallen. Ich zittere, wenn ich das Hemd anziehe. Ich schau mein Gesicht im Spiegel an. Dann sehe ich nur noch das Hemd. Das Hemd ist in meiner Wohnung das einzige, was zählt.[...] 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 gerne sein möchte. Ich mag mich. [604]

Thomas gibt sein Ich völlig an das Hemd ab, das seine Gefühle nicht nur trägt, sondern bestimmt. *Das Hemd wird nicht wie Thomas. Thomas wird wie das Hemd. Thomas wird zum Gegenstand des Hemdes* [605] und fühlt sich deshalb als fremder, als neugeborener Mensch. Damit ist seine Angst vor der absoluten Starre, also dem Tod, die letztlich der Grund für seine Sucht nach Abwechslung ist, für einen kurzen Moment gebannt.

Doch der Zauber des Hemdes hält nur eine Nacht lang an. [606] Am nächsten Morgen ist das Hemd nicht mehr neu, Thomas ist wieder der alte und die Angst vor der Erstarrung wieder gegenwärtig. [607] Um sich selbst wieder begehrenswert und lebendig zu fühlen, muß Thomas ein neues Hemd kaufen. Oder eine neue Beziehung eingehen.

1.5.3 Die Macht

Die zweite Möglichkeit für Thomas, sich Abwechslung zu verschaffen, ist der ständige Austausch von Beziehungspartnern oder -partnerinnen:

Nun soll es also Irene sein. Als sie sich auf den einzigen Stuhl in Thomas Wohnung setzt, sieht sie auf seinem Schreibtisch Fotos des jungen, toten Politikers liegen, von denen sie auch eines ausgeschnitten hatte. Weil es jedoch nicht in den Zusammenhang ihrer Collage paßte, hatte sie es zunächst in ihre Manteltasche und dann draußen in den Papierkorb geworfen. Es ängstigte sie, weil es sie erahnen ließ, daß die Angst vor gesellschaftlichem Machtverlust einen Menschen in den Tod treiben kann.

Thomas steht hinter Irene und sieht über ihre Schulter auf die Fotos.

Mein Fall, sagte er.

Wieso.

Ich bin wie er.

Er war nicht schwul. Und du hast keine Macht, sagte Irene.

Das Kastanienblatt lag auf dem Bett.

Thomas ging auf das Blatt zu. [\[608\]](#)

Irene versteht nicht, daß es zwischen Thomas und dem Politiker durchaus Ähnlichkeiten gibt. Wenn man aber Macht mit Vermögen, Herrschaft, Gewalt, Kraft, Stärke [\[609\]](#) gleichsetzt, dann sieht man, daß Thomas sie durchaus besitzt, wenn auch nicht im politischen, also gesamtgesellschaftlichen, sondern im zwischenmenschlichen, privaten Rahmen. Zumal er sich die gesellschaftliche Macht, wie er Irene erzählt, *verboten* habe, [\[610\]](#) indem er bewußt auf eine Karriere verzichtete und statt dessen ein Leben als arbeitsloser Buchhändler gewählt habe. Diese Weigerung, in der Gemeinschaft eine Aufgabe zu übernehmen, ist nicht nur ein bewußte Absage an jegliches Demokratieverständnis, sondern auch, da Thomas, wie er sagt *gegen sich selbst lebt* [\[611\]](#), eine Form der Selbstverletzung. Thomas versucht offenbar, den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben: Indem er sich seelische Schmerzen zufügt, die durch die versagten Möglichkeiten entstehen, hofft er, seiner Existenzangst Herr zu werden.

Doch auch die private Macht, der er sich nicht verweigert, wendet er gegen sich selbst, indem er alle seine Beziehungen absichtlich scheitern läßt. Das Unglück, das aus diesem Scheitern erwächst, soll wieder gegen die Angst vor dem Tod helfen. Denn seelische Schmerzen zu spüren, heißt auch, das Leben zu spüren.

Unglück hat mit Glück nichts zu tun, hatte Thomas gesagt. Wenn ich nichts für mein Unglück tu, kommt die Ratlosigkeit. Sie ist wie ein Stein, ich kann mich nicht bewegen. Dann muß ich was tun, damit sie sich bewegt. [\[612\]](#)

Während Thomas bei seinem Umgang mit der gesellschaftlichen Macht alleine betroffen ist, zieht er bei seinem Machtmißbrauch im privaten Bereich andere mit ins Unglück. *Das Schlimme ist, ich reiche mir für mein Unglück nicht aus*, sagt er selbst. *Ich muß mich damit immer an andere Menschen wenden.* [\[613\]](#)

Als symbolisches Zeichen dafür, daß er sich mit seinem Unglück nun an Irene wendet, legt er das Blatt, das sie mitgebracht hat und das ihre Sehnsucht verbildlicht, auf sein Bett und geht auf es zu. Er weiß genau, daß sie ihre Hoffnungen in ihn setzt, also emotional von ihm abhängig ist, und gedenkt, diese Abhängigkeit für sich zu nutzen, indem er mit ihr schläft.

Wie eine Warnung an Irene mutet seine Beschreibung eines üblichen Beziehungsverlaufs an, an dessen Ende der andere immer der Betrogene ist:

Meine Beziehungen sind alle gleich, sagte er.

Am Anfang bin ich abhängig. Später ist es umgekehrt. Ich hab immer die Macht. Ich will sie nicht. Und, wenn ich sie hab, verbiet ich für zwei. Der andere fügt sich. Er fühlt für zwei. [\[614\]](#)

Die Beschreibung erinnert an den zuvor beschriebenen Hemdenkauf. Ausgangspunkt ist das Erkennen der eigenen Macht. Diese zeigt sich beim Einkauf in finanzieller Liquidität, also Vermögen[^] und in der Beziehung als Herrschaft[^], die durch die Fähigkeit entsteht, die emotionalen Schwächen des anderen erkennen und für sich selbst nutzbar machen zu können.

Abhängig ist Thomas deshalb, weil er wie ein Süchtiger den Hemdenkauf und die Beziehungen braucht, um seine Existenzangst zu mindern. Später dann, wenn der Reiz des Neuen verflogen ist, ist bei Thomas auch die Abhängigkeit verschwunden. Der andere jedoch hat sich mittlerweile emotional an ihn gebunden und so von ihm abhängig gemacht.

Jetzt, beim ersten Treffen, ist Thomas noch der Abhängige. Er gibt sich daher empfindsam, streicht *mit dem Blatt über seine Hand[^]*, weil er um Irenes Sehnsucht nach Nähe weiß. [\[615\]](#) Im Regal liegt ein Paar grüner Socken. Sie sind offenbar neu, denn das Preisschild hängt noch daran. [\[616\]](#)

Beides, Blatt und Socken, sind Bestandteile eines Assoziationszusammenhangs, mit dem Herta Müller das hoffnungslose Verstricktsein der Protagonisten in eine klaustrophobische Schreckenswelt deutlich zu machen versucht. Denn das Blatt weist sowohl auf den losgelösten Sommer im anderen Land als auch auf die unglückliche Beziehung zu Franz. Auch die neuen, grünen Socken lassen sich wegen ihrer Farbe mit dem anderen Land in Verbindung bringen, das Irene ängstigt und nach dem sie sich gleichzeitig sehnt, und sie sind gleichzeitig Mahnung an Irene, weil sie Thomas[^] Sucht nach Abwechslung verbildlichen.

Thomas gibt sich Irene an diesem Tag als Verführer von faustischem Format zu erkennen, dem sie, als unschuldig lächelndes Gretchen aus dem Osten, in die Falle tappt. Die Grenzerfahrung, die Thomas, ebenso wie Faust, sucht, läßt ihn jedoch letztlich immer wieder die Haltlosigkeit seiner Existenz erkennen. Er erfährt die Angst als Schwindelder Freiheit[^] [\[617\]](#), der er wieder durch Abwechslung Herr zu werden versucht. Ein Teufelskreis nimmt seinen Anfang.

So wird an Thomas besonders deutlich, daß auch die Menschen in einer offenkundig freien Gesellschaft mit Ängsten zu kämpfen haben, die sie in ihrem Selbst bedrohen. Auch Thomas geht an der Welt und ihren Bedingungen irre, da er die Unsicherheit seiner Existenz und seinen fehlenden Glauben an Gott sowie an die eigenen Fähigkeiten durch ein Streben nach Unglück, das ein bewußtes[^] gesellschaftliches und fahrlässiges[^] zwischenmenschliches Scheitern beinhaltet, zu kompensieren versucht.

Demnach ist auch Thomas' Ehe als Versuch zu sehen, Existenzangst durch Selbstverletzung und Verletzung anderer zu begegnen. In einem Traum, den Thomas Irene erzählt, wird dieser Zusammenhang offenbar:

Zuerst lag eine unebene Straße da. Dann ein Dorf mit einstöckigen, verstreuten Häusern. Du weißt schon, mehr zerrissen als bewohnt. Dann hab ich meine Frau und meinen Sohn auf einem Kindergeburtstag gesehen. Es waren mehr Erwachsene als Kinder da. Alle Erwachsenen waren Frauen. Und alle Kinder waren Mädchen. Jetzt fällt es mir auf, auch mein Sohn war ein Mädchen. Alle Frauen und alle Mädchen aßen Lakritzschnecken. Nur Lakritzschnecken gab es auf diesem Geburtstag. Alle hatten den Mund voll. Die Backen und die Hände. Auf dem Tisch, auf den Stühlen, unter dem Tisch, unter den Stühlen, lag alles voll mit Lakritzschnecken, die Frauen rollten sie auf, machten Knoten rein und aßen sie. Die Mädchen spielten mit aufgerollten Lakritzschnecken Eisenbahn. [\[618\]](#)

Thomas fühlt sich offenbar von einer Übermacht an Weiblichkeit bedrängt, denn die Lakritzschnecken lassen sich als Symbol für das weibliche Geschlechtsorgan deuten. Thomas ekelt sich vor der Weiblichkeit und ist doch gezwungen, an dem Geburtstag teilzunehmen. Die Frauen rollen die Lakritzschnecken auf. Diese werden so zu Penissen, die sie nun verknoten und essen. Hier kommt Thomas' Kastrationsangst zum Ausdruck [\[619\]](#): Er hat das Gefühl, daß die Frauen seiner Sexualität und damit ihm selbst Gewalt zufügen. [\[620\]](#)

Dieser Traum läßt sich aber auch mit Thomas Kindheit in Verbindung bringen. Denn wie er Irene erzählt, wollten seine Mutter und ihre Freundin, daß sich ihre Söhne glichen wie Zwillinge. Sie wurden gleich angezogen und mußten zusammen zur Schule gehen. Nur so konnten sich die beiden an ihnen freuen. [\[621\]](#) Während ihnen die erzwungene Ähnlichkeit ihrer Kinder ein Gefühl der Zusammengehörigkeit gab, begann Thomas den anderen Jungen zu hassen, weil er sich durch ihn seiner Individualität und seiner Abgrenzungsmöglichkeit beraubt sah. Man kann vermuten, daß die Ursache von Thomas' Narzißmus in diesem traumatischen Kindheitserlebnis zu suchen ist, daß dieser also eine Art Selbsterhaltungsversuch ist, weil ihm eine als übermächtig empfundene Weiblichkeit seine Individualität zu rauben versuchte.

1.5.4 Die Angst vor dem Tod

Einige Zeit nach ihrem ersten Besuch ist Irene wieder bei Thomas zu Hause. Sie ißt einen welken Apfel, der ihrem Körpergefühl entspricht: Sie fühlt sich alt und ausgelaugt, dem Tod näher als dem Leben.

Er schmeckt nicht nach Apfel. Ich weiß nicht, wonach er schmeckt. Der Apfel ist auf der Zunge, wie die Sonne im Spätherbst auf dem Hinterkopf ist. Man spürt sie nur, wenn man in die andere Richtung geht. [\[622\]](#)

Ihre Überlegungen wecken auch in Thomas wieder die Angst vor dem Tod. Er sieht Irene an, nachdem sie den Apfel gegessen hat und sagt:

Jetzt wirst du welken, zuerst dein Magen, dann dein Hals, dann dein Gesicht. [\[623\]](#)

Daß die beiden nun zusammen schlafen, erscheint vor diesem Hintergrund wie ein verzweifelter Auflehnen gegen den Tod. Ein qualvolles Vergegenwärtigen der eigenen Existenz, das alles nur noch hoffnungsloser macht. Denn was zurückbleibt, ist der Ekel vor einem verwässert roten Kondom und vor sich selbst. *Ich dachte, du bist schwul*, sagt Irene danach. *Ich weiß es doch. Manchmal mach ich Ausnahmen*, antwortet ihr Thomas. *Ich muß dich doch rasch noch lieben, bevor du welkst.* [\[624\]](#)

Doch es gibt noch andere Gründe, warum die beiden, ohne es zu begreifen, im Bett landen: Bei Thomas löst der Anblick von Vögeln am Himmel die Erinnerung an seinen Sohn und damit eine Sehnsucht nach Geborgenheit aus, die ihn weich macht und nach menschlicher Nähe suchen läßt. [\[625\]](#)

Und als Thomas über die Vögel sagt: *Schau, wie sie glänzen, wie fliegende Blätter*, werden auch bei Irene Gedankenketten ausgelöst, die ihr das eigene Fremdsein vor Augen führen. [\[626\]](#) So erinnert sich Irene, daß es im anderen Land zwei verschiedene Wörter für Blätter gab. *Ein Wort für Laub und ein Wort für Papier. Dort muß man sich entscheiden, was man meint.* [\[627\]](#) *Ja, dort spricht man eine andere Sprache*, sagt Thomas. *Warum vergleichst du immer*, fragt er sie dann. *Es ist doch nicht deine Muttersprache.*

Nein, rumänisch ist nicht ihre Muttersprache, aber es ist eine Sprache, in der sie fühlt. Und deutsch ist zwar rein formal ihre Muttersprache, aber hier in Deutschland ist sie ihr fremd. Thomas' Worte führen Irene wieder vor Augen, daß sie nirgendwo hingehört. Weder nach Rumänien noch nach Deutschland.

Die Erinnerung an das andere Land weckt ein Sehnsuchtsgefühl, das ins Leere läuft, denn es ist eine Sehnsucht ohne Ziel. Diese Sehnsucht, die schon einmal Nähe zwischen Irene und Thomas geschaffen hat, bringt Irene jetzt dazu, mit Thomas zu schlafen.

Irenes Wortspiel erinnert zudem wieder an das Blatt, mit dem Irene ihre Hoffnungen zu Thomas getragen hat. Diese haben sich nun zerschlagen, und aus dem Kastanienblatt ist ein Blatt Papier geworden, über das Irene in ihrer Angst zu gehen glaubt: Sie sieht sich als Gegenstand, der sich von einer Ansichtskarte in die andere bewegt. Und alles, was sie denken will, läuft davon. [\[628\]](#) Die Erkenntnis, daß es Thomas nicht um sie als Person ging, sondern er sie nur benutzt hat, um seine Angst vor dem Tod zu mildern, steigert ihre Selbstentfremdung. Sie fühlt sich nicht mehr, ist zum leblosen Gegenstand geworden.

Allesendet im Bett, sagt sie deshalb und meint damit nicht nur die Beziehungen, sondern auch das Leben

selbst. [\[629\]](#)

Es ist doch egal, ob wir reden oder nicht. Ob wir über welke Äpfel oder Vogelscharen, oder deine Diplomaten, oder deine Strichjungen reden. Es geht uns doch nicht darum, Thomas. Im Grunde denken wir doch immer daran, worum es uns geht. Eigentlich setzen wir doch all unsere Gedanken dafür ein, es nicht zu sagen. Auch wenn wir übers Wetter reden, denken wir daran, worum es uns geht. Einer von uns denkt doch immer daran. Der andere fühlt das. Ich bin es leid, Thomas, und kann es nicht ändern. [\[630\]](#)

Daß Irene immer noch Hoffnung hatte, daß es bei Thomas anders sein könnte, zeigt ihre Angstreaktion, als Stefan ihr am Telefon erzählt, daß Thomas mit ihr *zufrieden* sei. *Auch nach einem welken Apfel*. [\[631\]](#) Thomas hat nun wieder für sein Unglück gesorgt. Dafür hat er Irene gebraucht. Nun braucht er sie nicht mehr.

1.6 Der Arbeiter mit dem Stirnband

Neben Franz, Stefan und Thomas gibt es noch einen vierten Mann in Irenes neuem Leben in Deutschland, den sie sich, wie sie selbst sagt, *ausgesucht* hat. [\[632\]](#) Nicht etwa, weil sie ihn besonders attraktiv findet oder er ihr durch eine besondere Eigenschaft aufgefallen ist, sondern weil er ihr so ganz und gar durchschnittlich erscheint: Er arbeitet auf dem Gerüst vor ihrem Fenster, hat schulterlanges Haar, ein Stirnband, einen Bauch so groß wie eine Birne und sieht aus *wie ein dickes Kind*. [\[633\]](#)

Jeden Morgen erscheint der Mann auf dem Gerüst, pfeift manchmal ein Lied, und Irene sieht ihm zu. Offensichtlich gibt ihr die Alltäglichkeit seines Lebens und die Regelmäßigkeit seines Tagesablaufs Sicherheit. Diese Sicherheit definiert die *Beziehung* zu ihm. Wenn der Arbeiter am Nachmittag geht, wird Irene unruhig, weil sie Angst hat, daß er nicht wiederkommt. Und während sich andere vom Baulärm gestört fühlen würden, wird Irene von der Ruhe im Hof nervös. Sie treibt sie hinaus auf die Straße. Der Baulärm aber überdeckt ihre innere Unruhe, und die routinierten Verrichtungen des Arbeiters spiegeln ihr eine Normalität vor, die sie in ihrem Leben nicht zu erreichen vermag.

Eines Tages jedoch steht der Arbeiter, als Irene in den Hof kommt, nicht wie gewohnt auf dem Gerüst, sondern neben der Wand, im Gras. [\[634\]](#) Jetzt, aus der plötzlichen Nähe, erkennt sie, daß er Merkmale an sich hat, die an Franz erinnern. Denn seine Augen sind wie *Holunderblätter*, und darin ist eine Unruhe, die aus dem Augapfel tritt und sich wieder zurücknimmt. [\[635\]](#) Irene kennt sie von Franz. In diesem Moment merkt Irene, daß er unter der gleichen Angst leidet wie die drei anderen Männer, die sie in Deutschland kennengelernt hat, und distanziert sich von ihm.

Zumal der Arbeiter sie nun anspricht und sich dadurch herausstellt, daß nicht nur Irene ihn, sondern auch umgekehrt er sie beobachtet hat. Er weiß, daß Irene alleine lebt und daß nur einmal ein Mann mit einer Reisetasche da war und daß er bald wieder abgereist ist. Mehr noch, der Arbeiter hat sogar mit seinen Kollegen Wetten darüber abgeschlossen, ob Irene gleich am Fenster erscheinen wird oder nicht. [\[636\]](#)

Hier wird deutlich, daß es einen Unterschied gibt zwischen der Art, wie Irene die Arbeiter beobachtet und wie diese sie beobachten. Denn sie ist allein und sieht der Gruppe zu, zu der sie nicht gehört. Die anderen aber betrachten die von der Umwelt völlig isolierte Irene am Fenster, weil sie es ungewöhnlich finden, daß sie jeden Tag dort steht. Irene erscheint so als Fremde, die nicht am wirklichen Leben teilhat. Die Arbeiter sind die Gesellschaft, die eine Außenstehende und deren ungewöhnliches Verhalten betrachten wie ein Tier im Zoo. Auch der Arbeiter mit dem Stirnband ist Teil dieser Gesellschaft. Das kann Irene nun nicht mehr verdrängen. Vorher konnte sie ihn noch getrennt von den anderen sehen, als jemanden, für den sie keine Fremde ist. Das kann sie nun, da sie sich mit ihm unterhalten hat, nicht mehr.

1.7 Der Traum

In einer Nacht träumt Irene von den vier Männern in ihrem Leben.

In dieser Nacht trug Irene in der Spanne zwischen Stirn und Mund, auf dem Kissen, Leute zusammen, die sich nicht kannten. Der Arbeiter, den Irene sich ausgesucht hatte, Franz, Thomas und Stefan saßen an einem Tisch im Fischrestaurant. [\[637\]](#)

Weil sich hier alle Gedanken und Erlebnisse Irenes im Land der Freiheit zu einem einzigen großen Assoziationszusammenhang verdichten, wird der Traum als nächtliches Wahnbild für Irene zur unfreiwilligen Arbeit an der Existenz[^], zum unbewußt geführten Diskurs des Alleinseins[^], in welchem sich ihr Leben offenbart. [\[638\]](#)

An den Wänden hingen Bilder. In schwarzen Rahmen. Viele Rahmen und viel zu viele Abbildungen in einem Rahmen. Es waren Meerestiere, schwarz-weiß, so dicht gedrängt, wie aufeinander losgelassen, mit gezackten Scheren und gefiederten Zangen.[...] Es roch nach Levkojen und Fisch im Raum. [\[639\]](#)

Durch die Bilder fühlt sich Irene an das andere Land erinnert. Die abgebildeten Meerestiere spiegeln aber auch das Leben unter dem Frosch der Freiheit wider, in dem jeder jeden bekämpft.

Irene bemerkt, daß am Tisch nicht sie selbst, sondern die andere Irene sitzt. Sie sieht sich selber zu, als

wäre sie eine Fremde, die sich da mit den vier Männern unterhält.

Als ich klein war, sagte die andere Irene mit ihrer tiefen Stimme, hab ich immer gehört, daß die Liebe rot ist, die Treue blau und die Eifersucht gelb. Damals hab ich die Welt verstanden. [\[640\]](#)

Heute versteht Irene die Welt nicht mehr. Sie ist ihr nicht mehr geheuer, sondern grau und ohne Hoffnung.

Die Hoffnung ist scharenweise grün, sagte Franz. Von wem ist das.

Er sah Irene an.

Ich weiß nicht.

Von mir. [\[641\]](#)

Ausnahmsweise zitiert sich Franz einmal selbst. Doch Irene weiß, daß er kein echtes Leben lebt, sondern ein geborgtes.

Ein Mann ohne Bauch ist ein Krüppel, Madam. [\[642\]](#)

Der Arbeiter zeigt sich bewußt proletarisch und gibt altbekannte Sprüche zum besten, Irene sitzt zwischen Thomas und Franz und trinkt Apfelsaft, was als Anspielung auf ihren desolaten Seelenzustand zu verstehen ist und an den Sex erinnert, den sie mit Franz und Thomas hatte.

Für mich heißt reisen immer noch frieren, sagte sie. Ach, dieser Sommerfrost. Kaum hab ich den Bahnhof verlassen, merk ich, wie mir Asphalt durch die Zehen rinnt. All die Schuhe mit ledernen Rosen. Die nackten Armhöhlen der Frauen, in denen sich die Stadt zusammenzieht. Ich weiß, es ist nur Einbildung, nur Schwindel. [\[643\]](#)

Irene kleidet hier ihr Lebensgefühl in Bilder: Sie hat keine Heimat, fühlt sich allein. Die Schuhe mit den ledernen Rosen machen ihr Leben zum Leidensweg. Die nackten Armhöhlen der Frauen, die ein Zuhause sein sollen, in das sich Stefan immer zu flüchten hofft, sind in Wirklichkeit ein Täuschung, zu der er sich in Irenes Traum auch wirklich bekennt.

Ja, alles nur Schwindel, sagte Stefan zu Irene. Weshalb glaubst du daran. Das ist erfunden, und du glaubst daran.

Ja, lächelte Irene, wenn keiner da ist, den man liebt, und die Städte so verworren, hab ich Lust, mein Leben mit einem Verbrechen zu beginnen. [\[644\]](#)

Ein Verbrechen als Grenzerfahrung, die dem eigenen Leben einen perversen Sinn geben würde, weil es aus seiner Belanglosigkeit gerissen würde. In ihrem absurden Wunschdenken ähnelt Irene der Ich-Erzählerin aus dem Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, die auch lieber ein verkehrtes Glück will, das in den Augen anderer keines ist, als eine in der Agonie versunkene Existenz. Denn das verkehrte Glück verlieh ihr zumindest das Gefühl, am Leben zu sein.

In Irenes Traum sind Franz und Thomas nicht mehr voneinander zu unterscheiden. Tatsächlich ist das auch nicht wichtig, denn sie zeigten sich in ihrem Verhalten, insbesondere in ihrem Umgang mit Irene vergleichbar. Beide haben sie benutzt, um der Sinnlosigkeit ihrer eigenen Existenz und ihrer Angst zu entfliehen. So scheint es, als ob das, was der Mann am Strand zu Irene gesagt hat, auf alle drei Männer zutrifft, denen Irene in Deutschland begegnet:

Schau mich an. Lauf nicht weg. Ich tu dir nichts. Ich will nichts von dir. Ich will dich nur sehen. [645]

So zeigt sich, daß Irene für Franz, Stefan und Thomas nicht mehr ist als ein Objekt, durch das sie ein Gebrechen zu kurieren, das durch ihr Leben unter dem Frosch der Freiheit entstanden ist: Franz, der Zauderer, Stefan der ruhelose Selbsttäuscher, Thomas, der Faust, und der Arbeiter, für den Irene nur ein fremdes Wesen ist, das man vom Arbeitsplatz aus beobachten kann, sie alle sind Menschen, die unter dem Frosch der Freiheit leben und hier krank wurden. Und während im Land des Diktators die Gründe für die Gebrechen der Menschen offen auf der Hand lagen und Irene verstand, was sie kaputt gemacht hat, sieht sie die Gründe hier, im Land der Freiheit, nicht. *Estut weh, täglich die Gründe nicht zu sehn*, sagt sie zu Thomas. [646]

Am Ende erkennt Irene, wovor sie schon im anderen Land das Schild gewarnt hat, daß nämlich auf dem Weg in die Freiheit, die *Erdrutschgefahr* sehr groß ist und daß der Weg von dem Moment an, da sie aus dem anderen Land ausgereist ist, nie enden wird. [647]

1.8 Die anderen

Neben Franz, Stefan, Thomas und dem Arbeiter mit dem Stirnband begegnet Irene in Deutschland noch anderen Menschen, deren Leben und Umgang mit Irene das Machtgefüge des Frosches der Freiheit näher bestimmt.

1.8.1 Die Helfer der Macht

Gleich nach ihrer Ankunft in Deutschland wird Irene beim Bundesnachrichtendienst vorgeladen. Im Büro

des Beamten herrscht eine bedrohliche Atmosphäre, deren Ursache nicht näher zu bestimmen ist. Irene hat das Gefühl, als gehe die Bedrohung vom Vorhang aus, der sich bewegt, *obwohl das Fenster geschlossen war und niemand eintrat, durch die Tür.*[^] [648] Der Zusatz *durch die Tür*[^] verstärkt das Gefühl, daß außer Irene und dem Beamten noch jemand anderes im Raum ist, der sich heimlich durch das Fenster hereingestohlen hat. [649]

Das Büro liegt hoch über den Bäumen am Ende der Stadt, was die exponierte Stellung derer, die darin arbeiten, deutlich macht, aber auch ihre Beziehungslosigkeit zum wirklichen Leben der Menschen im Land andeutet.

Sie haben bestimmt gemerkt, sagte der Beamte, Sie befinden sich beim Bundesnachrichtendienst. Das ist kein Geheimnis.

Büros sind überall gleich, sagte Irene. Und Leuten wie Ihnen steht es nicht ins Gesicht geschrieben, wer Sie sind. Und Sie haben noch nichts gefragt.

Sein Stuhl knisterte. [650]

Der Beamte behandelt Irene von oben herab. Er ist sich seiner Position als Vertreter des Landes, in das Irene Einlaß begehrt, bewußt. Doch Irene wehrt sich, ist den Umgang mit *Leuten wie Ihnen*[^] gewohnt. Ihre Worte verfehlen ihre Wirkung nicht. Die Atmosphäre zwischen den beiden hat sich aufgeladen. Der Stuhl zeigt die Empfindungen des Beamten: Er *knistert*[^], der Mann steht unter Spannung.

Hatten Sie vor Ihrer Übersiedlung jemals mit dem dortigen Geheimdienst zu tun.

Nicht ich mit ihm, er mit mir. Das ist ein Unterschied, sagte Irene.

[...] Lassen Sie das Differenzieren vorläufig meine Sorge sein. Dafür werde ich schließlich bezahlt.[^] [651]

Irene nimmt es genau. Denn sie weiß, daß Worte Geschehnisse verfälschen und ihre Vergangenheit in einem verkehrten Licht erscheinen lassen können. Sie macht deutlich, daß sie vom Geheimdienst bedroht wurde und nicht mit ihm zusammengearbeitet hat. Der Beamte fühlt sich kritisiert und kämpft um den Erhalt seiner Machtposition gegenüber Irene. Er möchte sich nicht von ihr das Heft aus der Hand nehmen lassen, will weiterhin Irenes Vergangenheit nach seinen Kriterien bewerten. Irene wehrt sich jedoch gegen diese Entmündigung, da es ja ihre eigene Geschichte ist, über die hier geredet wird. Zumal das, was der Beamte hier so lapidar *Differenzieren*[^] nennt, für Irene von lebenswichtiger Bedeutung ist, denn es entscheidet, ob sie im *anderen Land*[^] Täter oder Opfer war, ob sie sich schuldig gemacht hat oder unschuldig ist.

Irene bemerkt nun immer mehr Ähnlichkeiten zwischen dem *Beamten der Freiheit*[^] und dem *Beamten des Diktators*[^]:

Der Beamte trug einen dunklen Anzug, wie Irene sie kannte aus dem anderen Land. Die Farbe zwischen braun und grau. Nur Schatten hatten diese Farbe. Und das Blauweiß hatten nur die Hemden, die zum

Schatten gehörten. [\[652\]](#)

Der *Schatten* deutet darauf hin, daß Irene annimmt, daß nicht nur im Land des Diktators die Menschen bespitzelt wurden, sondern daß auch die Bürger im vermeintlichen Land der Freiheit unter Beobachtung stehen.

Auch die *Haltung des Kopfes* des Beamten kommt Irene bekannt vor. *Das Gesicht halb im Profil, ein wenig nach unten gewandt. Das Kinn immer knapp über der Schulter, ohne sie beim Sprechen zu berühren.* [\[653\]](#) Die Kopfhaltung drückt die Arroganz des Beamten gegenüber Irene aus. Offenbar sieht er sie nicht an, sondern schaut zum Fenster hinaus.

Irene muß nun die *Schatten* genauer beschreiben, die sie bespitzelt haben. Der Beamte richtet sich nach einem Faltbogen, auf dem Gesichtstypen abgebildet sind. Außerdem gibt es Rubriken für Kleidung: *schlampig, sportlich, flott, elegant, zweckmäßig.* [\[654\]](#)

Irene gibt fünf Namen an und beschreibt fünf Personen. Es könnte irgend jemand sein, denn die unbestimmte Bedrohung, der sie ständig ausgesetzt war, und ihre individuellen Lebensumstände im Land des Diktators vermag der Faltbogen des Beamten nicht zu erfassen. [\[655\]](#)

Der Beamte siebte. Was übrig blieb, war nichts als eine Handvoll zweideutiger Begegnungen. Das war für ihn Irenes Leben: dreißig Jahre unter vier Augen.

Was wußte er, der mit den Blicken zielte, von leise am Randstein parkenden

Autos, vom Echo der Brücken in der Stadt, vom Fingern der Blätter im Park. Von streunenden Hunden, die vor Hunger klapprig waren und auf Stelzen gingen, sich neben Mülltonnen paarten und jaulten mitten am Tag. Sie hatten die Farbe seines Anzugs. Auch sie waren Schatten. [\[656\]](#)

Ihr Schattendasein, das in den streunenden Hunden ein Bild findet, hat Irene aus dem anderen Land vertrieben. Das genaue Aussehen der einzelnen Spitzel war da lediglich ein banales Detail. Ein unwichtiges Teilchen eines unerträglich gewordenen Lebens, das keines mehr war. Weil sich der Beamte jedoch nur für dieses banale Detail interessiert, beschreibt sie ihm einfach sein eigenes Äußeres, da er sie sowieso an die Spitzel aus dem anderen Land erinnert:

Fliehende Stirn, fleischige Hände, Kleidung wie Sie, sagte Irene.

Er kreuzte zweckmäßig an.

[...] Keine Rubrik hätte mich beschreiben können, dachte Irene. Der Herr vom Dienst irrt quer über Felder. Das war eine Redewendung aus dem anderen Land. Sie meinte, auf etwas beharren, ohne zu verstehen.

Draußen hatte der Himmel sich verändert. Durch den Spalt zwischen Vorhang und Vorhang zog eine Wolke. [\[657\]](#)

Die Wolke symbolisiert Irenes Schicksal als Flüchtling, der zwischen den Maschen des eisernen Vorhangs einen Fluchtweg entdecken konnte.

Schließlich begleitet der Beamte Irene zur Tür. Seine letzten Worte *˘ Falls Sie dennoch einen Auftrag haben. Ich meine es gut* [˘] zeigen, daß er Irene nicht glaubt und daß er lügt: [\[658\]](#) Er meint es keineswegs gut mit ihr.

Irene ist wieder draußen auf der Straße. Die Luft ist kalt und symbolisiert das unterkühlte soziale Klima im Land der Freiheit und die Gefühllosigkeit der Menschen, die darin leben.

Irene schaute mit kleinen Augen in die Neonschrift der Stadt, in den flimmernden Kanal der Straßenkreuzungen, in die verlorenen, kurzen Straßen.

Irene lachte stumm. Preßte die Arme eng an die Rippen. Hielt sich beim Gehen am äußersten Rand der Fußsohlen fest.

In ihrem Kopf fand etwas anderes statt. Es hätte das Gegenteil sein können von dem, was Irene gerade tat, wenn sie gewußt hätte, was es war. [\[659\]](#)

In Irenes von Angst geleiteter Wahrnehmung erscheint ihr die Stadt übermächtig. Sie fühlt sich ihr hilflos ausgeliefert. Ihre Angst zeigt sich als geistige Leere. Als Irregehen an der Welt, von dem auch die Menschen unter dem Frosch des Diktators bedroht sind.

So verweist Irenes Termin beim Bundesnachrichtendienst auf zweierlei: Zum einen darauf, daß es auch im Land der Freiheit Teile jener Machtstrukturen gibt, unter denen die Protagonistinnen unter dem deutschen Frosch und unter dem Frosch des Diktators gelitten haben. [\[660\]](#) Zum anderen zeigt er, daß der Beamte als Vertreter der westlichen Gesellschaft, der in seiner bürokratischen Korrektheit über die Felder des Faltbogens irrt, die Individualität und die Lebensumstände Irenes, die sie aus ihrem Heimatland vertrieben haben, nicht zu erfassen vermag oder aus Angst vor Unannehmlichkeiten nicht erfassen will. Was bleibt, ist eine Akte, die mit Irenes Person nichts zu tun hat.

Doch der Besuch beim Bundesnachrichtendienst bleibt nicht Irenes einziger Kontakt mit den Helfer der Macht. Bald muß sie wieder zu einer Behörde, um sich ihr Kleidergeld abzuholen. Dort sitzt sie dem Sachbearbeiter gegenüber, wie sie vorher dem Beamten vom Bundesnachrichtendienst gegenübergesessen hat.

Der Sachbearbeiter fängt ein unverfänglich gemeintes Gespräch mit Irene an. Doch weil sie es aus dem anderen Land gewöhnt ist, genau hinzuhören, nimmt sie den Sachbearbeiter beim Wort. Das führt, wie schon bei dem Gespräch mit dem Beamten vom Bundesnachrichtendienst, zu Spannungen zwischen ihm und ihr.

Jetzt sind Sie seit einer Weile hier, sagte der Sachbearbeiter. Das Wort Weile stand noch in seinem

Gesicht wie der Schatten unter seinem Kinn.

Haben Sie Heimweh.

Irene sah, wie sich seine Augen bewegten, als hätten sie unter den Lidern keinen Platz:

Nein.

Denken Sie nie zurück.

Sehr oft.

Und dann.

Sie haben Heimweh gesagt. [\[661\]](#)

Der Sachbearbeiter geht davon aus, daß jeder Gedanke an ein Land, in dem man aufgewachsen ist, mit *Heimweh* umschrieben werden kann. In Anbetracht dessen, daß die Bedrohung, die Irene im anderen Land erfahren mußte noch immer nachwirkt und gar zum Teil ihres Lebensgefühls geworden ist, erscheint dies als fahrlässige Verallgemeinerung.

An dem gedankenlosen Umgang mit Worten zeigt sich wieder das Trennende zwischen jemandem, der in einer Diktatur leben mußte, und jemandem, der in einem demokratischen System aufgewachsen ist. Herta Müller schreibt dazu:

Als ich aus Rumänien wegging, habe ich dieses Weggehen als Ortswechsel bezeichnet. Ich habe mich gegen alle emotionalen Worte gewehrt. Ich habe die Begriffe Heimat und Heimweh nie für mich in Anspruch genommen. Und daß mir, wenn ich auf der Straße hier zufällig Fremde neben mir rumänisch sprechen höre, der Atem hetzt, das ist nicht Heimweh. Das ist auch nicht verbotenes, verdrängtes, verbogenes Heimweh. Ich habe kein Wort dafür: Das ist so wie Angst, daß man jemand war, den man nicht kannte. Oder Angst, daß man jemand ist, den man selber von außen nie sieht. Oder Angst, daß man jemand werden könnte, der genauso wie ein anderer ist und ihn wegnimmt. [...] Ich weiß, diese Angst ist unbegründet. Und dennoch gibt es sie, wie es die Angst gibt, mitten auf den Treppen, von einem Schritt zum andern, das Gehen zu verlernen. [\[662\]](#)

Die Augen des Sachbearbeiters, die sich bewegen, *alshätten sie unter den Lidern keinen Platz*, verraten seine Gemütsregung. Er fremdelt vor Irene. Dieses Fremdeln ist eine Mischung aus Neugier, Angst und dem Wunsch nach Distanz. *Siesind so empfindlich*, sagt er zu ihr. *Mankönnte meinen, daß unser Land alles aufwiegen soll, was Ihr Land verbrochen hat.* [\[663\]](#) Mit diesen Worten kehrt er nicht nur Irenes Fremdsein heraus, sondern unterstreicht gleichzeitig sein eigenes Dazugehören zu Deutschland – eine unausgesprochene Betonung des Heimatbegriffs, der Irene doppelt ausschließt. Sie erscheint so als ungewollter Gast, der dankbar für seine Duldung im Land sein muß. Die deutsche Gesellschaft, als deren Vertreter er sich offenbar ansieht, hat Irene gnädig aufgenommen, und sie weiß es nicht zu würdigen.

Irene ist die Situation sehr unangenehm. Sie sucht eine Stelle an seinem Rock, an dem sie sich geistig festhalten kann, um sich nicht in der Angst zu verlieren. Ihr Blick bleibt an einem Knopf hängen. Dieser

zeigt ihre eigene Situation: Sie hängt wie ein loses Anhängsel an Deutschland. Der Faden ist dünn, kann jeden Moment reißen. Der Halt ist trügerisch. [\[664\]](#)

Jeder hat seine eigene Rechnung, sagte der Sachbearbeiter.

Seinen Lebenslauf, sagte Irene.

Nein, seine Rechnung. Ein Lebenslauf kann nicht falsch sein.

Wie zu sich selbst sagte Irene: Ich kenne nur falsche Lebensläufe. [\[665\]](#)

Die Sprengkraft der scheinbar harmlosen Worte *Rechnung* und *Lebenslauf* erwächst aus ihrem Bezug zum Sprechenden und Angesprochenen und deren unterschiedlichen Erfahrungshorizonten. Deshalb zeigt sich auch hier wieder die Kluft zwischen Deutschland und dem anderen Land, aus dem Irene kommt. Das berechnende Leben unter dem Frosch der Freiheit maßt sich eine Einschätzung des falschen Lebens unter dem Frosch des Diktators an.

Der Sachbearbeiter ist nun sprachlos. Irene hat ihn mit ihren *Worten aus der Routine gerissen*. [\[666\]](#)

Seine Zunge stand im Mund, als hätte sie keinen Platz gehabt. Als wäre unter seiner Zunge noch etwas gewesen. Etwas anderes als eine Zunge. Als wäre unter seiner Zunge ein Finger gewesen. Ein trockener Finger mitten im Mund. [\[667\]](#)

Der Zeigefinger im Mund des Sachbearbeiters, der ihn am Weiterreden hindert, weist auf das, was gewesen ist [\[668\]](#) in Irenes Leben und auf seinen eigenen unüberlegten Umgang damit. Seine Worte sind ihr nicht gerecht geworden, haben ihre Individualität mißachtet.

So ist dieser Wortwechsel zwischen Irene und dem Sachbearbeiter auch als Mahnung an den überlegten Umgang mit Sprache anzusehen, hinter der das Wissen steht, was mißbrauchte Sprache und falsche Worte anzurichten vermögen.

Ihre Erfahrungen bei der Behörde verfolgen Irene im Schlaf. [\[669\]](#) Im Traum sitzt sie wieder im Warteraum des Übergangslagers und horcht auf das *Würgen der Kaffeemaschine* und die *langsame Stimme* des Sachbearbeiters. [\[670\]](#)

Eine Sekretärin öffnet die Bürotür des Sachbearbeiters nur einen Spaltbreit, als sei es die Grenze zu Deutschland, die sie für Fremde nur widerwillig aufmacht. Irene schlüpft *mit der Schulter voraus durch den Türspalt*, als habe sie keine Berechtigung, das Zimmer zu betreten beziehungsweise nach Deutschland einzureisen. [\[671\]](#) Ihre Bewegung wirkt schuldbewußt. Die Sekretärin trägt eine grüne Seidenbluse, die an die Gräser im anderen Land und an Thomas erinnert.

Der Sachbearbeiter sitzt am Schreibtisch und trinkt Kaffee. Er hat offenbar nicht viel zu tun, denn auf

seinem Schreibtisch liegen keine Papiere, und er schaut aus dem Fenster. [\[672\]](#)

Ein Pole, sagte der Sachbearbeiter. Er war aufgesprungen, mit der Kaffeetasse in der Hand. Er klopfte mit der Fingerspitze an die Fensterscheibe:

Wie Sie sehen, ist er immer noch da.

Sie haben recht, sagte die Sekretärin.

Vielleicht verwechseln Sie ihn, sagte Irene.

Die Sekretärin zupfte ein Blatt von einer müden Pflanze.

Der Sachbearbeiter trank im Stehn.

Keine Aufenthaltsgenehmigung, keine Arbeitsgenehmigung. Nichts. Er schaute auf die Hand der Sekretärin, die das Blatt zerdrückte. [\[673\]](#)

Hier gerät ein Mensch ins Visier des Frosches der Freiheit, dessen Helfer der Sachbearbeiter und seine Sekretärin sind. Er wird geprüft und zwischen zwei Schlucken Kaffee abgeurteilt: Keine Aufenthaltsgenehmigung, keine Arbeitserlaubnis, nichts. Kein Leben. Der Pole, der arbeitet, während sich der Sachbearbeiter im Müßiggang übt, hat für sie kein Recht, im Land der Freiheit zu leben. Der Sachbearbeiter hat dessen gesamte Existenz in Frage gestellt [\[674\]](#) und möchte mit ihm wahrscheinlich so verfahren wie die Sekretärin mit dem Blatt.

Während der Sachbearbeiter und seine Sekretärin einer Meinung sind, versucht Irene zu widersprechen:

Vielleicht verwechseln Sie ihn, sagte Irene. [...] Mit anderen Polen, lachte die Sekretärin. Das kann sein, von denen gibt's genug.

Mit einem Deutschen, sagte Irene, mit einem deutschen Fahrer vielleicht.

Irene sah den Riß in der Kaffeetasse und den Daumen des Sachbearbeiters. [...]

Ich bitte Sie, Sie haben doch dieses Gesicht gesehn. Politisch verfolgt. Ja, wissen Sie, wenn jemand die Regierung stürzen will. Wo kämen wir da hin, was meinen Sie, wo kämen wir da hin. [\[675\]](#)

In der Annahme, Irene sei eine von ihnen, also eine Deutsche, hält die Sekretärin mit ihrer Meinung nicht hinter dem Berg. Ihre Ressentiments gegen Ausländer beruhen auf gefährlichen Verallgemeinerungen. Auch sie stellt die Glaubwürdigkeit des Mannes und damit seine gesamte Existenz in Frage.

Die Kaffeetasse zeigt den Riß zwischen den zwei Welten, der der guten Deutschen und jener der schlechten Ausländer, und der Daumen des Sachbearbeiters weist noch einmal auf seine unterschwellige Aggression gegen alle Fremden hin.

Noch bezieht die Sekretärin Irene mit ein. Noch gehört sie dazu, noch ist allein der Pole draußen der Fremde. Doch dann sagt der Sachbearbeiter: *Die Dame kommt auch aus dem Osten.* [\[676\]](#) Nun ist auch

Irene wieder außen vor, weil sie als Fremde enttarnt wurde.

Später dann steht Irene selbst auf dem Prüfstein: Der Senat des Inneren schaut, ob sie würdig ist, die deutsche Staatsbürgerschaft zu erhalten. [\[677\]](#)

Das Büro sah wie ein Vorzimmer aus. Hinter dem Schreibtisch war eine zweite Tür. Die Frau hinter dem Schreibtisch, Irene wußte nicht, ob wegen der Tür oder wegen des Gesichtsausdruckes, sah wie eine Vorzimmerdame aus.

Sie las die beglaubigten Übersetzungen der Urkunden, die Irene an den Rand des Schreibtischs gelegt hatte.

Zimmerefeu hing um den Türrahmen. Kleine Nägel hielten ihn. [\[678\]](#)

Die Existenzberechtigung der Frau hinter dem Schreibtisch definiert sich allein durch ihre Umgebung: Die Tür hinter dem Schreibtisch läßt auf einen weiteren Raum schließen, in dem vermutlich der Chef sitzt. Die Dame ist also in der Hierarchie eine Stufe unter ihm. Sie arbeitet zwar beim Senat für Inneres, ist aber nicht das Innerste vom Inneren, sondern nur die *Vorzimmerdame*.

Das Efeu wächst nicht natürlich, sondern wird mit Gewalt gezwungen, die Tür zum Allerhöchsten, zum Senat des Inneren, zu schmücken. In den Augen Irenes wird die menschenfeindliche Atmosphäre des Vorzimmers durch die mißbrauchte Pflanze widergespiegelt.

Irenes Situation läßt sich auf das Zimmer übertragen. Auch sie ist noch in einem Vorstadium: Zwar in Deutschland, aber noch nicht Deutsche. Sie sitzt quasi im Vorzimmer Deutschlands und wartet auf den Erhalt ihrer Staatsbürgerschaft, die ihr den Eintritt in das Innerste des Landes erlauben soll.

Doch *das dauert*, sagt die Vorzimmerdame und prüft anhand von Irenes Urkunden, ob sie überhaupt würdig ist, Deutsche zu werden. [\[679\]](#) Hier ist die Staatsangehörigkeit als rein formale und damit sinnentleerte Angelegenheit dargestellt, die nichts mit einer Person und ihrer moralischen Integrität zu tun hat, sondern nur noch mit Fakten und Zahlen. Der Frosch der Freiheit prüft allein Äußerlichkeiten und mißachtet damit den Menschen. Irene wird zur Nummer ohne Gesicht.

Dann bekommt sie am selben Tag zwei Briefe, deren Inhalt noch einmal die gegensätzlichen Lebenswelten des Diktators und der Freiheit verdeutlichen: Der eine Brief kommt vom Senat des Inneren. Darin wird ihr mitgeteilt, daß sie sich *ineiner Woche zur Überreichung der Staatsbürgerschaft auf Zimmer 304 melden* solle.

Irene freute sich nicht. Sie las weiter, als gehe es in dieser Mitteilung nicht um sie. Den Zusammenhang, in dem die Wörter *Festessen* und *Begrüßungsansprache* im letzten Absatz standen, verstand Irene nicht. [\[680\]](#)

Offensichtlich ist man bei der Behörde der Meinung, für Irene sei es ein Grund zu feiern, die deutsche Staatsbürgerschaft zu erhalten, und verkennt damit die Gründe, warum Irene das andere Land verlassen hat. Mit einem dieser Gründe wird Irene in dem anderen Brief konfrontiert. Denn darin schreibt ihr Dana, daß ein Freund von ihnen, der Trommler war, Selbstmord begangen hat.

Lauter Todeskandidaten, hatte der Trommler einmal zu Irene gesagt. Hatte zuerst auf sich selbst und dann auf die beiden anderen Männer gezeigt, die Irene nicht kannte. Er hatte gelächelt, hatte ihr die beiden anderen Männer nicht vorgestellt, als habe das keinen Sinn. [\[681\]](#)

Auf der einen Seite die Behörde, die den Frosch der Freiheit verkörpert, die es als Privileg ansieht, daß sie Irene in ihren Kreis aufgenommen hat und dafür Dankbarkeit erwartet, auf der anderen Seite der Frosch des Diktators, der die, die in seinem Land leben, in den Selbstmord treibt. Dazwischen steht Irene, kann weder zurück auf die eine, noch hinüber auf die andere Seite. Als Reisende auf einem Bein ist sie der Macht beider Frösche und der Bedrohung durch deren Helfer und Helfershelfer wehrlos ausgeliefert.

Schließlich teilt der Sachbearbeiter Irene mit, daß sie aus dem Übergangsheim, in dem sie seit ihrer Ankunft in Deutschland lebt, ausziehen könne, weil man eine Wohnung für sie habe. *Es ist ein Gerangel, sagt er. Wissen Sie, Sie haben Glück gehabt. Das ist nicht so einfach.* [\[682\]](#) Er nennt ihr einen Straßennamen, der Irene nichts sagt, und einen Stadtteil, von dem Irene gehört hat. Irene soll sich dort beim Hauswart melden. Der Sachbearbeiter fragt sie, ob sie viel Gepäck habe. *Einen Koffer, sagte Irene. Möbel. Nein. Na, dann kaufen Sie sich bald ein Bett. Er lachte. Die beste Erfindung der Menschheit ist das Bett.* [\[683\]](#)

Der Hauswart taxiert Irene, als sie sich bei ihm vorstellt.

Mit den Schuhen hatte er begonnen. Und wenn er was sagte, dachte er nicht an die Sätze aus seinem Mund. Er sagte und fragte, als wäre das alles zum Anschauen und wieder Gehen. Und schaute, wen er da hatte. [\[684\]](#)

Wieder ein Helfer des Frosches der Freiheit, der Irene prüft, als sei sie eine Ware, die man mitnehmen oder dalassen kann. Und während er das tut, macht er Small Talk. Oder besser, was er dafür hält. Denn Irene fühlt sich durch sein nur für ihn unverfängliches Gerede wieder an das andere Land erinnert und Angst überkommt sie. [\[685\]](#)

Da kamen Gedanken in Irenes Kopf und gingen. Und keiner hatte etwas 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 Gehen. [\[686\]](#)

Mit dem Diktator im Kopf und dem Helfer des Frosches der Freiheit im Nacken wird auch der Einzug in

die neue Wohnung für Irene nicht zum Nach-Hause-kommen. Irene bleibt auf der Flucht. *Der Koffer stand lange geschlossen im Flur, als wäre Irene nur halb am Leben.* ^[687]

Wie es ihr der Sachbearbeiter geraten hat, geht Irene sich ein Bett kaufen. Doch ihre Hoffnung, daß sich dadurch an ihrer Situation etwas ändern könnte, wird durch ihre Begegnung mit einer Mutter und ihrem Kind im Kaufhaus zerstört.

Das Kind liegt auf einem breiten Bett, hat die Augen geschlossen spielt` das Schlafen.

Schlafen und Lachen, das geht nicht, sagte die Frau. Wenn du groß bist, kriegst du ein großes Bett. [...] Jetzt verlierst du dich darin. In der Nacht ist es noch größer, mein Schatz. (...) Sie fürchtet sich nachts, sagte die Frau, auch in ihrem Kinderbett. Dann kommt sie zu uns gekrochen. ^[688]

Die Worte der Frau führen Irene ihre eigene Situation vor Augen. Auch sie wird nachts von der Angst vor der Einsamkeit geplagt. Doch während das Kind noch den sozialen Halt der Familie spürt und bei den Eltern im Bett unterkriechen kann, bleibt Irene allein. Allein in einem großen Bett. *Auch für mich ist es zu groß*^, sagt Irene, und die Frau versteht. *Ein Ehebett. Wenn man allein schläft, hat das keinen Sinn.* ^[689] Da bekommt es Irene mit der Angst zu tun. Sie spürt ihre Handgelenke klopfen und sieht auf dem geblühten Bezug der breiten Matratze die trockene Zunge des Sachbearbeiters als *blasses, halbverdecktes Blatt*^. ^[690] Voller Unverständnis für Irene und ihre Situation hat er ihr empfohlen, ein Bett zu kaufen. Denn was für ihn, da er zur Welt des Frosches der Freiheit gehört, angenehm ist, zeigt für Irene nur wieder auf ihre unerträgliche Situation als Reisende auf einem Bein. *Ich möchte eigentlich ein Gästebett*^, sagt Irene deshalb. ^[691]

1.8.2 Die Frau von gegenüber

In der Nacht sitzt Irene auf dem Rand ihres neuen Bettes und fürchtet sich wie das Kind im Kaufhaus vor der Dunkelheit: Weil das Licht draußen *so grau*^ ist, hat sie Angst davor, sich auszukleiden, folgt ihrem Fluchtreflex. So zieht sie nur ihre Schuhe aus und legt sich in ihren Kleidern ins Bett, ist also jederzeit bereit aufzustehen und weiterzureisen. ^[692]

Draußen leuchtet das Viereck eines Fensters.

Hinter dem Viereck lag ein Zimmer. Hinter den Mann im Turnhemd trat jede Nacht ein zweiter Mann. Der zog einen Mantel an. Kurz danach, jede Nacht, trat eine Frau ins Zimmer. Die zog eine Bluse aus. Der Mann im Turnhemd verschwand jede Nacht. Und der Mann im Mantel verschwand jede Nacht. Die Frau ohne Bluse blieb. Sie redete. Es mußte, jede Nacht, noch eine Person im Zimmer sein, die Irene nicht sah. Diese Person mußte der Grund sein, weshalb das Viereck leuchtete in der Nacht. ^[693]

Das leuchtende Viereck, das in Irenes Wohnung hineinleuchtet, ist wie ein Spiegel, in dem sie sich selbst sieht. Denn ihre Situation gleicht der der Frau, die in dem Zimmer hinter dem Viereck wohnt und offenbar regelmäßig Besuch von zwei Männern bekommt. Wenn die beiden gegangen sind, bleibt die

Frau allein zurück und setzt sich dann in einem Diskurs des Alleinseins[^] mit sich selbst auseinander. Die andere *Person*[^] im Zimmer, die Irene nicht sehen kann, ist die personifizierte Angst vor der Dunkelheit – also Angst vor dem Tod –, gegen die sich die Frau in ihrem Selbstgesprächen zur Wehr zu setzen versucht. Auch das Licht läßt sie deshalb immer brennen, das sich dann als weißes Viereck an Irenes Wand abzeichnet.

Auch wenn Irene im Bett liegt, kann sie das Viereck sehen. Es erscheint Irene *wärmer*[^] als der Rest der Wand. Und weil sich Irene nach der Nähe eines Menschen sehnt, sieht sie in dem Viereck gar den Rücken einer imaginären Person. Irene denkt an Franz, spürt *die Wärme des Rückens, die Wärme des Betts, die Wärme der Kleider und die Wärme der Haut. Jede Wärme war anders,*[^] [694] weil sie mit anderen Gedanken in Irenes Kopf verbunden ist: Die *Wärmedes Rückens*[^] ist die Hoffnung, daß sie irgendwann nicht mehr allein sein wird. Die *Wärmedes Betts*[^] ist kurzzeitige, nur geliehene Sicherheit. Die *Wärme der Kleider*[^] zeigt Irene, daß sie, wenn sie will, sofort wieder gehen kann, und die *Wärmeder Haut*[^] ist das Empfinden der Lebendigkeit des eigenen Körpers. Obwohl Irene fürchtet, unter so viel Gedanken begraben zu werden, kann sie endlich einschlafen.

Zum Schluß jedoch, nachdem Stefan ihr von Thomas` Worten erzählt hat, blickt Irene noch einmal zu dem beleuchteten Fenster hinüber und sieht sich mit der eigenen Hoffnungslosigkeit konfrontiert:

Die Frau ohne Bluse sprach nicht. Sie saß bloß und schaute.

In der Berührung zwischen Irenes Blick und dem leuchtenden Fenster lag Kälte und Starrsinn. Und eine angestrenzte Stille. [695]

Die Frau schweigt, hat ihren Diskurs des Alleinseins, der die einzige Möglichkeit der Auseinandersetzung mit dem Frosch der Freiheit war, eingestellt. Sie ist offenbar nicht mehr fähig, ihn zu führen, denn ihre Sinne sind erstarrt.

Irene steht hier vor ihrem eigenen Selbst, das als Gegenteil von Leben, als Nichts erscheint. *Der Wunsch zu schlafen war wie eine Sucht*[^], [696] denn Irene ist lebensmüde und wünscht sich den Schlaf, weil dies dem Zustand des Todes sehr nahekommt. [697]

1.8.3 Reisende auf einem Bein

Dieselbe Lebensmüdigkeit, die Irene befallen hat, entdeckt sie bei zwei Polen, die Stefan organisiert hat, damit sie in Schwarzarbeit Irenes Boden abschleifen.

Gesichter aus dem Osten, dachte Irene. Sie erkannte diese Art der Müdigkeit, die nichts mit Arbeit und nichts mit Ausruhen zu tun hatte. [698]

Die beiden Polen sind sehr früh am Morgen in Irenes Wohnung gekommen. Sie haben zwei Reisetaschen dabei, aus denen sie die Schleifgeräte holen. Ihre Taschen weisen auf eine weitere Gemeinsamkeit: Wie Irene sind sie ewig Reisende.

Irene überläßt den Polen tagsüber die Wohnung, kommt erst am Abend zurück und sieht dann die Spuren, die sie hinterlassen haben: Der Boden bekommt, an den Stellen, an denen er abgeschliffen wurde, immer größere Flecken, an der Wand stehen leere Saft- und Mineralwasserflaschen, und im Aschenbecher sind halbgerauchte Zigaretten, deren Geruch Irene an das andere Land[^] erinnert. [\[699\]](#)

Drei Tage lang kamen und gingen die beiden Polen im Dunkeln. Drei Tag zogen sie die Schuhe aus und gingen auf den Socken, auf den Zehenspitzen durch die Wohnung. Drei Tage summten die Schleifgeräte, wenn Irene durch den Innenhof ging, im Holunder und im Gras. Und an allen Fenstern der Wände. [\[700\]](#)

Die Polen bewegen sich in Irenes Wohnung wie Fremde, die auf Besuch sind. Sie gehen auf Socken und auf Zehenspitzen, bemühen sich, keine Abdrücke zu hinterlassen. Sie führen im Land der Freiheit ein Schattendasein, sind illegal eingereist, das heißt, eigentlich gar nicht vorhanden. Wären da nicht die Flecken auf dem Boden, die Flaschen und die Zigarettenkippen, nichts würde auf die Existenz der Männer hinweisen. Ihr Leben wird bestimmt von ihren Arbeitsgeräten. Allein die Schleifgeräte scheinen ihnen überhaupt eine Existenzberechtigung unter dem Frosch der Freiheit zu geben. Aber die Schleifgeräte sind gleichzeitig auch eine Gefahr, denn ihr Summen könnte die Illegalen verraten. *In allen Poren der beiden Gesichter stand die Angst vor dem Lärm der Schleifgeräte.*[^] [\[701\]](#)

Irene begegnet in Deutschland noch anderen Menschen, die wie sie selbst Reisende auf einem Bein[^] sind. Als sie beispielsweise mit Stefan in einer Kneipe ist, spricht sie ein Mann an:

Sind Sie auch von gestern, fragte der Mann an der Theke. Ich mag Sie.

An der Unterlippe des Mannes hing ein Haar.

Von gestern. Ich meine damit, ich war heute nacht nicht zu Hause.

Das Haar an der Unterlippe war nicht sein Haar. Ganz dunkel und biegsam. Er spürte es nicht.

Ich bin heimatlos. Italiener. Ich bin in der Schweiz geboren. Die zweite Generation Ausländer.

Ich bin nicht heimatlos. Nur im Ausland.

Er lachte. Nur.

Meine Kinder werden die dritte Generation.

Werden.

Sind.

Wieviele, fragte Irene.

Die dritte.

Wieviele Kinder.

Drei. Meine Frau.

Ihre Frau.

Nein, sie ist Deutsche. Sie versteht nicht.

Daß Sie heimatlos sind.

Kann sein.

Daß Sie von gestern sind.

Das Haar hing ins Glas.

Aber Sie, aber du. Er nahm Irenes Hand. [\[702\]](#)

Irenes Blick geht ganz nah heran an das Gesicht des Mannes und focussiert das Detail, denn seit sie im Land der Freiheit lebt, *ist das Detail größer als das Ganze*. [\[703\]](#) Das Detail, ein schwarzes Haar an der Unterlippe, erzeugt Ekel. Alles, was der Mann nun sagt, wird von diesem Ekel bestimmt.

Der Italiener versucht, über den Begriff *Ausländer* eine künstliche Nähe zwischen sich und Irene zu schaffen. Doch Irene verweigert sich dieser falschen Nähe, die eine grobe Verallgemeinerung ist. Im Gespräch, das die beiden führen, wird der Unterschied zwischen dem Mann, der dem Ehealltag durch ein kurzes Abenteuer mit Irene zu entfliehen sucht, und ihr, die niemanden hat, dessen sie überdrüssig sein könnte, offenkundig.

Einen Mann muß man mögen, um ein Haar von seinem Mund zu pflücken, dachte Irene. Man muß oft an ihn gedacht haben, und es muß Zeit vergangen sein. [\[704\]](#)

Gerade in dem einzelnen Haar, als ekelerregendem Objekt, zeigt sich das Trennende zwischen ihr und dem Mann. Sie empfindet nichts für ihn, hat nicht mit ihm gelebt. Deshalb kann sie das Fehlerhafte, das Eklige an ihm nicht ertragen. Zwar ist auch er ein Reisender, aber nicht zwischen den Welten, sondern zwischen den Frauen, die er durch seinen wehleidigen Weltschmerz zu erweichen sucht, um sie ins Bett zu bekommen.

1.8.4 Die Außenseiter der Gesellschaft

Überall begegnet Irene Menschen, die am Rande der Gesellschaft leben, weil sie der ständigen Prüfung des Frosches der Freiheit nicht standgehalten haben. Wie die Obdachlosen zum Beispiel, von denen Thomas abschätzig sagt, sie seien *fertig mit der Welt* und hätten *keinen Entwurf*.^[705] In Thomas' Blick steht *Kälte*, aber auch Irenes Blick ist *kalt*. Was sie frösteln läßt, ist die Angst, sie könnten eines Tages so werden wie die Obdachlosen, die *den Horizont bewohnen, der Stadt gehören*.^[706]

Thomas kennt noch andere Außenseiter der Gesellschaft: Mädchen und Jungen, *deren Spuren sich verlieren, während sie noch leben*, weil sie auf den Strich gehen, und die ein paar Jahre *ihre Haut schillern* lassen.^[707] Auch sie sind in gewisser Weise lebensmüde. Thomas nennt sie *zweilichtige Engel, weil dich von ihnen das Böse und das Gute gleichzeitig erreicht und weil das Gute so rücksichtslos und das Böse so hilflos ist, daß man nicht damit umgehen kann*.^[708]

Daß der Frosch der Freiheit eine Welt geschaffen hat, in der allein Jugend und Schönheit zählen und sich deshalb die Kinder den älteren Menschen überlegen fühlen, wird in einer Szene am Bahnhof deutlich, die Irene beobachtet:

Das Kind hielt die Hand hin.

Die Mutter gab ihm Chips. [...]

Das Kind aß und sah den alten Frauen nach. [...]

Das Kind sah einer alten Frau nach, die eine Schachtel trug. [...]

Die alte Frau hatte die Schachtel neben ihren Schuh gestellt. Sie schaute dem Kind ins Gesicht. Da ihre Wangen weich wurden, spürte das Kind, daß die Frau im nächsten Augenblick lächeln würde.

Das Kind hörte auf zu essen. Drehte sich weg.

In den Augen der alten Frau lag Verwunderung. ^[709]

Das Kind fremdelt vor den Gefühlen der alten Frau, weist ihre Freundlichkeit von sich, kann nicht damit umgehen. Die alte Frau ist zunächst verwundert über seine Reaktion, dann verwandelt sich die Verwunderung in Haß. Haß vor dem soviel Jüngeren, daß sie, die es gut meinte, so brüsk abgewiesen hat. Dann schiebt sich vor Irene eine Bahn ins Bild. Als sie wegfährt, ist der Bahnsteig leer und *ander Stelle, wo das Kind gestanden hatte, lagen Chips. Es war eine Stille wie zwischen Hand und Messer gleich nach der Tat*.^[710]

Auch unter dem Frosch der Freiheit gibt es Menschen, die das Dasein nicht mehr ertragen haben und irr geworden sind.

Einem von ihnen begegnet Irene in einem Park. Er sitzt auf einer Bank, legt die Hände wie einen Trichter

vor den Mund und ruft in alle Richtungen: Georg[^]. [711]

Der Mann sah Irene ins Gesicht. Hatte nur Augen. Er fragte: Hast du den Elektriker gesehn. Er sagte das Wort Elektriker so, als wäre ein Mann zuständig für alle Lichter in der Stadt.[^] [712]

Irene schüttelt den Kopf und geht schnell weg. Doch der Irrsinn hat auf sie übergegriffen. Sie spürt ihn als *Steinchenim Schuh[^]* und bekommt es mit der Angst zu tun. Sie läuft durch die Stadt, verfolgt von der Angst, und fragt immer wieder Männer, ob sie nicht den Elektriker gesehn haben.

Als sie schließlich ihre Wohnung erreicht, hat sie mit dem Kieselstein, den sie nun in der Hand hält, die Angst vor dem Irregehen an der Welt in ihre Wohnung gebracht.

1.9 Kaltes Land, kalte Herzen

Das Parfum, das Gefühle provoziert. Jeder Tropfen eine Verführung.[^] [713] Weil Irene diesen Slogan einer Parfümwerbung in einem Prospekt gelesen hat, riecht sie am Umschlag eines Briefes, den sie von Dana, der noch im anderen Land lebt, bekommen hat, und dichtet den Slogan ihrer Situation entsprechend um:

Der Brief, der Gefühle provoziert. [...] Jeder Tropfen eine Verführung[^], macht Irene daraus, denn der Brief hat die Erinnerung an das andere Land wach gerufen.

Irene riß den Brief auf. Und las den letzten Satz:

Ich hab Sehnsucht, fast eine körperliche Sehnsucht nach dir.

Das war ein Satz, aus dem Danas Stimme kam. Doch mit Danas Stimme auch ein Atem, von dem Irene wußte, daß er Dana nicht gehörte. [714]

Ihre Gefühle sind zwiespältig, denn einerseits freut sie sich über den Brief, weil er ihr das Gefühl der Nähe zu einem Freund vermittelt. Andererseits führt er ihr die Lebensumstände im anderen Land vor Augen, da Irene genau weiß, daß alle Briefe, die sie bekommt, schon einmal, von Mitarbeitern des Geheimdienstes, geöffnet worden waren.

Die Inhalte der Briefe waren alt. Und vorsichtig waren die Inhalte, geprüft auf das, was man schreiben durfte. Und auf das, was man nicht schreiben durfte. [715]

Durch die Verbindung der oberflächlichen Werbebotschaft mit dem brisanten Briefinhalt werden die

Systeme des Diktators und der Freiheit gleichermaßen als Schreckenswelten entlarvt: Die der Freiheit, weil dort Gefühle aus marktwirtschaftlichen Interessen instrumentalisiert werden, und die des Diktators, weil dort Gefühle der Angst aus Gründen des Machterhalts geschürt werden.

Irenes Hoffnung, daß in Deutschland mehr Menschlichkeit herrschen könnte als im *anderen Land*, wird in einem Traum offenkundig. Darin packt sie die Koffer für die Ausreise.

Überall im Zimmer lagen Sommerblusen. Der Koffer war voll. Irene legte noch Sommerblusen dazu. Sie waren schwer zu falten, weil sie so leicht waren, daß sie aus den Händen glitten. [\[716\]](#)

Die Sommerblusen stehen für Irenes Hoffnung, daß im Land der Freiheit keine soziale Kälte herrschen und es ihr deshalb besser ergehen werde. Sie erhofft sich Wärme, die sich zum Beispiel in angstfreier Nähe zu anderen Menschen zeigen könnte.

Irene hörte Schritte hinter sich. Ins Zimmer kam der Diktator. Er trat auf die Sommerblusen. Sie waren für ihn wie Laub unter den Bäumen.

Er ging durchs Zimmer, als hätte er eine weite, offene Straße vor sich. Er ging zum Koffer. Dort ist es kälter, sagte der Diktator. Er schlug den Kragen hoch. Er steckte sich beide Hände in die Rocktaschen. [\[717\]](#)

Der Diktator zerstört Irenes Hoffnungen und spricht das aus, was sie sich am Tag, im wachen Zustand, nicht eingestehen möchte. Daß es nämlich im Land der Freiheit keineswegs wärmer geworden ist, sondern daß sie dort verstärkt unter der sozialer Kälte der Menschen leidet.

Als Irene durch Berlin läuft, sieht sie, daß jemand ihr Lebensgefühl unter dem Frosch der Freiheit als Graffito an eine Wand gesprüht hat: *KALTES LAND KALTE HERZEN RUF DOCH MAL AN. JENS.* [\[718\]](#)

Irenes hoffnungsloses Gefangensein zwischen den beiden Welten offenbart sich bereits am Anfang des Textes: Als Irene in Deutschland am Flughafen steht und über die Rollfelder schaut, hat sie ein Wahnbild:

Eine seltsam eingeteilte Wiese, auf der sich durchs Gras, es war gelb und verweht, zwei Männer im Anzug aufeinander zu bewegten. [...] Als ihre Schuhspitzen voreinander standen, sich fast berühren, umarmten sie sich, einer über die Schulter des anderen ins Leere blickend. [\[719\]](#)

Irene erkennt in dem einen das Gesicht des Diktators, der sie aus dem anderen Land vertrieben hat. Irene entfernt sich von ihm mit dem Rücken voraus, um sein Gesicht nicht aus den Augen zu verlieren. Sie traut ihm nicht, will keine Blöße zeigen.

Je weiter sie sich jedoch von ihm entfernt, je näher zieht der Diktator den Unbekannten, hinter dem sich

der Frosch der Freiheit verbirgt, an sich. [720] Das bedeutet, daß Irene sich auch im Land der Freiheit noch von der Macht des Diktators beeinflusst fühlt und dieser ihre gesamte Existenz überschattet, zumal sie bald feststellt, daß es keine großen Unterschiede zwischen ihrem Leben im anderen Land[^] und im Land der Freiheit gibt. In beiden Welten wird und wurde sie von der Angst vor einer unbestimmten Bedrohung beherrscht.

Zwischen vermoderten Pfählen wuchs ein Gesicht. Irene wollte es nicht wahrhaben: Die Frau des Diktators aus dem anderen Land ähnelte Rosa Luxemburg. [721]

Die Stadt, in der Irene lebt, offenbart als Mikrokosmos das Leben unter dem Frosch der Freiheit, der sich im *flimmernden Kanal der Straßenkreuzungen*[^], in den *kurzen, verlorenen Straßen*[^] zeigt. [722] Die soziale Kälte findet im Frost[^], der sich in der Stadt an einzelnen Stellen aufhält, sein Bild.

Er verließ die Stellen nicht. Die Stellen waren nicht zu erkennen, bevor man sie betrat. Nicht Straßenecken, Kreuzungen oder Brücken waren die Stellen. Sondern Orte, wo man Schmutz vermutete. [723]

Als Symbol für das Leben der Flüchtlinge in Deutschland erscheint das Asylantenheim in der Flottenstraße, in dem Irene untergekommen ist, weil im Übergangsheim alle Plätze belegt sind. Die Flottenstraße ist eine Sackgasse, das heißt, ihre Hoffnungen haben sich als vergeblich erwiesen. [724]

Das Heim liegt zwischen Bahndamm und Kaserne. Auf dem Bahndamm rosten die stillgelegten Gleise, und in der Kaserne zeigen die Polizisten Präsenz. Beobachtet von den Helfern der Macht, abgeschoben in ein Niemandsland zwischen stillgelegten Bahngleisen, führen die Flüchtlinge nun ein Schattendasein. *In der Flottenstraße hatten die Menschen kein Geräusch in den Schritten*[^] [725], denn sie sind noch nicht offiziell berechtigt, im Land der Freiheit zu leben. Ihre Gesichter haben *die Farbe alter Photos*[^], weil sie in ihrem Leben schon viel gesehen haben und schnell gealtert sind. [726]

Die Männer und Frauen in der Flottenstraße tragen billige Schuhe, die sie sich in den Supermärkten an den Wühltischen erkämpfen mußten.

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. [727]

Es ist der Blick des Ausgeschlossenenseins, der in den Augen steht. Und die Entfernung zwischen den Schuhen ist die Entfernung zwischen dem einzelnen Fremden und der Gesellschaft des Frosches der Freiheit, die von ihm nie überwunden werden wird.

Auch bei Irene zeigt sich das Fremdsein im Umgang mit Kleidung:

Nachdem sie ihr Kleidergeld erhalten hat, geht sie in einen Second-Hand-Laden. Hier kauft offenbar die sogenannte Szene ein. Monotone Hits dudeln im Raum, eine Frau mit einem glitzernden Steinchen im Nasenflügel und mit pinkrotem löchrigem Haar probiert einen alten Armeemantel an, der nach *Krieg*, *Armut* und *eiliger Liebe* riecht. [728] Im Land der Freiheit und des allgemeinen Wohlstandes suchen die Menschen offenbar nach immer neuen Möglichkeiten, sich von der Masse abzusetzen. Eine davon ist, eine falsche Armut zur Schau zu tragen, wie die Frau im Armeemantel.

Die Verkäuferinnen im Laden erscheinen Irene als Helferinnen des Frosches der Freiheit, denn sie haben das *Maß aller Dinge*: *Das Maß der Schuhe und das Maß der Preise*. [729] Sie nehmen auch bei den Kunden Maß, prüfen, ob sie hineinpassen in die schöne Warenwelt. Irene hat Angst, vor ihnen und damit vor dem Frosch der Freiheit nicht zu bestehen.

Im Frühjahr läßt sich Irene vom schönen Schein der Warenwelt gefangen nehmen. Die Mode ist grell und aufdringlich, und Irene wünscht sich Geld, *um die Kleider zu kaufen*. [730] Erregung hat von ihr Besitz ergriffen, weil sie jedoch kein Geld hat, werden ihre Hände in den Läden trocken, und auf der Zungenspitze wächst *ein bitterer Fleck*. [731] Wieder ist sie diejenige, die draußen, vor der Tür bleiben muß, während sich die anderen im Kaufhaus der Freiheit alles erkaufen können, was sie wollen.

Aber Irene entdeckt auch den Druck, der sich hinter dem schönen Schein verbirgt und der die Menschen krank macht. *Mode verkürzt das Leben* und sorgt für Gleichmacherei. [732] Aus Angst, von der Gesellschaft ausgeschlossen zu werden, leben die Menschen in einem ständigen Kaufzwang und passen ihren Lebensrhythmus gar den Ladenöffnungszeiten an.

In der Fußgängerzone wimmelte es vor Köpfen und Taschen und Schuhen. Da tauchte in den Nachmittag mitten vom Himmel eine unerwartete Uhrzeit herab. Es war Ladenschluß. Die Passanten verließen die Straße so rasch, als würde, wer die Uhrzeit überschritt, von der Straße geschluckt. [733]

Das Leben unter dem Frosch der Freiheit, findet seine symbolische Entsprechung in einem Strategiespiel, das Thomas Irene bei einem ihrer Besuche bei ihm zeigt:

Eine Schafherde auf der Wiese. Sie wird von einem Schäfer und einem Schäferhund bewacht. Genaugenommen bewacht der Schäfer nicht die Herde, sondern den Schäferhund. Im Wald hinter der Wiese lauern ein Wolf, ein Fuchs und ein Tiger den Schafen auf. (...)

Auf der Wiese, abseits, neben einem Baum, steht eine Pudeldame. Neben der Pudeldame liegt ein Blumenstrauß. Die Pudeldame ist weiß, sagte Thomas. Der Schäferhund ist zwischen der Pflicht, die Herde zu bewachen, und seiner Liebe zur Pudeldame hin- und hergerissen. Er muß die wilden Tiere,

wenn sie sich der Herde nähern, ehe es zu spät ist, vertreiben. Und er muß der Pudeldame, um ihr seine Liebe zu beweisen, den Blumenstrauß überreichen. Dabei darf er vom Schäfer nicht gesehen werden. [\[734\]](#)

Das Strategiespiel zeigt ein Dilemma: Denn was die Menschen auch tun, sie können den Anforderungen und dem selbst auferlegten Perfektionismus nicht genügen und leben so in einer ständigen Gewissensangst.

Der Frosch der Freiheit wird verkörpert durch den Schäfer, der den Schäferhund, der für den einzelnen steht, bewacht. Die Gesellschaft erscheint als Schafherde, die von unterschiedlichen Gefahren bedroht wird.

Der einzelne ist hin- und hergerissen in seinem Wunsch nach persönlicher Glückserfüllung, die er in einer Zweierbeziehung finden kann ~ hier kommt die Pudeldame ins Spiel – und seinen Aufgaben in der Gesellschaft.

Als Irene das Spiel spielt und mitmischen möchte in der Welt der Freiheit, frißt der Wolf, kaum daß sie die Rolle des Schäferhundes übernommen hat, ein Schaf. Dann vertreibt sie den Fuchs. *Du darfst die Pudeldame nicht vergessen*^, ermahnt Thomas sie. [\[735\]](#) Doch die findet Irene widerlich. Sie kann den Schäferhund nicht verstehen. Da sagt Thomas: *Du mußt fühlen wie der Schäferhund. Du mußt die Pudeldame lieben, sonst spielst du ein anderes Spiel.*^ [\[736\]](#)

Doch genau das ist der Punkt: Irene gehört nicht zur Welt des Frosches der Freiheit. Sie spielt ein anderes Spiel und wird nie der deutsche Schäferhund sein können.

2. Zusammenfassung: Der Frosch der Freiheit

Als Irene ihre Reise in die verheißungsvolle Freiheit antritt, befindet sie sich einem emotionalen Schwebezustand zwischen jener Welt, die sie bereits gedanklich hinter sich gelassen hat, und jener, die sie noch nicht kennt. Ihr Ich scheint vom Jetzt und von der eigenen Existenz losgelöst. Daß sie diesen

Zustand des Reisens nicht mehr zu beenden vermag, ahnt Irene da noch nicht. Voller Hoffnung auf ein neues Zuhause, im geographischen, aber auch im zwischenmenschlichen Sinn erreicht sie Deutschland, freilich ohne dort *tatsächlich* anzukommen, weil ihr der Frosch der Freiheit, als Bild für ein weiteres menschenverachtendes Machtgefüge, diese Ankunft verweigert.

So bleibt Irenes Leben weiterhin von Angst bestimmt. Ängstigte sie im Land des Diktators der staatlich organisierte Raub ihrer Selbstbestimmung, so muß sie sich nun im Land der Freiheit vor der Selbstentfremdung fürchten. Zumal sie bereits zu Beginn ihres Aufenthaltes feststellen muß, daß es auch hier Merkmale jenes Gefüges gibt, vor dem sie gerade geflohen ist. Bei den Behörden nämlich sieht sie sich mit der Arroganz der Beamten als Helfer der Macht konfrontiert, die ihr als einer Fremden mit Unverständnis und unverhohlener Abneigung begegnen. Die staatliche Bürokratie, die von Schubladendenken und Fragebogenmentalität gezeichnet ist, nimmt ihr schließlich ihren einzigen Besitz: ihre Biographie. Denn durch fahrlässiges Verallgemeinern wird von den Beamten nicht nur die moralische Integrität Irenes in Frage gestellt, sondern darüberhinaus die Glaubwürdigkeit ihrer gesamten Existenz.

Zudem erkennt Irene mehr und mehr, daß auch die Menschen im Land der Freiheit an ihren Lebensumständen irre gehen. Lagen jedoch im anderen Land die Ursachen für die Traumatisierung der Menschen auf der Hand, lassen sich hier die Gründe nicht auf den ersten Blick erkennen, denn der Frosch der Freiheit hat ein makellooses Antlitz. Die Werbung zeigt schöne Menschen, es herrscht kein Mangel, die Läden quellen über mit Waren.

Und doch ist es gerade dieser selbstgeschaffene Perfektionismus, der Druck auf den Menschen ausübt. So steht der einzelne mit seiner menschlichen Fehlerhaftigkeit einer Gesellschaft gegenüber, die in ihrer Hülle vollkommen scheint.

Um diesem Druck standzuhalten, um unter den Augen des Frosches der Freiheit bestehen zu können, greift der einzelne nach dem Mittel der Täuschung. Er gaukelt sich selbst und den anderen eine Lebenstüchtigkeit vor, die er nicht besitzt. Statt in den Spiegel zu schauen, sieht er nur noch auf die Glanzseiten der Illustrierten.

Ein Teufelskreis entsteht. Denn durch ihre Selbsttäuschung entfernen sich die Menschen immer weiter von sich selbst. Ihr Ich verkümmert und gleichzeitig wächst die Angst vor der Selbstbegegnung, als unerwartetem Blick in den Spiegel, und vor der Entdeckung durch andere. Der einzelne kann so keine Nähe zu sich selbst und vor allem nicht zu anderen zulassen. Er ist ständig auf der Flucht. Wie der rastlose Stefan, dessen Lebenshunger letztlich Ausdruck seiner Angst vor der zwangsläufigen Endlichkeit seiner Existenz ist.

Andere halten dem Druck der schönenneuen Welt^[737] nicht Stand. Sie geraten ins Abseits, werden zu Obdachlosen, Drogensüchtigen, Strichern, vegetieren dahin, am Rande der Gesellschaft, verachtet von der Gesellschaft.

In der Welt der Freiheit, in der die Täuschung gang und gäbe ist, stehen sich die Menschen beziehungslos gegenüber. Jeder ist gefangen in sich selbst, weigert sich wie Franz, Verantwortung für andere zu übernehmen, aus Angst, sich in einer Beziehung aufgeben zu müssen. Franz legt sich ungern fest. Er ist ein Zauderer, der nicht beim Wort genommen werden möchte. Irene bleibt immer fremd für ihn. Eine Fremdheit, die wieder seine Angst fördert.

In diesem Teufelskreis aus Angst und Täuschung kann sich keine Nähe mehr einstellen. Unter dem Frosch der Freiheit hat sich das Vertrauen des Menschen in sich selbst und die Welt zur Weltangst gewandelt und der Glaube an Gott und an moralisch-ethische Grundwerte in ein Spiel mit dem Teufel. Denn die von Irene gelobte Freiheit erscheint dem gottesfernen Menschen als Leere, als beängstigende Grenzenlosigkeit. So sucht sich der Mensch panisch immer neue Grenzen, geht wie Thomas einen Pakt mit dem Teufel ein. Selbstverletzung und das Zerstören anderer soll wieder ein Gefühl für das eigene Leben schaffen. Die Beziehungen der Geschlechter werden zum Kampfplatz, zum Ort der Verbrechen an der Menschlichkeit.

Der Frosch der Freiheit, für den Humanität ein Fremdwort ist, bedroht Irene in Gestalt der drei Männer Franz, Stefan und Thomas, die sie ausnutzen, um ihrer eigenen Lebensangst Herr zu werden. Irene geht ihnen in ihrer Liebesehnsucht in die Falle. Da ihr die Nähe jedoch verweigert wird, fühlt sie sich immer stärker als Außenseiterin, was zu einer wachsenden Selbstentfremdung führt, die schließlich in einer Lebensmüdigkeit gipfelt, die sich auch als Todessehnsucht bezeichnen läßt.

Die Isolationsangst Irenes zeigt sich als traumatisierte Wahrnehmung der Welt. Die Städte sind Sinnbild ihres Seelenzustandes und Metapher für das Zuhause, das Irene verwehrt bleibt. Sie empfindet ihr Leben als Zustand der leblosen Dinge[^] und sieht sich als Gegenstand, der in der Welt des Frosches der Freiheit, der hier als glänzende Ansichtskarte erscheint, hin- und herbewegt wird. Auch der als unerträglich empfundene Zustand des Reisens findet in den Postkarten, die Irene ständig verschickt, seine bildliche Entsprechung.

Irene gibt den alten Ängsten die Worte von heute und geht als ewige Zwölfjährige noch einmal zwischen den Hälsen der Gänse[^] durch die Hinterhöfe der schönen neuen Welt.^[738] Der Leser bekommt so durch ihre Augen die geistige Armut und Obdachlosigkeit einer nur scheinbar freien Welt zu sehen.

Das Gesehene ängstigt, zumal hier kein abgelegenes Dorf in Rumänien beschrieben wird, das längst Geschichte geworden ist, und auch kein Land, das unter einem machtbesessenen Diktator leidet, sondern das eigene Lebensumfeld. So erscheint das Buch *Reisende auf einem Bein* wie ein Blick in den eigenen Spiegel: Was hier thematisiert wird, ist das eigene Ausgesetztsein in der Welt[^].^[739] Die Angst vor dem Nichts, als Angst vor dem Tod.

VI. Schlußteil: Das Irregehen an der Welt

Die Untersuchungen haben erwiesen, daß Angst tatsächlich ein wesentliches Moment in Herta Müllers Texten darstellt. In allen drei Lebenswelten ~ dem Dorf, der Diktatur und der sogenannten Freiheit des Westens ~ leiden die Protagonistinnen unter jeweils spezifischen Bedrohungen. Ihre Angst entsteht aus dem gestörten Verhältnis zur Gemeinschaft.

Die banatschwäbische Dorfgemeinschaft, in welcher der deutsche Frosch das Zepter in der Hand hält, stellt sich als anachronistische Schreckenswelt dar. Während sich die systemkonformen Dorfbewohner vor Querdenkern fürchten, weil sie den Erhalt ihrer auf einem überalteten und maroden Regelsystem aufgebauten Gemeinschaft in Frage stellen und somit gefährden, sieht sich der einzelne durch das Normenkorsett der Gemeinschaft in seiner Selbstentfaltung gehemmt. Jeder Versuch, sich von der Gruppe zu distanzieren, wird von den Dörflern durch brutale Unterdrückungsmethoden bestraft. Erziehung funktioniert hier als bewußtes Verkrüppeln der Individualität ~ Ziel ist die Normierung des einzelnen.

Die Protagonistinnen in den untersuchten Erzählungen sehen sich in einem Teufelskreis der Angst gefangen, denn sie fürchten sich nicht nur vor der Dorfgemeinde, sondern auch gleichzeitig vor dem Ausschluß aus ihr. Sie werden von Schuldgefühlen gequält, da sie die Dorfgemeinschaft als rückwärtsgewandtes Unrechtssystem erkannt haben und ihr dennoch, wider besseren Wissens, nicht den Rücken kehren, weil das zur völligen Isolation führen würde. Unfähig, diesem Teufelskreis aus Betrug und Selbstbetrug zu entkommen, steigert sich ihre Angst vor und in der Gemeinschaft im Laufe der Erzählungen zur Ohnmacht als fortgeschrittenstem Stadium der Selbstentfremdung.

Doch auch die Angst der Dörfler vor jeglicher Veränderung mündet zwangsläufig in einen Zustand absoluter Erstarrung ~ das Leben wird unweigerlich begriffen als permanente Abwehr von Bedrohung. Faktisch wird die Existenz zur Nicht-Existenz.

Die Menschen, die unter dem Frosch des Diktators leben, sehen sich einer ständigen, nicht greifbaren Bedrohung ausgesetzt, die auf die Zerstörung ihres Selbstbewußtseins und ihrer Selbstbestimmung zielt. Denn durch eine bewußte Traumatisierung des einzelnen durch das Regime wird die Stabilität des Unrechtsstaates gesichert.

Das Machtgefüge des Frosches des Diktators fußt auf einer Pseudorealität, deren Erhalt die meisten sichern, weil sie sich aus Angst vor Repressalien selbst den Verstand verwüsten und so die abnorme

Normalität[^], die sich hier sozialistisches Bewußtsein nennt, zu ihrer Geisteshaltung gemacht haben. Irrsinn ist staatlich erwünscht, und so lebt unter dem Frosch des Diktators eine Gesellschaft, die vom staatlich gewollten Massenwahn geprägt ist.

Diejenigen, die sich diesem Massenwahn verweigern, werden observiert, verhört und gesellschaftlich mehr und mehr isoliert. Um auch sie unschädlich zu machen, sorgen die Helfer der Macht dafür, daß sie an ihren Lebensumständen irre gehen. Angesichts der diffusen, aber ständig gegenwärtigen Gefahr ist es auch unter dem Frosch des Diktators die Angst vor dem Selbstverlust, welche die Protagonistinnen umtreibt. Diese Angst gipfelt in Todessehnsucht und Agonie.

Die sogenannte Welt der Freiheit erscheint dagegen in ihrer Hülle vollkommen. Doch gerade an dieser Makellosigkeit nehmen die Menschen Schaden, weil sie dem Ideal, das sie eigentlich selbst postulieren, nicht zu genügen vermögen. Damit ihre Fehlerhaftigkeit und Unsicherheit nicht sichtbar wird, greifen sie ~ ähnlich wie die Menschen unter dem deutschen Frosch und unter dem Frosch des Diktators ~ zu Täuschung und Selbsttäuschung. So gehen auch die Menschen, die in der Welt des Frosches der Freiheit leben, in gewisser Weise an ihren Lebensbedingungen irre, weil sie sich durch die Täuschungsarbeit immer mehr von sich entfernen und, statt in den Spiegel zu schauen, nur mehr auf die Glanzseiten der Illustrierten blicken. Gerade die typischen Wesenszüge einer Gesellschaft in Freiheit, ihre scheinbare Regel- und Grenzenlosigkeit, werden zum Auslöser ihrer Angst. Sie fühlen sich jeglicher sozialen Sicherheit enthoben, ihre Existenzangst suchen sie durch Grenzerfahrungen wie der bewußten Selbstverletzung und der Zerstörung anderer zu mindern. Aber auch Rastlosigkeit und Lebensgier sind die Folgen dieser Existenzangst.

Der einzelne ist ständig auf der Flucht vor sich selbst, aber auch vor den anderen. So stehen sich die Menschen unter dem Frosch der Freiheit völlig beziehungslos gegenüber, unfähig, die Nähe eines anderen Menschen zuzulassen.

Die Beziehungen der Geschlechter werden zum Kampfplatz, zum Ort des Verbrechens an der Menschlichkeit. Die Protagonistin Irene, die aus der Diktatur in die sich als trügerisch erweisende Freiheit des Westens geflohen ist, sieht ihre Hoffnungen auf ein besseres Leben bitter enttäuscht. Ihr gelingt es nicht, Fuß zu fassen, Selbstentfremdung und Isolationsangst sind die Folge.

In den Ängsten der einzelnen Protagonistinnen, die unter den drei Fröschen leben, offenbaren sich letztlich immer die Schwächen des jeweils beschriebenen Systems. Indem sie den von Angst geleiteten Blick der Protagonistinnen auf die Welt zum einzig gültigen Maßstab macht, betreibt Müller eine konsequente Demontage der jeweiligen literarischen Lebenswelt.

Der Blick der Erzählerinnen, in dem sich die Wahrnehmung erfindet, fungiert wie eine Filmkamera. Er erfaßt zunächst das gesamte Bild der Wirklichkeit, nähert sich dann aber immer mehr an, bis er schließlich nur noch das Ängstigende, als häßliches oder ekelhaftes Detail, wahrnimmt. Zoomt sich nun

der Kamerablick zurück zur Totalen, ist die gesamte Bildwirklichkeit als Täuschung entlarvt. Die Augen der verängstigten Erzählerinnen sehen die Bilder der Angst. Die äußere Welt wird zum Abbild ihrer inneren traumatisierten Gefühlswelt.

Herta Müller macht also Angst im Wortsinn sichtbar[^], indem sie sie auf Bilder überträgt. Ihre Texte, in denen die Erzählhandlung oftmals fragmentiert erscheint, sind Ausdruck ihrer eigenen, zutiefst traumatisierten Wahrnehmung der Welt.

In keinem der untersuchten Texte finden die Erzählerinnen einen Ausweg aus ihrer Angst ~ im Gegenteil, sie steigert sich, da sich das äußere Umfeld nicht ändert, bis zur Verzweiflung und gipfelt schließlich, im letzten Stadium, in der Ohnmacht, als Ausdruck des vollkommenen Selbstverlusts. Diese permanent fortschreitende Traumatisierung erfolgt in allen drei untersuchten Lebenswelten und läßt sich als Irregehen an der Welt und ihren Lebensbedingungen bezeichnen.

Im Irrsinn[´] zeigt sich der Mensch dessen beraubt, was ihn eigentlich ausmacht: seiner Humanität, seiner Individualität, seines Menschseins. Müllers Texte können deshalb meines Erachtens auch als Mahnung an die Gesellschaft verstanden werden, Individualität zuzulassen und gleichzeitig als Appell an den einzelnen, auf der eigenen Weltsicht zu beharren. Vor dem Schluß, daß dies beinahe zwangsläufig zur Isolation des einzelnen in der Gesellschaft führen muß oder damit die Anerkennung oder Übernahme offenkundiger Mehrheitsmeinungen unmöglich wird, sei jedoch vor dem Hintergrund eines aktuellen Beispiels gewarnt.

Exkurs: Der Krieg um Kosovo ~ Gewalt, wo Sprache versagt?

Daß Herta Müller 1987 einlenkte, Rumänien zu verlassen, muß in mehrerer Hinsicht als Kapitulation verstanden werden: Die Oppositionelle erkennt die Sinnlosigkeit ihres Auflehns gegen die Macht des Nicola Ceaucescu, die Schriftstellerin erkennt die Endlichkeit der Macht von Sprache. Wie sehr diese Erfahrungen Herta Müller jenseits ihres rein literarischen Wirkens geprägt haben müssen, offenbarte sich in der Auseinandersetzung um die jugoslawische Krisenprovinz Kosovo im Frühjahr und Sommer 1999. Auf den ersten Blick überraschend, unterstützte Müller in Reden und Aufsätzen die militärische Intervention der NATO gegen die Politik des serbischen Autokraten Slobodan Milosevic. Es wäre jedoch falsch, dies als Abwenden von der Position der kritischen Minderheit und als Einordnung in die

Mehrheitsmeinung zu interpretieren, also etwa zu unterstellen, Müller betreibe, was sie Zeit ihres Schaffens bekämpfte ~ die Aufgabe der kritischen Distanz des Individuums gegenüber der (staatlich bestimmten) Masse. Die wichtigsten Begründungen für Herta Müllers Position wie auch für die Zurückweisung der Kritik an den völkerrechtlich höchst umstrittenen Luftschlägen gegen das Regime in Belgrad, finden sich in ihrer Biographie. Für die Unterlegene im Kampf gegen ein ebenso übermächtiges wie rücksichtsloses Regime bedeutet die Entwicklung in Serbien und Kosovo nichts anderes als die Wiederholung der eigenen Geschichte an anderem Ort:

Die Belgrader Konstellation ist mir ein bis zum Überdruß bekanntes Muster: ein Psychopath als Diktator, sein Clan mit Ämtern und Beute versorgt, sein Apparat von Militär, Polizei und Geheimdienst mehrmals zur bedingungslosen Hörigkeit gesäubert, die Bevölkerung gefügig, die Opposition abseits, vom Versagen überfordert und in sich zerstritten. Es sind in allen Diktaturen der Geschichte wenige Oppositionelle von der eigenen Bevölkerung unterstützt und viele im Stich gelassen worden. Alle Oppositionellen, die ich kenne, ob in ihren Ländern geblieben oder ins Exil gejagt, würden alles darum geben, daß die Nato ihren Diktator angreift. [...] Ich selbst wäre fünfzehn lange Jahre jeden Tag froh über das Erscheinen der Nato gewesen. Sie ist nicht gekommen, es mußten Rumänen gegen Rumänen kämpfen und Blut vergießen, um Ceausescu zu stürzen und das Elend zu beenden. Verglichen mit dem Kosovo, war dieses Elend fast nur ein kleines Mißgeschick [\[740\]](#)

Aus ihrer Erfahrung als Schriftstellerin, die ~ letzten Endes ohne greifbaren Erfolg – gegen ein Regime ankämpfte und erfahren mußte, wie resistent sich östliche Machterhaltungssysteme gegenüber wie auch immer gearteten Versuchen der demokratischen Auseinandersetzung erwiesen haben, erklärt sich Müllers Ablehnung weiterer Gespräche zur Lösung des Konfliktes. Es ist die Ablehnung einer Wort–Arbeiterin, welche sich die Erfahrung der Endlichkeit und Wirkungslosigkeit der eigenen Mittel gegenüber einer Diktatur noch immer vergegenwärtigt:

Sowohl die serbischen Oppositionellen als auch die westlichen Gegner der Bombardements [...] wollen sich die Türklinke zu Milosevics Repräsentationsräumen in die Hand geben, tage– und nächtelang reden, sich hinterhältige Zusagen und deutliche Abfuhren geben lassen. Und wenn sie gerade nicht zu Besuch sind, sitzt Rugova, der jahrelang für Gewaltlosigkeit plädierte und heute die Fortführung der Bombardements fordert, auf einem dieser Stühle. [...] Man wird wütend ohnmächtig vor diesen Bildern und den Eindruck nicht los, diesen Mann habe man zwecks Vorführung mit Medikamenten vollgestopft.

Wer in neun Jahren vier Kriege führt, wer so pragmatisch Friedhöfe macht, wie andere Straßen bauen, wer das Morden so gewohnt ist, wie ein Glas Wasser zu trinken, der ist durch Worte nicht zu erreichen und die Besuche angesehener Leute nicht wert. Auf jedes seiner Worte entfällt ein Mord. Im Satz zwingt er seinen Mund zum jovialen Lächeln, im Kosovo seine Soldaten zum rabiaten Morden – und das zeitgleich: So einer wird keinem seiner Soldaten das Sterben und keinem serbischen Bürger die Bombardements ersparen. Er verachtet sein Volk, nutzt es aus als Jubelpack und Kriegsfutter, schlicht und einfach zur Erhaltung seiner Macht. [\[741\]](#)

Viel verändert hat sich in der Tat nicht, seit Herta Müller das Reich Ceausescus verließ, selbst unter Anrechnung des Umstandes, daß beinahe alle sozialistischen Regime jener Zeit abgelöst worden sind ~ allerdings nicht notwendigerweise durch mustergültige Demokratien:

Der Nationalismus, wie er uns heute in Osteuropa begegnet, ist die Verlängerung der Feindbilder der kommunistischen Diktatur. Im Vokabular seiner Ideologie hat er sich für Außenstehende nicht auf den

ersten Blick zu erkennen gegeben. [\[742\]](#)

So gesehen, ist es ~ jenseits jeglicher ethisch–moralischen Beurteilung ~ nur konsequent, wenn Müller sich dafür einsetzt, die Fehler der Vergangenheit nicht beliebig fortzuschreiben und zu wiederholen. Der nur vordergründig überraschende Auftritt der rumäniendeutschen Oppositionsschriftstellerin und mutmaßlichen Pazifistin als plötzliche Parteigängerin einer Kriegsallianz erklärt sich aus der durch die traumatisierende [\[743\]](#) Grenzerfahrung des eigenen Scheiterns erworbenen moralischen Autorität: Hier wird nicht wiederholt mit Worten argumentiert, die als Worthülsen schon allzuoft verwendet wurden. [\[744\]](#)

Festzuhalten bleibt dennoch: Müllers Auseinandersetzung mit dem Kosovo–Krieg und seinen Ursachen mag zwar ihr persönlich einen Ausweg aus einem Dilemma eröffnen, eine allgemeingültige Lösung freilich bietet sie schwerlich. [\[745\]](#)

Fazit

Nicht zuletzt der vorangegangene Exkurs hat bestätigt, daß Herta Müllers Weltsicht vor allem auf der Angst vor Fremdbestimmung und Dominanz der Gesellschaft über den einzelnen fußt. Diese Angst tritt unabhängig vom jeweiligen System auf, in dem Müller selbst tatsächlich lebt – es geht weniger darum, welches politische oder vielmehr gesellschaftliche System vorherrscht, sondern um das jeweilige wechselseitige Verhältnis von Herrschaftssystem und Individuum, und zwar so, wie Müller es wahrnimmt:

Mir erscheint jede Umgebung lebensfeindlich. Ich glaube, das würde ich überall empfinden. In der Stadt, auf dem Land, im Osten oder im Westen. Da gibt es keinen Unterschied. Das hängt auch nicht von der Gesellschaft ab. Politischer Druck, der aus der Gesellschaft kommt, kann dazu höchstens beitragen. Es ist eine existentielle Problematik, die von meiner Person ausgeht. [\[746\]](#)

Die Gründe, warum Herta Müller das Angstmoment in ihren Büchern derart betont, leiten sich im Wesentlichen aus ihrer Biographie ab: Die Kindheitserfahrung, einer Gemeinschaft ausgeliefert zu sein, die sich an ein anachronistisches Wertesystem klammert, die Unterdrückung ihrer persönlichen Freiheit und Individualität, das Empfinden absoluter Wehrlosigkeit angesichts einer allgegenwärtigen Macht und die Unmöglichkeit, sich anderen mitteilen zu können, bildeten Auslöser und Ausgangspunkt für ihre traumatisierte Weltsicht. Ihre Texte sind nicht nur Ergebnis einer konsequenten Wahrheitsuche, sondern vor allem Ausdruck eines ästhetischen Widerstands, der freilich immer von der Angst bestimmt wird. Denn wie lange sich die Gedanken fort–schreiben, wie lange der Schreck des Satzes wirkt und der

Schreck vor dem Satz, so lange wirkt auch der Sog des Satzes. So lange dauert der Zustand des Schreibens an. [747] Läßt der Sog der Sätze nach, ist also der Text beendet, fühlt sich Herta Müller wie rausgeschmissen. [748] Weil nun alle Versuche ihrerseits scheitern, das Geschriebene zu beurteilen, entsteht wieder eine neue Angst: Es ist dies die Angst vor dem Text, zu dem zwar eine Nähe, aber kein Dazugehören mehr besteht. [749] Dann, so sagt Herta Müller, nimmt sie sich vor, von nun an immer nur zu leben, statt zu schreiben. [750] Dieser Vorsatz hält aber nur so lange, bis der Sog des Satzes sie wieder ganz erfaßt. Der Sog des Satzes, der auch ein Schrecken ist: Angst davor, keine Worte zu finden für die Angst.

Literaturverzeichnis

1. Herta Müller: Werke, Essays, Zeitungsartikel, Interviews

Benameur, Leila; Botsch, Saskia u.a.:

Werkstattgespräch mit Herta Müller über ihren Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, 06.07.1998. Im Rahmen des Mittelseminars *Kopflastige Frauenliteratur*, Philipps-Universität Marburg, SS 1998. Seminarleitung: Prof. Dr. Wilhelm Solms

Doerry, Martin; Hage, Volker:

Soeisisg, kalt und widerlich. Die Schriftstellerin Herta Müller über eine Aktion deutscher Autoren gegen den Fremdenhaß. In: *Der Spiegel*, 09.11.1992

Facius, Gernot; Reif, Adelbert:

Vor Renegaten sollten wir uns verneigen. Interview mit Herta Müller. In: *Die Welt*, 01.12.1997.

Henke, Gebhard:

Mirerscheint jede Umgebung lebensfeindlich. Ein Gespräch mit der rumäniendeutschen Schriftstellerin Herta Müller. In: *Süddeutsche Zeitung*, 16.11.1984

Müller, Herta:

Barfußiger Februar. Berlin 1990.

Müller, Herta:

Daskleingewürfelte Glück. Erinnerung an den rumäniendeutschen Dichter Rolf Bossert[^]. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Feuilleton, 17.02.1996.

Müller, Herta:

Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt. Reinbek bei Hamburg 1995.

Müller, Herta:

Der Teufel sitzt im Spiegel. Berlin 1995.

Müller, Herta:

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

Müller, Herta:

Die Entfesselung der Perversion. Kein Verbrechen ist groß genug, um Diktatoren einsam zu machen[^] In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.05.1999, S. 51

Müller, Herta:

Die Lüge des Internationalismus. Wiederkehrende Wallungen und anhaltende Hetze gegen Minderheiten in den Staaten Osteuropas. Eine Rede[^]. In: Frankfurter Rundschau, 06.07.1999, S. 8.

Müller, Herta:

Herztier. Reinbek bei Hamburg 1994.

Müller, Herta:

Herztier. Reinbek bei Hamburg 1996.

Müller, Herta:

Heute wär ich mir lieber nicht begegnet. Reinbek bei Hamburg 1997.

Müller, Herta:

Hunger und Seide. Reinbek bei Hamburg 1995.

Müller, Herta:

Im Haarknoten wohnt eine Dame. Reinbek bei Hamburg 2000.

Müller, Herta:

Niederungen. Berlin 1984.

Müller, Herta:

Niederungen. Reinbek bei Hamburg 1993.

Müller, Herta:

Reisende auf einem Bein. Berlin 1989.

Müller, Herta:

Reisende auf einem Bein. Berlin 1992.

Schuller, Annemarie:

Undist der Ort wo wir leben[^]. Interview mit Herta Müller. In: *Reflexe II*. Hrsg. v. Emmerich Reichrath. Cluj–Napoca 1984, S.121–125.

2. Andere Primärliteratur, Sekundärliteratur, Zeitungsartikel

Anderson, Paul Thomas:

Wow! Es könnte doch Frösche regnen!^ In: *Der Spiegel*, Nr.15, 10.04.2000, S.278.

Apel, Friedmar:

Schreiben, Trennen. Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller^. In: *Die erfundene Wahrnehmung*. Hrsg. v. Norbert Otto Eke. Paderborn 1991, S.22–31.

Auffermann, Verena:

Gefahr, ins Leere zu stürzen. Westdeutschland, gesehen mit den Umsiedleraugen Herta Müllers^. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.10.1989.

Battegay, Raymond:

Angst und Sein. Frankfurt am Main 1996.

Bilz, Rudolf:

Der Subjektzentrismus im Erleben der Angst^. In: *Aspekte der Angst*. Hrsg. v. Hoimar von Ditfurth. Stuttgart 1965, S.109–123.

Birtsch, Günther u. Schröder, Meinhardt [Hrsg.]:

Angst, ein individuelles und soziales Phänomen. Öffentliche Ringvorlesung WS 1987/88. Trierer Beiträge. Heft XXI. Trier 1988.

Born, Joachim; Dickgießer, Sylvia [Hrsg.]:

Deutschsprachige Minderheiten. Ein Überblick über den Stand der Forschung für 27 Länder. Mannheim 1989.

Brecht, Bertolt:

Gedichte. Stuttgart; München 1965.

Büchner, Georg:

Lenz. Frankfurt am Main 1985.

Büchner, Georg:

Werke und Briefe. München 1988.

Burger, Hermann:

Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte. Zürich; München 1974.

Celan, Paul:

Mohn und Gedächtnis. Gedichte. Stuttgart 1994.

Cramer, Sibylle:

Am Ende der Stadt weiß der Mond nicht wohin. Herta Müller setzt ihre Chronik der Gewalt fort[^]. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.12.1997.

Decker, Gunnar:

Alte Mythen, neue Aufklärung[^]. In: *Neues Deutschland*, 05.07.1999, S. 11.

Deutsche Bibelgesellschaft [Hrsg.]:

Die Bibel. (Senfkornbibel). Stuttgart 1985.

Delius, Friedrich Christian:

Jeden Monat einen neuen Besen[^]. In: *Der Spiegel*, 30.7.1984, S.119 ff.

Ditfurth, Hoimar v. [Hrsg.]:

Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964. Stuttgart 1965.

Eke, Norbert Otto:

Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in Bildern. Annäherung an Herta Müller[^]. In: *Die erfundene Wahrnehmung*. Hrsg. v. Norbert Otto Eke. Paderborn 1991, S.7–21.

Eke, Norbert Otto [Hrsg.]:

Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller. Paderborn 1991.

Eke, Norbert Otto:

Überall, wo man den Tod gesehen hat. Zeitlichkeit und Tod in der Prosa Herta Müllers. Anmerkungen zu einem Motivzusammenhang[^]. In: *Die erfundene Wahrnehmung*. Hrsg. v. Norbert Otto Eke. Paderborn 1991, S.74–94.

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. München 1999.

Franzen, Günter:

Test the west. Herta Müllers Prosa *Reisende auf einem Bein*[^]. In: *Die Zeit*, 10.11.1989.

Gigl, Klaus:

Georg Büchner. Woyzeck. München 1997.

Glaser, Horst Albert [Hrsg.]:

Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Reinbek bei Hamburg 1987.

Grimms Märchen:

Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. Mit Zeichnungen von Otto Ubbelohde und einem Vorwort von Ingeborg Weber-Kellermann. Frankfurt am Main und Leipzig, 1991.

Haupt–Cucuiu, Herta:

Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers Diskurs des Alleinseins^ und seine Wurzeln Paderborn 1996.

Held, Ulrich:

Ästhetik, Natur und soziale Strukturen in Herta Müllers Niederungen^ Unveröffentlichte Magister–Hausarbeit. Marburg 1997.

Henke, Gebhard:

Poetischer Aufbruch aus dem engen Banat. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12.4.1984.

Huxley, Aldous:

Schöne neue Welt. Frankfurt am Main 1995.

Kafka, Franz:

Meistererzählungen. Zürich 1995.

Kellerhoff, Sven Felix:

VielWissen, wenig Verstehen. Reden kann helfen: Intellektuelle über den Kosovo–Konflikt^. In: *Berliner Morgenpost*, 04.07.1999, S. 19.

Kierkegaard, Sören:

Der Begriff Angst. Hamburg 1991.

Koch, Traugott:

Die Angst und das Gottesverständnis^. In: *Angst, ein individuelles und soziales Phänomen.* Trierer Beiträge Heft XXI. Hrsg. v. Günther Birtsch u. Meinhardt Schröder. Trier 1988, S.11–16.

Köhler, Andrea:

Selbstportrait im Scheinwerferlicht. Diesseits des Erinnerns: Günter Kunerts *Erwachsenenspiele*. In: Neue Zürcher Zeitung, 14.10.1997.

Kramer, Theodor:

Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan. Gedichte. Hrsg. v. Herta Müller. Wien 1999.

Kunz, Hans:

Zur Anthropologie der Angst. In: *Aspekte der Angst*. Hrsg. v. Hoimar von Ditfurth. Stuttgart 1965, S.44–59.

Kurth, Hanns:

So deute ich meine Träume. München 1987.

Levi, Primo:

Die Untergegangenen und die Geretteten. München 1995.

Mann, Heinrich:

Der Untertan. München 1988.

Matt, Peter von:

Naturlyrik. In: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. Reinbek bei Hamburg 1987, Bd.6, S.205–218.

Orwell, George:

1984. Frankfurt/M. 1995.

Pinthus, Kurt [Hrsg.]:

Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hamburg 1990.

Reichrath, Emmerich [Hrsg.]:

Reflexe II. Aufsätze, Rezensionen und Interviews zur deutschen Literatur in Rumänien. Cluj–Napoca 1984.

Richter, Horst–Eberhard:

Zur Psychoanalyse der Angst[^]. In: *Aspekte der Angst.* Hrsg. v. Hoimar von Ditfurth. Stuttgart 1965, S.73–82.

Saint–Exupéry, Antoine de:

Der kleine Prinz. Düsseldorf 1993.

Schaber, Susanne:

Mit Handgepäck und zu dünnen Schuhen. Der lange Weg vom Banat nach Berlin[^]. In: *Die Presse*, 17.03.1990.

Schafroth, Heinz:

Mißlungenes Glück. Herta Müllers drastische Bildhaftigkeit sprengt jedes System spielend[^]. In: *Die Weltwoche*, 20.11.1997.

Schirrmacher, Wolfgang:

Mit Ceausescu–Erfahrung[^]. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.06.1999, S. 55.

Schneider, Robert:

Schlafes Bruder. Leipzig 1995.

Schröder, Henriette:

Zwischen den Sprachen schwimmen. Aus der Vielvölkerstadt Temesvar ins multikulturelle Berlin: Rumänien–deutsche Schriftsteller denken nicht mehr an Rückkehr[^]. In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.09.1995.

Schröder, Meinhardt:

Aspekteder Angst[^]. In: *Angst, ein individuelles und soziales Phänomen*. Trierer Beiträge Heft XXI. Hrsg. v. Günther Birtsch u. Meinhardt Schröder. Trier 1988, S.2–3.

Schulz, Walter:

DasProblem der Angst in der neueren Philosophie[^]. In: *Aspekte der Angst*. Hrsg. v. Hoimar von Ditfurth. Stuttgart 1965, S. 1–23.

Solms, Wilhelm [Hrsg.]:

Dichtung und Heimat. Marburg 1990.

Solms, Wilhelm [Hrsg.]:

Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Marburg 1990.

Spoto, Donald:

Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies. Hamburg 1984.

Truffaut, Francois:

Hitchcock. Vollständige Ausgabe. München; Zürich 1999.

Tudoricá, Cristina:

Rumäniendeutsche Literatur (1970–1990). Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur. Tübingen; Basel 1997.

Werfel, Franz:

Der Krieg[^]. In: *Menschheitsdämmerung*. Hrsg.v. Kurt Pinthus. Hamburg 1990, S.82–84.

DANKSAGUNG

Meinen Eltern danke ich, daß sie mich in meinem Vertrauen an die Arbeit unterstützt haben. Aus vielen Gesprächen mit Prof. Dr. Solms bekam ich nützliche und wertvolle Anregungen, zudem stellte er bereitwillig Material zum Thema zur Verfügung. Für seine kompetente wissenschaftliche Betreuung danke ich ihm herzlich.

Ich freue mich, daß ich Dr. Helga Meise als zweite Gutachterin gewinnen konnte. Für Ihre spontane Hilfsbereitschaft bin ich ihr dankbar.

Nicht zuletzt danke ich Katrin Düringer für geduldiges Korrekturlesen und viele anregende Gespräche, Nicole–Nadine Deppé für ihre freundschaftliche Unterstützung und meinem Mann, Klaus Brodbeck, der durch seine Gesprächsbereitschaft und Geduld viel zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Eidesstattliche Versicherung

Hiermit versichere ich gem. § 7 (2) 2. Promotionsordnung, daß ich die vorliegende Inaugural–Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde des Fachbereiches Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps–Universität Marburg

Schreckensbilder ~ zum Angstbegriff im Werk Herta Müllers

ausschließlich unter Verwendung der in der Arbeit angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Weiterhin erkläre ich, daß ich diese Dissertation weder in der jetzigen noch in einer ähnlichen Form einem Fachbereich oder einer entsprechenden Institution einer in– oder ausländischen Hochschule eingereicht habe.

Wien, den 14. April 2000

Nina Brodbeck

- [1] Müller, Herta: *Niederungen*. Berlin 1984.
- [2] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. Reinbek bei Hamburg 1997. Nach Abschluß der Arbeit erschien der Gedichtband *Im Haarknoten wohnt eine Dame*. Vgl. Müller, Herta: *Im Haarknoten wohnt eine Dame*. Reinbek bei Hamburg 2000.
- [3] vgl. Henke, Gebhard: Poetischer Aufbruch aus dem engen Banat[^]. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12.4.1984.
- [4] Delius, Friedrich Christian: Jeden Monat einen neuen Besen[^].
In: *Der Spiegel*, 30.07.1984, S.119 ff.
- [5] Müller, Herta: *Herztier*. Reinbek bei Hamburg 1994.
- [6] Mit den *Niederungen* beschäftigt sich unter anderem eine 1991 erschienene Aufsatzsammlung. Die Dissertation von Herta Haupt–Cucuiu nähert sich mehreren Erzählungen aus den *Niederungen* und aus dem Buch *Barfüßiger Februar* sprachwissenschaftlich an. Vgl. Eke, Norbert Otto: *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*. Paderborn 1991 u. Haupt–Cucuiu, Herta: *Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers Diskurs des Alleinseins[^] und seine Wurzeln* Paderborn 1996.
- [7] Eke, Norbert Otto: *Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in Bildern*. In: *Die erfundene Wahrnehmung*, a.a.O., S.17.

- [8] Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.176.
- [9] Herta Müller im Gespräch mit Annemarie Schuller. In: *Reflexe II*. Hrsg. v. Emmerich Reichrath. Cluj–Napoca 1984, S.123.
- [10] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Berlin 1995, S. 20; 27; 29.
- [11] vgl. z. B. Riemann, Fritz: *Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie*. München; Basel 1998; Kunz, Hans: *Zur Anthropologie der Angst*^. In: *Aspekte der Angst*. Hrsg. v. Hoimar v. Ditfurth. Starnberger Gespräche 1964. Stuttgart 1965, S.44–72; Schulz, Walter: *Das Problem der Angst in der neueren Philosophie*^. In: *Aspekte der Angst*, a.a.O., S.1–23.
- [12] Seneca zitiert nach: Schröder, Meinhard: *Aspekte der Angst*^. In: *Angst, ein individuelles und soziales Phänomen*. Hrsg. v. Günther Birtsch. Trierer Beiträge. Heft XXI. Trier 1988, S.2.
- [13] vgl. Koch, Traugott: *Die Angst und das Gottesverständnis*^. In: *Angst, ein individuelles und soziales Phänomen*, a.a.O., S.11.
- [14] ebda., S.11.
- [15] vgl. Riemann, a.a.O., S.7.
- [16] vgl. ebda., S.7/8.
- [17] ebda., S.8.
- [18] Grundeinsichten in das, was Angst ist und bedeutet, verdankt die Philosophie und Theologie bis heute dem Dänen Sören Kierkegaard und seinem 1844 erschienenen Werk *Der Begriff Angst*. Vgl. Kierkegaard, Sören: *Der Begriff Angst*. Hamburg 1991. Weil Kierkegaard das Thema Angst allerdings immer auf das Verhältnis des Menschen zu seinem Schöpfer bezieht ~ so geht er beispielsweise davon aus, daß der endgültige Ausstieg aus der Angst allein durch die Gnade Gottes möglich wird ~, ist sein Werk *Der Begriff Angst*^ für die vorliegende Arbeit kaum von Interesse. Auch die von Kierkegaard vorgenommene begriffliche Trennung zwischen der Furcht^, die sich seiner Meinung nach auf etwas Bestimmtes bezieht, also gegenstandsgebunden ist und der Angst^ als eine gegenstandslose Stimmung erscheint mir im Hinblick auf die Themensetzung dieser Arbeit nicht relevant, wenn nicht gar irreführend, da diese Unterscheidung nicht unumstritten ist und im heutigen deutschen Sprachgebrauch in der Regel bei beiden Phänomen von Angst^ gesprochen wird.
- [19] vgl. Born, Joachim, Dickgießer, Sylvia [Hrsg.]: *Deutschsprachige Minderheiten*. Mannheim 1989, S.7. Die Deutschen lebten bis zum Krieg in räumlich und kulturell relativ isolierten Gruppen: Siebenbürger Sachsen, Banater Schwaben, Salthmarschwaben und Bukowinadeutsche (hier besonders deutschsprachige Juden). Ihre Geschichte, ihre Bräuche, Mundarten, ihre Lebensweise waren verschieden, je nach Herkunftsort und Aussiedlungszeit.^ Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.155.
- [20] vgl. Solms, Wilhelm [Hrsg.]: *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Marburg 1990, S.13.
- [21] vgl. Tudoricá, Cristina: *Rumäniendeutsche Literatur (1970–1990). Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur*. Tübingen; Basel 1997, S.8. So merkt Cristina Tudoricá an, daß sie, wenn sie in ihrer Dissertation von *rumäniendeutscher Literatur* spricht, diese in jene Familie von Literaten integriert, die sich unter dem Begriff *Literatur deutschsprachiger Minderheiten* versammeln lassen^. vgl. ebda., S.15.
- [22] Wagner, Richard, zitiert nach: Banater Zeitung. Temeswar, 7.6.1981. In: Haupt–Cucuiu, a.a.O., S. 78/79.
- [23] Herta Müllers Großvater war vor dem Krieg der Großbauer des Dorfes gewesen. Wie die

Autorin in einem Interview sagt, ärgert es sie sehr, wenn sie daran denkt, daß er Leute ausgebeutet hat[^]. Herta Müller im Gespräch mit Annemarie Schuller. In: Reichrath, a.a.O., S.123.

[24] Die Auswanderung dauert bis heute an und wird wohl zum völligen Exodus der deutschen Minderheit aus Rumänien führen, der dann natürlich ein Ende der sogenannten *rumäniendeutschen Literatur* nach sich zieht. vgl. Tudoricá, a.a.O. Bei dem Abriß der Geschichte der rumäniendeutschen Minderheit stütze ich mich auf Herta Haupt–Cucuius detaillierte Beschreibung des Lebens im Banat. vgl. Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.77–93.

[25] Brief eines Banaters. In: Haupt–Cucuiu, ebda., S. 86.

[26] Von Ethnozentrismus[^] spricht Herta Müller in der Dankrede für ihren Literaturpreis im Juni 1981. Herta Müller zitiert nach Neue Banater Zeitung, 07.06.1981. In: Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.82.

[27] vgl. Reichrath, Emmerich: ...als wäre das ein Leben. Zu dem Prosaband *Niederungen*[^]. In: *Reflexe II*, a.a.O., S. 127/128.

[28] Schuller, Annemarie: Und ist der Ort wo wir leben. Interview mit Herta Müller[^]. In: *Reflexe II*, a.a.O., S.123.

[29] Das war doch bei uns zuhause immer nur diese Gebrauchssprache, dieser utilitäre Jargon, um die täglichen Verrichtungen zu bezeichnen.[^] ebda., S.123.

[30] ebda., S.123.

[31] ebda., S.124.

[32] vgl. ebda., S.124.

[33] ebda., S. 123.

[34] vgl. ebda., S. 123.

[35] vgl. ebda., S.124.

[36] Als mein Vater gestorben war, dachte ich immer öfter daran, daß es meine Kindheit vor lauter Stummheit nicht gibt, daß sie mir nicht gehört. Ich begann, Erlebnisse aus meiner Kindheit aufzuschreiben, um mir diese durch die Sprache anzueignen. Ich mußte wissen, was das Dorf in meinem Kopf aus mir gemacht hatte.[^] Herta Müller zitiert nach Neue Banater Zeitung, 07.06.1981. In: Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.82.

[37] Entweder aus Angst vor Ausgrenzung (Kindheit im Dorf) oder aus Angst vor Repressalien (Diktatur).

[38] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.58.

[39] So beschreibt Herta Müller in einer ihrer Poetikvorlesungen, die sie zwischen Dezember 1989 und Februar 1990 an der Universität Paderborn hielt, wie sie als Kind heimlich durch ein Schlüsselloch ihre Großmutter beobachtet hatte, die mit sich selbst redete. In der Abgeschiedenheit des Zimmers führte die alte Frau offenbar ein Gespräch mit ihrem Mann zu Ende, das sie gar nicht geführt hatte oder, das sie halb geführt und ganz entwürdigt hatte[^]. Vgl. ebda., S.58.

[40] ebda., S.61.

[41] vgl. ebda., S.62.

[42] ebda., S.67.

[43] ebda., S.67. Ihre Überzeugung, daß allein im Schreiben die Möglichkeit zum Widerstand besteht, teilt Herta Müller mit dem von ihr geschätzten Dichter Paul Celan. Beide, Celan wie Müller, haben sich nach einer als schmerzvoll empfundenen Sprachlosigkeit auf die Suche nach einer ästhetisierten Sprache gemacht, welche den schrecklichen Erfahrungen aus der Zeit, da es ihnen vor Angst den Atem und das Wort verschlagen hat, gewachsen war.

Die Gründe für die Sprachlosigkeit sind bei Celan freilich anders gelagert als bei Müller: 1920 als Sohn deutsch-jüdischer Eltern im rumänischen Czernowitz (Bukowina) geboren, war er zutiefst entsetzt über den Mißbrauch von Sprache durch die Nationalsozialisten. Die Trauer über das Schicksal seiner Eltern, die 1942 in ein Vernichtungslager deportiert worden waren, und sein Entsetzen über die Sprach-Pervertierung im III. Reich mündeten für ihn in ein furchtbares Verstummen[^]. Er war überzeugt, daß erst nachdem die Sprache die Vernichtung sozusagen am eigenen Leib erfahren hat[^], sie verwandelt wieder zutage treten darf. Vgl. Burger, Hermann: *Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*. Zürich; München 1974, S. 9/10.

Wie sich zeigen wird, lassen sich in Müllers Texten immer wieder Parallelen zwischen den literarischen Verfahrensweisen der Autorin und denen Celans, aber auch denen anderer Autoren, wie etwa Georg Büchner oder Franz Kafka, nachweisen. Meines Erachtens würde es jedoch zu weit vom eigentlichen Thema dieser Arbeit wegführen, im Interpretationsteil ausführlich auf diese Ähnlichkeiten einzugehen. Deshalb habe ich mich darauf beschränkt, an den entsprechenden Textstellen lediglich im Anmerkungsapparat auf derartige mögliche Parallelen hinzuweisen.

Der Frage nachzugehen, inwieweit die Rezeption von Autoren wie Celan, Büchner oder Kafka für die Ästhetik Müllers und deren Entwicklung sprachlicher Mittel von Bedeutung ist, wäre aber sicherlich ein interessantes Betätigungsfeld für nachfolgende Doktoranden, die sich mit dem Werk der Autorin beschäftigen möchten.

[44] Das Schreiben ist jedesmal das Letzte, das, was ich (immer noch) tun kann, ja muß, wenn ich nichts mehr anderes tun kann. 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. So kommt es, daß ich das Schreiben als das Gegenteil von Leben, und als das Gegenteil von Denken empfinde. Ein großer Rückzug, ich weiß nicht wohin, und ich weiß nicht worauf.[^] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a. a. O., S.33/34.

[45] ebda., S.73.

[46] vgl. ebda., S.45.

[47] [...] bevor ich den Satz schreibe, beobachtet mich der Satz. Ich fange an, ihn zu schreiben, wenn ich zu wissen glaube, wie er aussieht. Doch jedesmal stellt sich heraus, daß ich noch lange nicht weiß, wie er aussieht, wenn ich es zu wissen glaub. Ich muß suchen und suchen. Immer neue Worte und immer neue Reihenfolgen in den Worten suchen, um das zu treffen, woraus der Satz besteht. Um den Satz so zusammenzukriegen, wie er sich selber sieht. Es ist eine Lüge, wenn ich den Satz nicht so aufschreibe, wie er sich selber sieht.[^] Ebda., S.35.

[48] Held, Ulrich: *Ästhetik, Natur und soziale Strukturen in Herta Müllers ^Niederungen~*. Univ. Magister-Hausarbeit im Fach Neuere deutsche Literatur[^] an der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1997, S. 18.

[49] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.10.

[50] In ihren Poetikvorlesungen an der Paderborner Universität berichtete Müller von einem Kindheitserlebnis, bei dem dieses Ausufern der Realität ins Fiktive deutlich wird:

Über dem Bett meiner Großmutter hing ein Heiligenbild. [...] Etwas war auf dem Bild, das draußen kein Leben zeigt: Steine. Große braune Steine. [...] Sie wurden bedrohlich, weil sie die Grenzen der Steine überschritten. Ich sah in diesen Steinen braune, überreife Gurken. Nur vor ihnen hatte ich Angst. Ich wußte jeden Abend, daß die überreifen Gurken in der Nacht platzen. Daß sie sich, wenn sie platzen, über das Zimmer ergießen, über das Haus. Und, daß sie uns alle vergiften. ^ Ebda., S.11/12.

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

Das Vielfache des Bodens unter den Gedanken ist das Gegenteil des Bodens unter den Füßen: es macht haltlos. ^ Ebda. S.40/41.

[52] Quietschende Molche in einem Nest, das einer Handvoll zermürbter Maishaare gleicht. Aus jeder nackten Maus sickern verklebte Augen. Dünne Beinchen wie nasser Zwirn. Gekrümmte Zehen. [...] Die alten Mäuse sind grau und gepolstert, als wären sie ein Leben lang immer nur gestreichelt worden. Sie laufen lautlos hin und her und ziehen ihrem Gang lange runde Schnüre nach. Und ihr Kopf ist so klein, als müßten sie aus dieser Schädeldecke alles spitz sehen, und schmal und flach.

Schau, wieviel Schaden sie anrichten, sagt Mutter. All die Spreu da unten war einmal Mais, und sie haben ihn ganz gefressen.

Unter einem Maiskolben schnüffelt eine Nase hervor, dann zucken zwei Augen. Mutter hat schon einen Maiskolben in der Hand. Der Hieb trifft auf den Schädel. Es piepst, über die Nase kriecht ein Blutfaden. So wenig Leben, daß auch das Blut blaß bleibt. [...]

Ich nehme die Kolben von unten. Ich baue einen Gang für die Flucht der Mäuse. Ich habe dabei einen dicken Knoten Angst in der Kehle stecken, einen dicken Knoten Atem. ^ Müller, Herta: *Niederungen*, Reinbek bei Hamburg 1993, S.28/29.

[53] vgl. ebda., S.92.

[54] ebda., S. 94. Um das textnahe Arbeiten hervorzuheben, erscheinen alle Zitate aus den untersuchten Primärtexten Herta Müllers kursiv gedruckt.

[55] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.20/21. Die Wahl des Frosches als Sinnbild für Bedrohung ließe sich auch als Versuch Müllers verstehen, die katholische Prägung der eigenen Kindheit zu verarbeiten bzw. eine entsprechende Parallele aufzubauen. Der Regisseur Paul Thomas Anderson reflektiert über seine eigene katholische Kindheit und zitiert dazu die im Buch Exodus beschriebene zweite Plage: Frösche. Vgl. hierzu: Anderson, Paul Thomas: *Wow! Es könnte doch Frösche regnen*. In: *Der Spiegel* 15/2000, Hamburg, S. 278. Vgl.: *Die Bibel*, (Senfkornbibel 1984) Stuttgart 1985, S. 66.

[56] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.15.

[57] ebda., S.21.

[58] vgl. ebda., S.27

[59] ebda., S.29.

[60] vgl., ebda., S.29.

[61] ebda., S.29.

[62] ebda., S.30.

[63] Müller, Herta: *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*. Reinbek bei Hamburg 1995.

[64] Wenn nicht anders angegeben, sind die kursiv gedruckten Zitate der Erzählung *Meine Finger* (Müller, Herta: *Barfüßiger Februar*, S. 77–79) entnommen.

[65] Ob es sich hier um einen Ich–Erzähler oder um eine Ich–Erzählerin handelt, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Die Erwähnung der Halskette (siehe S.18 dieser Arbeit) sehe ich jedoch als Indiz dafür, daß hier ein Mädchen berichtet. Der Einfachheit halber spreche ich deshalb durchgehend von einer Ich–Erzählerin, auch um den zwar unverfänglichen, aber meines Erachtens starren Ausdruck *erzählendes Ich* zu vermeiden.

[66] Chaouli, Michel: *Ekel. Oder: Wie sich van Goghs Ohr entfaltet. Untersuchung eines peinlich körperlichen Begriffs*. In: *Die Zeit*. 15. Juli 1999, S.45.

[67] Büchner, Georg: *Lenz*. Frankfurt am Main 1985, S.11.

[68] Die überdimensional großen Augen der Mutter finden ihre bildliche Entsprechung in George Orwells utopischen Roman 1984. Darin werden die Augen des obersten Parteiführers, des GROSSEN BRUDERS, die überall von Plakaten auf die Menschen herabblicken, zum Sinnbild der Bedrohung in einem Unterdrückungsstaat: Auf jedem Treppenabsatz starrte dem Liftschacht gegenüber das Plakat mit dem riesigen Gesicht von der Wand. Es war eines jener Bilder, die einem mit dem Blick überallhin zu folgen scheinen. DER GROSSE BRUDER SIEHT DICH, lautet die Textzeile darunter. vgl. Orwell, George: *1984*. Frankfurt/M. 1995, S.7/8.

[69] Der einzige Ausweg – neben dem Selbstmord – liegt für die Ich–Erzählerin darin, sich dem Willen der Mutter zu fügen. So entscheidet sie sich, genau wie der Affe in Franz Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*, auf jeden Eigensinn zu verzichten und sich dem Joch zu fügen. Auch die Ich–Erzählerin legt ihr Affentum ab, sie beendet also ihre Kindheit als Zeit der Zwanglosigkeit und lernt als Menschenschüler das Erwachsensein. Das Tragische in beiden Erzählungen ist jedoch, daß das Affentum die eigentlich menschliche Lebensweise ist und sich hinter dem Menschsein bzw. Erwachsensein dagegen das Brutale, Zügellose verbirgt, was gemeinhin als viehisch verurteilt wird. Vgl. Kafka, Franz: *Meistererzählungen*. Zürich 1995, S. 202–214.

[70] So sagt der Affe in Kafkas Erzählung: *^Ach, man lernt, wenn man muß; man lernt, wenn man einen Ausweg will; man lernt rücksichtslos.* vgl. ebda., S. 213.

[71] Auch syntaktisch scheinen erst die *Kette* und dann die *Nagelwurzeln* von der *Schachtel* eingeschlossen zu sein, weil sie am Anfang und am Ende der Reihung steht:

*Ich legte meine Nagelwurzeln in die kleine **Schachtel**, in die mal eine Kette eingeschlossen war, die ich kaufte, sie nachhause trug, um meinen Hals hängte, dünn wie sie war, und saugen ließ an meiner Haut. Meine Nagelwurzeln lagen rund und weiß wie Augen in der **Schachtel**.*

[72] Herta Müller ist davon überzeugt, daß jeder Mensch einen Zeigefinger im Kopf trägt, der auf das zeigt, was gewesen ist. vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, S. 9.

[73] Cristina Tudoricá nimmt diese Stelle zum Anlaß, die Funktionalität der Finger nun als destruktives Potential zu definieren, da alle Sinne der Ich–Erzählerin auf Abwehr und Zerstörung eingestellt seien, und wertet dies sogleich als metamorphisch verkleidete Entsprechung jener Haltung der Rücksichtslosigkeit und Kompromißunwilligkeit, die Herta Müller als Zugehörige jener Minderheit in der Minderheit der restlichen deutschen Gemeinschaft entgegenbringe. vgl. Tudoricá, a.a.O., S.114. Dabei geht Tudorica nicht nur zu weit, sondern macht es sich auch etwas zu einfach: Die Finger sind kein destruktives, also zerstörendes Potential, sondern zerstörte Körperteile, denn sie spiegeln als *Schlagfinger*, *Zerrfinger* und *Reißfinger* die erlebten Repressionen wider. Das heißt, ihre Funktionalität ist nun völlig zerstört ~ worauf übrigens auch die Schlußfrage *was soll aus meinen Fingern werden, die*

mir aus dem Fleisch der Hände stehn^, hindeutet. Deshalb ist statt des von Tudoricá behaupteten autobiographischen Bezuges hier eher die ausweglose Situation eines gebrochenen Opfers zu erkennen ~ also genau das Gegenteil einer sich kompromißlos der Gesellschaft entgegenstellenden Einzelnen. Zudem sei bemerkt, daß ~ autobiographisch chronologisch – die Abwendung Müllers von der Gesellschaft der Banatschwaben erst durch die Niederschrift u.a. dieser Erzählung in Gang gesetzt wurde ~ also später.

[74] vgl. Battegay, Raymond: *Angst und Sein*. Frankfurt/M. 1996, S.135.

[75] vgl. ebda., S. 78–80.

[76] Herta Müller im Gespräch mit Annemarie Schuller, a.a.O., S. 123.

[77] Wenn nicht anders angegeben, sind die folgenden kursiv gedruckten Zitate der Erzählung *Das Fenster*^ (Müller, Herta: *Niederungen*, S.109 ~ 112) entnommen.

[78] vgl. Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.21.

[79] Hervorhebungen von mir.

[80] Mit der sich auflösenden Frisur der Ich–Erzählerin verwendet Herta Müller eine Bildsymbolik, die an die Filmsprache Alfred Hitchcocks erinnert. Denn auch in vielen seiner Filme spiegeln die Frisuren der meist blonden Hauptdarstellerinnen deren Gefühlszustand wider. Zu Beginn der Filme tragen sie oft einen wohlfrisierten Knoten, deren Schneckenform aber schon das dunkle Geheimnis hinter der ordentlichen Fassade erahnen läßt. Am Ende dann ist die Frisur der Schauspielerin meist zerzaust und in Auflösung begriffen. Besonders eindrucksvoll kommt das in der Daphne du Maurier Verfilmung *Die Vögel*^ zum Ausdruck. Hier nämlich greifen die Vögel als Inkarnation des Bösen die Köpfe der Protagonisten direkt an, bringen deren Haare in Unordnung und versetzen die Darsteller in Angst und Schrecken. Vgl. Spoto, Donald: *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*. Hamburg 1984, S. 514–562 + Foto S. 592. Truffaut, Francois: *Hitchcock. Vollständige Ausgabe*. München; Zürich 1999, S. 242–255.

[81] In der Erzählung *Die kleine Utopie vom Tod*^ berichtet die Großmutter ihrer Enkelin, wie sie den ersten Beischlaf mit ihrem Mann erlebt hat: *Großvater wachte auf, als es schon dämmerte. Er stieg auf mich. Ich spürte unter meinem Bauch ein hartes Feld. Großvater hetzte über seine Erde und pflügte mich. Als er stockend keuchte, wußte ich: Jetzt streut er seinen Gurkensamen aus.*^ Der Beischlaf wird hier mit dem Pflügen eines Feldes verglichen. Er fällt damit in den Bereich der Arbeit und ist somit allein auf seinen Nutzen, nämlich der Zeugung von Nachkommen, reduziert. Die Frau wird hier lediglich in ihrer Funktion als Brutstätte` wahrgenommen. Sie ist noch weniger als ein Objekt, sie ist ein Ding`. vgl. Müller, Herta: *Barfüßiger Februar*, a.a.O., S. 38.

[82] Siehe hierzu: Bilz, Rudolf: *Der Subjektzentrismus im Erleben der Angst*^. In: Ditfurth, Hoimar v.: *Aspekte der Angst*. Stuttgart 1965, S. 109–116.

[83] vgl. Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.21.

[84] Ähnlich verhält sich der Bauer in der Erzählung *Über den Kopf der Weinreben*^. Weil er von den Verhältnissen dazu gezwungen wird, sein Land zu verlassen, hackt er in einem Akt blinder Zerstörung seine Weinreben aus der Erde. Er, der bisher passiv Duldende wird zum Aktiven, zum Täter. Doch in dem Moment, in dem er die Weinreben zerstört, reißt er sich selbst die Wurzeln aus und richtet so die Aggression letzten Endes gegen sich und zerstört sich selbst. Müller, Herta: *Über den Kopf der Weinreben*^. In: *Barfüßiger Februar*, S.24–25.

[85] vgl. Battegay, a.a.O., S.79.

[86] ebda., S.79.

[87] vgl. Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.21.

- [88] Wenn nicht anders angegeben, sind die folgenden kursiv gedruckten Zitate der Erzählung *Die Grabrede* (In: Müller, Herta: *Niederungen*, a.a.O., S. 7–12) entnommen.
- [89] Herta Müller im Gespräch mit Annemarie Schuller, a.a.O., S.122.
- [90] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.12.
- [91] Müller, Herta: *Hunger und Seide*. Reinbek bei Hamburg 1995, S.101.
- [92] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.82.
- [93] Herta Müller schreibt: Eichborndamm. Ich gehe meinem Vater, dem SS-Soldaten, nach. Archive. Friedhöfe in den Regalen. Graue Schachteln, weißgeädert. Marmorschutt und Massengräber.[...] Die Erinnerung. Geraffte Zeit in mir. Ich seh das Photo, das mein Vater über die Schlachtfelder geschickt hat als Soldat. Kein Ort ists wo er steht, sondern der Krieg auf kleinstem Raum. In: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.129.
- [94] vgl. Held, a.a.O., S. 85.
- [95] In der Einleitung zu *Dichtung und Heimat* weist der Herausgeber Wilhelm Solms auf den Zusammenhang von Krieg und Heimat in der Literatur von Herta Müller hin: Zum ersten Mal hörte sie (Herta Müller A.d.V.) das Wort *Heimat* im Banater Dorf in einem der besoffenen Lieder der Männer und begriff erst später, daß mit *Heimat* der Krieg gemeint war. Solms, Wilhelm [Hrsg.]: *Dichtung und Heimat. Sieben Autoren unterlaufen ein Thema*. Marburg 1990, S.16.
- [96] Als Herta Müller später unter der Diktatur Ceausescus litt, bleibt für sie die Lebensuntüchtigkeit, die sich vom Vater als Zeichen von Moralität erhofft hatte, die einzige Möglichkeit, sich nicht schuldig zu machen. Das Rückgrat nicht zu biegen vor keinem Vorteil. Das war, angesichts des unendlichen Opportunismus der Umgebung, eine Art bewußt gewählter Lebensuntüchtigkeit. Sie wollte nichts werden in diesem Land, wo jeder gesellschaftliche Aufstieg das Wegstecken der eigenen Moral voraussetzte. Vgl. Müller, Herta: *Das kleingewürfelte Glück. Erinnerung an den rumäniendeutschen Dichter Rolf Bossert*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.02.1996.
- [97] vgl. Levi, Primo: *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München 1995, S.28.
- [98] Zum ersten Mal in dieser Erzählung verwendet Herta Müller hier wörtliche Rede, allerdings ohne sie durch Anführungszeichen als solche kenntlich zu machen. So liest man zunächst darüber hinweg, strauchelt, weil der Satz nicht funktioniert, und beginnt noch einmal von vorne. Nun, beim zweiten Lesen, gewinnen die Sätze aus sich heraus Bedeutung. Das Weglassen von Anführungszeichen, Fragezeichen oder Ausrufezeichen läßt sich aus der Überzeugung der Autorin herleiten, daß Satzzeichen etwas der Sprache Fremdes sind und sich der ganz andere Diskurs des Alleinseins deshalb zwischen den Satzzeichen wie zwischen Schlaglöchern herumquält. Sind erst einmal die Sätze gefunden, wie sich selber sehn, bedarf es nach Müllers Meinung keiner dieser Zeichen mehr. Vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.71.
- [99] Wenn jemand träumt, nackt zu sein, dann hat er sich laut Psychoanalyse am Tage eine große Blöße gegeben. Zudem ist sein seelisches Gleichgewicht instabil. Vgl. Kurth, Hanns: *So deute ich meine Träume*. München 1987, S.135.
- [100] So schreibt Herta Müller, daß sie als Kind immer die Normerfüllung vorgetäuscht hat, weil sie wußte, daß es hinter der Norm nichts mehr gab, wodurch man dazugehörte, in einem kleinen Dorf. Und sie wollte dazugehören. Wohin denn sonst. Vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.13.
- [101] Bereits in der römischen Antike ist die Rose Symbol des Schweigens und des Geheimnisses. Deshalb war sie häufig an Beichtstühlen zu finden. Vgl. Eke, Norbert Otto: Überall, wo man den Tod gesehen hat. In: Eke, a.a.O., S.77, 92.

[102] Die Sprachlosigkeit der Ich–Erzählerin angesichts des Grauens läßt sich autobiographisch deuten. Herta Müller verabscheute, wie bereits erwähnt, den utilitären Jargon, der bei ihr zu Hause und im ganzen Dorf verbreitet war. Sie empfand ihre Kindheit als sprachlos, weil die Wahrheit nie ausgesprochen wurde, sondern man sich auf Befehle und sinnentleerte Redewendungen beschränkte. Erst nach dem Tod ihres Vaters hat sich Herta Müller aus dieser Sprachlosigkeit und damit aus dem Dunstkreis von Schuld und Mitschuld befreien können.

In einer anderen Geschichte sagt die Ich–Erzählerin quasi stellvertretend für Herta Müller über ihren Vater: *Er ist in der SS gewesen, nach dem Krieg ins Dorf zurückgekehrt, hat geheiratet und mich gezeugt. Dann hat er zwanzigmal am Weihnachtsbaum das Kerzenlicht ertragen. Zwanzigmal hat er ins neue Jahr gelebt.[...] Der Tod meines Vaters war der Tod einer Krankheit.[...] Ich bin gedemütigt von meinem deutschen Vater und nocheinmal erniedrigt und betrogen vom Schweigen der rumänischen Geschichte.* Müller, Herta: Überall, wo man den Tod gesehen hat. Eine Sommerreise in die Maramuresch. In: *Barfußiger Februar*, a.a.O., S.105.

[103] Celan, Paul: Todesfuge. In: *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart 1994, S.38.

[104] Levi, a.a.O., S.73.

[105] Herta Müller in: Kramer, Theodor: Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan. Gedichte. Wien 1999, S.188.

[106] vgl. Brief eines Banaters, Neue Banater Zeitung, 16.8.1981. In: Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.86.

[107] Ein Mann wohnt im Haus und spielt mit den Schlangen der

schreibt

der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes

Haar Margarete

Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den

Lüften da liegt man nicht eng. Celan, a.a.O., S.37.

[108] Kurth, a.a.O., S.10.

[109] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.64.

[110] ebda., S.62.

[111] ebda., S.64.

[112] Auf die Frage eines Journalisten, warum sie in ihren Texten auf eine lineare Erzählweise verzichte und statt dessen mit scheinbar unverbundenen Bildern und Szenen arbeite, antwortet Herta Müller: Jeder Autor hat seinen eigenen Blick. Die Dinge sind doch auch in der Wahrnehmung, auch in der Wirklichkeit zerhackt. Sie ergeben immer erst im nachhinein ein Bild. Das sogenannte Ganze entsteht erst in der Projektion, in der Übersicht, die man danach hat. Herta Müller im Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage: So eisig, kalt und widerlich. In: *Der Spiegel*, 09.11.1992.

[113] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.96.

[114] ebda., S.40.

[115] vgl. Bilz, a.a.O., S. 110.

[116] Diese Signalfunktion der Angst[^], die in Sigmund Freuds Angsttheorie eine zentrale Rolle spielt, warnt nicht nur vor einer Gefahr, sondern leitet gleichzeitig eine Reaktion ein, die auf eine Abwehr der jeweils drohenden Gefahr abzielt[^]. Dieser Abwehrmechanismus greift bei der Ich-Erzählerin jedoch nicht, weil sie nicht weiß, wie sie das Objekt ihrer Angst, den toten Vater und sein falsches Leben, bekämpfen soll. Vgl. Richter, Horst-Eberhard: *Zur Psychoanalyse der Angst*[^]. In: Ditfurth, a.a.O., S. 73–82.

[117] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.13.

[118] Battegay, a.a.O., S. 54.

Daß sich ein Mensch in seiner Angst vor Verantwortung gänzlich um sein Leben betrügen kann, schildert Franz Kafka auf eindrückliche Weise in seinem Gleichnis *Vor dem Gesetz*[^]. Darin wartet ein Mann sein ganzes Leben vor einem Tor, in der vergeblichen Hoffnung, der Türhüter werde ihm irgendwann sagen, er könne hindurchgehen. Am Ende seines Lebens fragt er den Türhüter, wie es kommt, daß in den vielen Jahren niemand außer ihm Einlaß verlangt habe. Dieser antwortet ihm, daß dieser Eingang nur für ihn ganz allein bestimmt gewesen war. Indem er sich nie über die Macht des Türhüters hinweggesetzt hat und durch sein Tor gegangen ist, hat er sich zwar diesem gegenüber richtig verhalten, vor sich selbst allerdings ist er schuldig geworden, weil er sich um sein Leben gebracht hat. Vgl. Kafka, a.a.O., S. 192–194.

[119] Battegay, a.a.O., S.55.

[120] Von einem Sturm von falschen Worten[^], in der die Zeit hinfährt, spricht Franz Werfel in seinem Gedicht *Der Krieg*[^]. Wie Herta Müller klagt er die eitle Rede[^] der Gemeinschaft an, deren vergiftetes, eitles Recht[^] den Boden für das Morden im Krieg bereitet. vgl. Werfel, Franz. *Der Krieg*[^]. In: Pinthus, Kurt: *Menschheitsdämmerung*, S.83/84.

[121] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.21.

[122] Wie eine Welt aussieht, in der jeder nur sich selbst lebt, zeigt Saint-Exupéry in seinem Buch *Der kleine Prinz*[^]. Vgl. Saint-Exupéry, Antoine de: *Der kleine Prinz*. Düsseldorf 1993.

[123] Held, a.a.O., S.88.

[124] Eke, a.a.O., s.78.

[125] ebda., S.78.

[126] ebda., S.78.

[127] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.15.

[128] ebda., S.18.

[129] Hier verfährt Müller ganz ähnlich wie in der zuvor untersuchten Erzählung *Das Fenster*[^], bei der sich die Ängste der Ich-Erzählerin in dem Opferkreuz manifestieren, das am Dorfrand, quasi an der Grenze zwischen Zwang und Freiheit, steht.

[130] Auch andere Gegenstände wie Kreuze, goldene Ringe, Löffel, Torten, Grabgebäude[^] sind eng mit diesen Ritualen verknüpft. Sie sollen, das ist vorher festgelegt, Lebensabschnitte beenden und andere beginnen. Feiern[`] und Trauern[`] nennt man diese Zeremonien[...] Die Gegenstände tragen die Inhalte des Geschehens.[^] Vgl. ebda., a.a.O., S.95.

[131] Apel, a.a.O., S. 25/26.

[132] *Die Glocke schlägt in ihrem Schlag dasselbe Wort. Es hat ein Echo vor und hinter sich und*

klings nicht aus. Mutter trippelt mit gläsernen Waden, mit steinernen Knöcheln ins Echo des Wortes, hinein in den Schlag. Müller, Herta: Drückender Tango. In: *Niederungen*, a.a.O., S. 105. Dem Verb schlagen, das die Macht und Gewalt der Glocke verdeutlicht, ist das Verb trippeln, das die Angst der Mutter vor ihrem schweren Gang ausdrückt, entgegengestellt.

[133] Ich gehe durch das Friedhofstor und hab die Glocke vor meinem Gesicht. Ich hab den Schlag der Glocke unterm Haar. Ich hab den Schlag im Puls neben den Augen und in den mürben Handgelenken unterm wirren Farn. Ich hab den Knoten, der am Strick der Glocke schaukelt, in der Kehle. Ebda., S.105.

[134] ebda., S.106.

[135] vgl. Herta Müller im Gespräch mit Annemarie Schuller, a.a.O., S.113.

[136] vgl. Müller, Herta: Drückender Tango. In: *Niederungen*, a.a.O., S.108.

[137] ebda., S.108.

[138] Wenn nicht anders angegeben, sind die folgenden kursiv gedruckten Zitate der Erzählung *Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart* (In: Müller, Herta: *Niederungen*, a.a.O., S.129– 131) entnommen.

[139] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.14.

[140] vgl. ebda., S.43.

[141] Mann, Heinrich: *Der Untertan*. München 1988, S. 108.

[142] ebda., S.108.

[143] ebda., S.76.

[144] Battegay, a.a.O., S. 10.

[145] ebda., S. 9.

[146] vgl. Battegay, a.a.O., S. 9.

[147] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.43.

[148] Herta Müller im Gespräch mit Annemarie Schuller, a.a.O., S.123.

[149] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.26.

[150] Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.94.

[151] ebda, S.94.

[152] In einem Interview sagte Herta Müller, daß sie mittlerweile sogar glaubt, daß auch das wirtschaftliche Elend ein Mittel der Unterdrückung war. Wer arm ist, wer sich täglich um das Notwendigste kümmern muß, der ist beschäftigt, der läuft den Kleinigkeiten nach und entwickelt einen Überdruß, der eher lähmt als Wut erzeugt. Herta Müller im Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage, a.a.O.

[153] Bis 1979 waren von Herta Müller hauptsächlich Gedichte in Zeitungen wie der *Neuen Literatur*, der deutschsprachigen Zeitschrift des rumänischen Schriftstellerverbandes, erschienen. Dann trat sie mit mehreren Erzählungen an die Öffentlichkeit, die in ihren ersten Buchveröffentlichungen in

Rumänien ~ *Niederungen* (1982) und *Drückender Tango* (1984) ~ gesammelt wurden.

[154] Herta Müller im Gespräch mit Gernot Facius. Vor Renegaten sollten wir uns verneigen. In: Die Welt, 01.12.1997.

[155] vgl. ebda.

[156] vgl. ebda.

[157] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.27

[158] vgl. Facius, Gernot: Vor Renegaten sollten wir uns verneigen. Interview mit Herta Müller, a.a.O. Als dann 1989 plötzlich die Revolution ausbrach und Nicolae Ceausescu und seine Frau Elena in Bukarest hingerichtet wurden, war Herta Müller fassungslos: Ich hatte anderthalb Tage lang einen Weinkrampf. Ich habe mir gedacht, warum stirbt er jetzt. Wenn es zwanzig Jahre lang im Land so war, als wäre er unsterblich. Wieso mußten so viele vor ihm sterben, die er auf dem Gewissen hat. Wieso hat er die Bevölkerung so aushebeln können, aus ihrem Alltag, aus ihrem Überleben, aus der Sprache, aus ihren Beziehungen. Wieso hat er alles kurz und klein schlagen dürfen und das Land zertrampeln dürfen. Herta Müller zitiert nach: Schröder, Henriette: Zwischen den Sprachen schwimmen. In: Süddeutsche Zeitung, 20.09.1995.

[159] Müller, Herta: Das kleingewürfelte Glück, a.a.O.

[160] Wenn nicht anders angegeben, sind die folgenden kursiv gedruckten Zitate der Erzählung *Schwarzer Park* (In: Müller, Herta: *Niederungen*, a.a.O., S. 140–141) entnommen.

[161] Der erste Teil der Erzählung beginnt mit dem Satz *Im Wohnblock hocken, im Quader hocken...* und endet mit dem Satz *...Hinter den Kleidern der Bräute reißt der Film.*

[162] Hervorhebungen von mir.

[163] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.97.

[164] Die Verschlüsselung erscheint nachvollziehbar, wenn man sich noch einmal die Umstände im März 1982 vergegenwärtigt, unter denen die Erzählung *Schwarzer Park* veröffentlicht wurde. Die Beobachtungsmaschinerie Ceausescus funktionierte zu diesem Zeitpunkt perfekt. Niemand durfte mehr öffentlich Kritik am System in Rumänien äußern. Nur wer es verstand, diese in Andeutungen und doppeldeutigen Bildern zu verpacken, konnte hoffen, die Zensur zu umgehen.

[165] vgl. Haupt–Cucuiu, a.a.O., S.117 f.

[166] Rede des Genossen N.C. In: Haupt–Cucuiu, a.a.O., S. 120. Hervorhebungen von mir.

[167] Auch unter dem deutschen Frosch litten die Hunde unter der Willkür der Mächtigen ~ in diesem Fall waren das die Dorfbewohner. So heißt es in der Erzählung *Niederungen*: *Und genauso viele Hunde wie Katzen gibt es im Dorf. [...] Sie sind klein und stecken in verwetzten Fellen. Ihre kleinen spitzen Köpfe wackeln beim Laufen, und es drehen sich wässerige ausdruckslose Vogelaugen darin. Es ist immer Angst in diesen Hundeaugen, in diesen Hundeschädeln. Fußtritte bekommen die Hunde sowohl von den Männern als auch von den Frauen. Doch sind die der Frauen nicht so hart, wegen des Schuhzeugs, das sie tragen. Die Männer tragen diese harten hohen Schuhe.[...] Von diesen Tritten sind die Hunde augenblicklich tot.* Müller, Herta: *Niederungen*, a.a.O., S.23.

[168] In der Zeit, in der sie den Bespitzelungen und Verhören der Securitate ausgesetzt war, hat Herta Müller tatsächlich daran gedacht, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Es gab eine Zeit, da dachte ich an Suizid. Ich sah keinen Weg mehr für mich. Ich saß im Zimmer und sah, wie der Schrank und der Tisch und die Stühle sich auf mich zu bewegten. Ich hatte Angst vor dem Quietschen des Fahrstuhls im Wohnblock. Ich saß hinter der Wohnungstür und war gefaßt darauf, daß der Fahrstuhl stehenbleibt, daß es

an der Tür klopft, daß die kalten Herren dastehen und mich mitnehmen. Müller, Herta: *Hunger und Seide*, a.a.O., S.95.

[169] Celan, a.a.O., S.37. Müllers *früh am Morgen* erinnert an Celans *Frühe* und *der schwarze Park* an die *schwarze Milch*.

[170] vgl. Burger, a.a.O., S.56.

[171] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.27.

[172] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.27/28.

[173] ebda., S.28.

[174] Battegay, a.a.O., S.79.

[175] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.28.

[176] vgl. ebda., S.84.

[177] vgl. Büchner, Georg: *Werke und Briefe*. München, 1988, S.252.

[178] vgl. *Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen*. Frankfurt am Main; Leipzig, 1991, S.75/76. Denn während das Mädchen im *Sterntaler* Märchen Gottvertrauen beweist und am Ende dafür mit großem Reichtum belohnt wird, erscheint dem *Büchner*-Mädchen das Leben als Hölle. Statt wie das *Sterntaler*-Mädchen in seinem Glauben an Gott bestätigt zu werden, verliert es sein Urvertrauen. Es muß feststellen, daß das Himmelsheil eine Illusion ist und daß auch die Erde kein Ort ist, wo es sich leben läßt. Das heißt, wo es einst noch Hoffnung auf göttliche Gerechtigkeit gab, herrscht heute das Nichts; jedes Bemühen um ein gottgefälliges Leben, alle Beispiele für gelebte Nächstenliebe sind vergebens ~ der Mensch ist allein, ausschließlich auf sich selbst gestellt. vgl. Gigl, Klaus: *Georg Büchner*. Woyzeck. München 1997, S.56.

[179] Büchner, a.a.O., S.252.

[180] Der Psychologe Raymond Battegay schreibt, daß ihm seine Patienten eine anbrechende Psychose als drohendes Ende des Seins in der Realität, also letztlich als tödliche Gefährdung schildern. Sie reagierten dann oft nicht nur aggressiv gegen ihre Umwelt, sondern auch gegen sich selbst. Sie fühlen sich ihrer eigenen Person gegenüber entfremdet und erleben sich bedroht. Ihr eigener Leib wird ihnen, bei ihrer Selbstentfremdung, zum angsterzeugenden Objekt. Im Stillstand der psychophysischen Abläufe oder deren sinnloser Aktivierung während der Depression ist der Mensch der Angst ausgesetzt, so daß er nicht mehr am Leben Anteil hat, also zum lebenden Leichnam geworden ist und deshalb auch keine Verbindung mehr zu den anderen Menschen aufrechtzuerhalten vermag. Vgl. Battegay, a.a.O., S.14.

[181] vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.230.

[182] ebda., S.7.

[183] ebda., S.57. *Milde, umständliche Herren, an denen man Fürsorglichkeit und Vertrottelung nicht unterscheiden kann, gepflegte Männer in der zweiten Reife. [...] Man mußte nicht unbedingt schön sein, nur frisch. Und bescheiden aussehen. Heiraten werden zwei Jahre nach Beantragung genehmigt. Man zieht mit seinem nackten Arsch ins Nest einer Familie. Man hat Messer und Gabel, mit ein bißchen Glück sogar aus Silber, und eine Marmorvase auf dem Tisch.* Ebda., S.180/181.

[184] ebda., S. 14/15.

[185] ebda., S. 15.

- [186] ebda., S.15/16.
- [187] ebda., S. 46.
- [188] ebda., S.47.
- [189] ebda., S.46.
- [190] ebda., S. 46/47.
- [191] ebda., S.48.
- [192] ebda., S.49.
- [193] ebda., S. S.48.
- [194] vgl., ebda. S.48.
- [195] vgl., ebda. S.48.
- [196] ebda., S.22.
- [197] ebda., S.22.
- [198] vgl. ebda., S.108.
- [199] ebda., S.22.
- [200] *Ich laß es in Pauls Gesicht, um seine Augen, um seinen Mund, an seinen Bartstoppeln.* ebda., S.22.
- [201] vgl. ebda., S.10
- [202] ebda., S.10.
- [203] ebda., S.11.
- [204] vgl. z.B. ebda., S.82.
- [205] ebda., S.26.
- [206] ebda., S.21.
- [207] ebda., S.21/22.
- [208] vgl. ebda., S.23.
- [209] vgl. ebda., S.26.
- [210] ebda., S.26.
- [211] vgl. Battegay, a.a.O., S.14.
- [212] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S. 133.
- [213] vgl. ebda., S.46.

[214] vgl. ebda, S.47.

[215] ebda., S.51.

[216] ebda., S.44.

[217] ebda., S.50.

[218] vgl. ebda., S.94.

[219] So fragt die Ich–Erzählerin Lilli eines Tages, wen sie da *im Innenfach* ihrer Briefftasche habe. Lilli reagiert abweisend. Sie möchte das Foto nicht herzeigen. Symbolisch steht das Innenfach der Briefftasche für das Herz Lillis, in dem sie die Erinnerung an den Vater hütet. Vgl. ebda., S.95.

[220] Die Vermutung läßt sich durch eine Stelle im Text stützen:

Die Ich–Erzählerin ärgert sich, daß Lilli so ein Aufhebens um das Foto macht: *Steck es ein, sagte ich. Warum, du schlürfst ihn doch mit den Augen. Pardon, schrie ich. Wieso pardon, fragte sie. Bist du eifersüchtig. Du vielleicht, für mich ist er viel zu jung. Jetzt wäre er gerade richtig. Daran habe ich noch nie gedacht. Ich schon, sagte ich.* ^ Vgl. ebda., S.96.

[221] Battegay, a.a.O., S.80/81.

[222] ebda., S.94.

[223] vgl. ebda., S.94/95.

[224] vgl. ebda., S.74.

[225] vgl. ebda., S.94.

[226] ebda., S.74.

[227] ebda., S.68.

[228] vgl. ebda., S.70.

[229] ebda., S.69.

[230] ebda., S.77.

[231] vgl. ebda., S.133.

[232] ebda., S.53.

[233] ebda., S.53.

[234] ebda., S.130. *Die Russen haben uns über Verträge in der Hand, die kommen nicht. Sie lassen sich, was sie brauchen, nach Moskau liefern und fressen unser Getreide und unser Fleisch. Das Hungern und Prügeln überlassen sie uns. Wer soll uns schon erobern, das kostet nur. Jeder Staat ist froh, daß er uns nicht hat, sogar die Russen.* " vgl. ebda., S.32.

[235] ebda., S. 116.

[236] Es ist unmöglich, die Ratten loszuwerden, denn hinter der Bretterwand gibt es keine Türen. Was von draußen wie Türen aussieht, sind in Wirklichkeit nur Blechstücke, die jemand, um Beton zu sparen, in die Lücken genagelt hat. Die marode Werkstatt ist Sinnbild für den lebensfeindlichen Zustand

des gesamten Landes. An späterer Stelle wird noch einmal auf diesen Zusammenhang eingegangen. Vgl. ebda. S.31.

[237] vgl. ebda., S.114.

[238] vgl. ebda., S.105.

[239] ebda. S. 116.

[240] ebda., S.107.

[241] vgl. ebda., S.111.

[242] ebda., S.116.

[243] vgl. ebda., S.80–82.

[244] ebda., S.82.

[245] ebda., S.86.

[246] vgl. ebda., S.82.

[247] vgl. ebda., S.83.

[248] ebda., S.172.

[249] vgl. ebda., S.83.

[250] ebda., S.87.

[251] Initiation bedeutet in dieser Sicht Tod des Kindes und Wiederauferstehung als Mann, als Mann unter Gleichgestellten im Rahmen der Sippe. ^ Battegay, a.a.O., S.87.

[252] vgl. ebda., S.37.

[253] Der Graben zwischen der Ich–Erzählerin und ihrem ersten Mann zeigt sich am deutlichsten beim Tanzen. Während sie das Tanzen haßt, ist er ganz erpicht darauf. vgl. ebda., S.117. Während sie den Moment hinauszögert, auf die Tanzfläche zu gehen, tut er alles, um sie zum Tanzen zu bewegen. Die beiden umkreisen sich schon am Tisch in ihren Gesprächen wie bei einem imaginären Tango. Er buhlt um sie, sie stößt ihn weg, er nähert sich immer wieder, bis sie schließlich klein beigibt und ihm auf die Tanzfläche folgt. Mit Liebe hat das nichts zu tun: *Liebt man sich nicht, dann ist Tanzen lästiger als Gedränge in der Straßenbahn, hatte ich zu meinem Schwiegervater gesagt. Und wenn man sich liebt, hat man was Besseres zu tun, man kann die Beine auch anders wegstrecken und sich den Kopf schwindlig machen.* ^ Ebda., S.121/122.

Von existentieller Bedeutung ist Musik dagegen für den alten Schuster. Sie hilft ihm, die schwierigen Umstände seines Lebens zu ertragen. So spielt in seiner Werkstatt immer der Kassettenrekorder, denn dann hört er die Ratten nicht. Er ist zudem Mitglied in einer Kapelle und empfindet sich als *Musikant*, weil die Musik ein Teil von ihm ist. Hier grenzt er sich von den bloßen *Musikern* ab, die seiner Meinung nach nur vom Blatt spielen, ohne daß die Musik aus ihnen herauskommt. Auch das Glück zeigt sich für ihn durch die Musik. Wie er der Ich–Erzählerin berichtet, sang seine Frau, die er sehr geliebt hat, den ganzen Tag. Das war für ihn Glück. Als sie später vom Irrsinn gepackt wurde, hörte sie auf zu singen. Das Glück hatte sie verlassen. Vgl. ebda., S.131.

[254] vgl. ebda., S.37.

[255] ebda., S.39.

[256] *Heute denk ich mir, zum Glück hat er mich am Nacken gepackt. So blieb ich keine Anstifterin, aber er wurde fast ein Mörder. Das kam davon, daß er mich nicht schlagen konnte und sich dafür verachtete.* ^ Ebda., S.40.

[257] ebda., S.200.

[258] vgl. ebda., S.198.

[259] Daß er auch später seine eigene Person über das Wohl der Familie setzt, deren Zusammenhalt jedoch um des Scheins willen aufrecht erhält, zeigt sich in der Silvesterszene: Zum Auftakt des Familienfestes dreht der *Parfümkommunist* ein Bild an der Wand herum. Und wo zuvor noch er selbst auf seinem weißen Pferd zu sehen war, wird nun die Familie in einer Kutsche sichtbar. Dieses Bild konterkariert die Szene mit den Söhnen, die immer hinter dem Pferd herlaufen und nie in einer Kutsche fahren durften. Die Silvesterfeier verläuft wie ein groteskes Theaterstück, bei dem hinter dem Schein immer wieder sichtbar wird, daß keiner in der Familie den anderen ausstehen kann. vgl., ebda. S. 122–124. Die Szene erinnert an den Erzählband *Niederungen*. Denn auch dort ist die Scheinheiligkeit innerhalb der Familie und die leere Hülle von Festlichkeiten häufig Thema der Geschichten.

[260] vgl. ebda., S.201/202.

[261] vgl. ebda., S.200.

[262] ebda., S.201

[263] vgl. ebda., S.200.

[264] vgl. ebda., S.205.

[265] vgl. Müller, Herta: *Niederungen*, a.a.O., S.23.

[266] vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S. 206/207. Doch nicht nur *den Edelkommunisten [packt] in dieser Nacht die Angst, die im Menschen drin sitzt. Im Sack des Teufels [hören] auch seine zwei Bediensteten die Todesglöckchen schlagen.* ^ Diese Angst vor dem Tod, der den Dreien hier in seiner ganzen Schrecklichkeit vor Augen geführt wird, bewirkt einen Zusammenbruch ihres Selbstwertgefühls. Sie fühlen sich mit der Unausweichlichkeit des Todes konfrontiert. Vgl., ebda., S.207.

[267] ebda., S.169/170.

[268] ebda., S.170.

[269] vgl. ebda., S.60.

[270] Die gerade aufkeimende Liebe zwischen Paul und der Ich-Erzählerin konterkariert Herta Müller in der Szene im Jagdwald-Café mit einem Ehepaar, das sich am Nebentisch streitet. Die beiden wissen genau, wie sie den anderen verletzen können. Der Ton wird immer rauher, am Ende werfen sie sich Beleidigungen an den Kopf. Paul und die Ich-Erzählerin ergreifen die Flucht. Vgl. ebda. S.189.

[271] vgl. ebda. S.189/190.

[272] ebda., S. 54.

[273] ebda., S.14.

[274] ebda., S. 16.

[275] vgl. ebda., 97 f.

[276] ebda., S.99.

[277] vgl. ebda., S.215.

[278] vgl. ebda., S.103. Tatsächlich erließ Ceausescu ~ je weiter die rumänische Wirklichkeit und die kommunistische Ideologie auseinanderklafften – immer mehr Dekrete, die alles und nichts verboten. Je offensichtlicher die Kluft wurde, umso brutaler wurde der Terror und umso weitreichender wurden die Verbote, die einen Aufstand verhindern sollten. Durch sie hatte er die Möglichkeit, jeden einzelnen einer illegalen Handlung zu beschuldigen, wenn er es für nötig hielt. Das funktionierte, denn aus reinen Überlebensgründen mußte jeder das eine oder andere Gesetz übertreten und machte sich dadurch schuldig, konnte somit, wenn man es wollte, verhaftet werden.^ Vgl. Haupt–Cucuiu, a.a.O., S. 102.

[279] vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, S. 107.

[280] ebda., S.142.

[281] ebda., S.215/216.

[282] ebda., S. 149.

[283] ebda., S.240.

[284] ebda., S.100.

[285] So unterscheidet Paul zwischen *Illegalisten*^, die bloße Mitläufer sind und *wirklichen Illegalisten*^, den Kommunisten der ersten Stunde, die eine Änderung des Systems bewirkt haben. Vgl. ebda., S.201/202.

[286] vgl. ebda., S.192. Wie schon bei den Erzählungen, die das Leben unter dem deutschen Frosch thematisieren, zeigen auch hier Fotografien eine Scheinwelt, hinter der die Realität verborgen wird.

Als symbolisches Bild für die trügerische Nähe zwischen zwei Menschen erscheint dagegen das Etikett des Einheitsschnapses. Darauf sind zwei Pflaumen *mit aneinander gelehnten Wangen*^ abgebildet. ebda., S.13. Allgemein wird behauptet, das Bild zeige die Liebe zwischen dem Trinker und der Flasche. Nach Meinung der Ich–Erzählerin aber gleichen die zwei Pflaumen den Paaren auf den Hochzeitsbildern, weil das Verhältnis zwischen dem Trinker und der Flasche dasselbe ist wie zwischen Eheleuten: *Sie machen einander zunichte und lassen einander nicht los.*^ Ebda., S.13.

[287] ebda., S. 100.

[288] ebda., S. 100. Auf die Bedeutung von Sprache in der Diktatur wird später noch eingegangen.

[289] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S. 21. Hier zeigen sich deutliche Parallelen zum System des deutschen Frosches.

[290] ebda. S., S.55.

[291] vgl. Battegay, a.a.O. S.77.

[292] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O, S.45.

[293] vgl. Cramer, Sibylle: *Am Ende der Stadt weiß der Mond nicht weiter*^. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.12.1997.

[294] ebda.

- [295] ebda.
- [296] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.9.
- [297] ebda., S.196.
- [298] ebda., S.9.
- [299] ebda., S.10.
- [300] ebda., S.159
- [301] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.161.
- [302] ebda., S.160.
- [303] ebda., S.160. Sigmund Freud stellt bei seiner Charakterisierung der Angstneurose[^] fest, daß ein solcher Angstanfall[...] aus dem Angstgefühl [...] mit der naheliegenden Deutung der Lebensvernichtung, des Schlagtreffens[`], des drohenden Wahnsinns[^] besteht. vgl. Freud, Sigmund. In: Kunz, Hans: *Zur Anthropologie der Angst*. In: Ditfurth, a.a.O., S.46.
- [304] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.161.
- [305] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.9.
- [306] Aber Albu dringt nicht nur psychisch, durch das Wissen um ihre Vergangenheit und die ihrer Familie, in die Privatsphäre der Ich-Erzählerin ein, sondern zeigt auch physisch Präsenz, indem er den Nachbarn zu sich bestellt und ihn dazu zwingt, sie zu bespitzeln. Ihr Zuhause wird damit zum unsicheren Ort, an dem die Bedrohung Macht auf sie ausüben kann. Vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.217 f.
- [307] ebda., S.173.
- [308] ebda., S.175.
- [309] vgl., ebda., S.177.
- [310] ebda., S.177.
- [311] vgl. ebda., S.178.
- [312] *Nelu zupfte an seinem Schnurrbart und rieb ein ausgerissenes Haar zwischen den Fingern. Es war gewellt. Er sagte: Gefällt dir das.
Wenn du dir jeden Tag eins ausreißt, sieht dein Gesicht bald wie eine Gurke aus, sagte ich.
Sei ruhig, man sieht dir doch an, daß du an Schamhaar denkst.
Aber nicht an deines, sagte ich.
Weißt du, warum die Italiener immer Taschenkämme bei sich tragen, weil sie im Schamhaar ihren Schwanz nicht finden, wenn sie pissen müssen.
Du trägst doch auch einen, aber umsonst. Das Zeug zum Italiener hast du eben nicht.*[^]
ebda., S.62.
- [313] ebda., S. 62.
- [314] vgl. ebda., S.59.
- [315] ebda., S.59.

- [316] vgl. ebda., S.59.
- [317] vgl. ebda., S.217.
- [318] vgl. ebda., S. S.27.
- [319] ebda., S.239.
- [320] Die Schlußszene des Romans erinnert an den Anfang der Erzählung *Schwarzer Park*. Auch hier sitzt die Erzählerin in der Falle ihrer Wohnung und kann nichts anderes tun, als zu warten. Für beide Frauen gibt es keinen Ausweg, denn außerhalb des Turmblocks gibt es keine Zuflucht. Nirgendwo und bei niemandem. Vgl. Müller, Herta: *Niederungen*, a.a.O. S.140/141
- [321] vgl. Freud, Sigmund. In: Kunz, a.a.O., S.46. *Ha, ha, nicht irr werden*, beschwört sich die Ich-Erzählerin. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.240.
- [322] Novalis zitiert nach Burger, a.a.O., S.21.
- [323] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.131.
- [324] ebda., S. 131.
- [325] ebda., S.131.
- [326] vgl. Das Ticken der Norm. In: Müller, Herta: *Hunger und Seide*, a.a.O., S. 88~100.
- [327] vgl. ebda. S.88.
- [328] vgl. ebda., S. 96.
- [329] vgl. Müller, Herta: *Schwarzer Park*. In: *Niederungen*, a.a.O.,S.140.
- [330] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.133.
- [331] Müller, Herta: *Das Ticken der Norm*, a.a.O., S.96.
- [332] Dazu sagt Herta Müller in einem Interview: Aber selbst in den schlimmsten Zeiten, als ich den Eindruck hatte, die Möbel würden sich bewegen oder die Fransen des Teppichs ~ nie hätte ich mich mit meinen Problemen einem Arzt oder Psychiater anvertrauen können. Hinter jedem einzelnen stand der Geheimdienst, der nur auf den Moment des Eingeständnisses einer solchen Schwäche lauerte, um meine Verrücktheit` bestätigt zu finden.^ Herta Müller im Gespräch mit Gernot Facius und Adelbert Reif, a.a.O.
- [333] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.135.
Die Ich-Erzählerin bemerkt das Irregehen der Welt an den Gegenständen im Regal. *Was da stand, war sich nicht sicher, ob es nichts anderes ist.* ^ Ebda., S. 237.
- [334] Die Mächtigen müssen wegen ihrer Macht immer durch die Augäpfel der andern gehen. Wie gerne würden sie den Augäpfeln, durch die sie gehn, den Blick enteignen.^ Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.55.
- [335] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.135.
- [336] vgl. ebda., S.134.
- [337] ebda., S.138
- [338] ebda., S.24.

[339] Matt, Peter von: Naturlyrik[^]. In: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. Reinbek bei Hamburg 1987, Bd.6, S.201.

[340] ebda., S.201.

[341] vgl. ebda., S.201.

[342] Nur manchmal , wenn der Sturm das Gewölk in die Täler warf, und es den Wald herauf dampfte, [...] riß es ihm in der Brust, er stand keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte er müsse den Sturm in sich ziehen, Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat [...] vgl. Büchner, a.a.O. S.137.

[343] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.25.

[344] ebda., S.25.

[345] ebda., S.25.

[346] Der Gesang der Absolventen angesichts der übermächtigen Natur läßt sich mit dem Gerede der beiden Juden in Pauls Celans Prosagedicht *Gespräch im Gebirg[^]* vergleichen, deren Gerede ein Wahrnehmen der Natur verhindert. Die beiden haben auch kein Auge für die Natur um sie herum, es hängt ihnen ein Schleier davor[^]. Beides – Gerede und Gesang – verhindert eine transzendente Glückserfahrung. Paul Celan übt mit seinem Text vor allem Sprachkritik. Die Worte der Männer treffen nicht mehr, sind zu quälendem Silbengerassel[^] geworden. In diesem Gedicht beschwört er eine Erneuerung der Sprache, die durch das Wiederentdecken der Ursprache, der Natursprache[^] möglich wird.

So ändert sich der Blick der Juden auf ihrem Weg durchs Gebirge plötzlich und für kurze Zeit können sie die Schönheit der Natur, als Metapher für eine Ursprache, wahrnehmen. Diese Ursprache offenbart sich ihnen in einem Gletschersee, denn die Natur ist hier oben in der Einsamkeit Sprache geworden, gültige, absolute Sprache.[^] Das Gebirge ist somit ein Ort zwischen Gerede und Ursprache[^]. Vgl. Celan zitiert nach Burger, a.a.O., S.26.

[347] Die Kirche fing an, die Menschenstimmen begegneten sich im reinen hellen Klang; ein Eindruck, als schäue man in reines durchsichtiges Bergwasser.[^] Büchner, a.a.O, S. 142.

[348] vgl. ebda., S.25. Später, als Lenz vergeblich versucht, ein totes Kind wieder zum Leben zu erwecken, rückt Gott auch für ihn wieder in weite Ferne. Er betet mit allem Jammer der Verzweiflung, daß Gott ein Zeichen an ihm tue und das Kind beleben möge.[^] Als nichts geschieht, stürzt Lenz in tiefe Verzweiflung. Er wendet sich von Gott ab, und der Atheismus greift ihn an. Büchner, a.a.O. S.150/151

Das Spüren der Natur, die Erfahrung, ein Teil von jenem Allem[^] zu sein, das ihn zuvor beglückt hat, kehrt sich ins Gegenteil um, und Lenz sieht sich mit dem Nichts[^] konfrontiert. Er rennt hinauf ins Gebirge und findet eine verwandelte, abweisende Landschaft vor, die seinem Gemütszustand entspricht. Immer öfter hat er nun Anfälle, in denen er sich wie wahnsinnig gebärdet. Es ist ein Wahnsinn, der aus der Verzweiflung an der Welt und an Gott kommt. Vgl. Büchner, a.a.O., S.156.

Eines Tages geht Lenz zum Grab des Kindes, kniet nieder und küßt die Erde des Grabes. In seiner Verwirrung reißt er etwas von der auf dem Grab stehenden Blume ab[^] und nimmt es sich als Andenken[^] mit. Vgl. ebda., S.154.

Auch die Ich-Erzählerin bei Herta Müller nimmt ein Andenken aus den Karpaten mit: einen Stein in Form eines Kinderfußes. Hier drängt sich noch einmal die Verbindung zu Lenz auf: Mit dem Stein nimmt die Ich-Erzählerin den Tod mit nach Hause.

Auch jeder der Absolventen hat sich einen Stein ausgesucht. Doch im Gegensatz zur Ich-Erzählerin haben sie kleine ausgewählt, die in die Hand passen, *Kummersteine[^]* genannt werden und gegen ihre Sorgen helfen sollen. Ohne daß sie es beabsichtigt hat, wird aber auch ihr großer Stein für sie

zum *Kummerstein*. Denn an den Tagen, an denen sie bestellt ist, ist er fester Bestandteil ihres Rituals gegen die Angst. Dann nämlich zieht sie die *Bluse, die noch wächst* an und klopft mit dem Stein aus den Karpaten zwei Mal auf die Nuß, die ihre Nerven stärken soll. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O. S.25.

[349] Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte." Büchner, a.a.O., S.138. Bereits in der Erzählung *Mein Finger* hat Herta Müller Büchners Bild vom Menschen, der auf dem Kopf gehen möchte, aufgegriffen. Siehe: Kapitel III.1.

[350] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, S.25.

[351] ebda., S.25.

[352] ebda., S.54.

[353] vgl. ebda., S.54. Es gibt noch andere Beispiele, in der die Natur das Lebensgefühl der Ich-Erzählerin widerspiegelt. So ist beispielsweise der *zerfressene Mond*, der am Ende der Stadt nicht weiß wohin, für die Ich-Erzählerin Ausdruck eines von Angst beeinflussten und deshalb verschämt-schuldbewußten Glücksempfindens. Es ist ihr nicht geheuer, *daß am Himmel oben etwas Schönes ist, und auf der Erde unten kein Gesetz, welches das Hinaufsehen verbietet. Es war also erlaubt, dem Tag etwas abzuluchsen, bevor er elend wurde in der Fabrik.* Ebda., S.14/15.

[354] *Es waren Spinnbohnen ohne Ende, man sah keine Reihen wie in den Maisfeldern. Auch wenn jeder einzelne Stengel schon dürr ist, und die Blätter zerbrechen vom Wind, sieht ein Maisfeld im spätesten Sommer immer noch wie frisch gekämmt aus. In Maisfeldern wird mir nie der Kopf leicht, auch wenn der Himmel fliegt.* Ebda., S.54.

[355] ebda., S.54.

[356] Der Glückstaumel ist nur von kurzer Dauer. Kaum haben Paul und die Ich-Erzählerin die Spinnbohnenfelder verlassen, ist er schon wieder verflogen. Am Fluß, wo die beiden das Motorrad geparkt haben, kann die Ich-Erzählerin kein Glück empfinden, denn der Fluß macht sie nicht schwindelig, nicht irr. Seine Gegenwart beruhigt sie, aber die Ruhe kann keinen Wahnsinn in sich tragen. Vgl. ebda., S.55.

[357] ebda., S.43.

[358] Augen-Blick, das ist nicht Zeit. Das ist der Blick des Auges in kürzester Zeit. Dieser Blick kann nur in der Metapher nach innen gerichtet sein. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a. O, S.39.

[359] vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.40.

[360] ebda., S.55/56.

[361] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S. 83.

[362] vgl. ebda., S. 81.

[363] vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.29.

[364] vgl. ebda., S. 91. Ein anderes Beispiel dafür, daß Personen auf einen Punkt bzw. auf einen Gegenstand zusammenschrumpfen können und sich über diesen definieren lassen, ist das Glasauge. In ihm sind die Säulen des Machtgefüges unter dem Frosch des Diktators – die ständige Bewachung, die Blindheit für die Wahrheit, die verordnete Blindheit, der Schein und die Täuschung – in ein Bild gefaßt. Vgl. ebda., S.237.

- [365] ebda., S.44.
- [366] Gegenstände, die sich bewegen, die bewegt werden, sind nicht tot. Sie sind bloß lebenstot, wenn sie nicht bewegt werden, wenn sie nicht leben.^ Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.100.
- [367] Müller, Herta: *Hunger und Seide*, a.a.O., S.99/100.
- [368] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.7.
- [369] vgl. ebda., S.54.
- [370] ebda., S.110/111.
- [371] vgl. ebda., S.111.
- [372] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.93.
- [373] vgl. ebda., S.191.
- [374] vgl. ebda., S.222, 223.
- [375] vgl. ebda., S.226.
- [376] ebda., S.189.
- [377] vgl. ebda., S.190.
- [378] ebda., S.190.
- [379] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.96.
- [380] ebda., S.95.
- [381] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.75. Auch beim Verhör wird der Ich-Erzählerin die Verbindung von Gegenständen und Ritualen bewußt. Denn als sie Albus Siegelring betrachtet, denkt sie: *Männer tragen Siegelringe, Frauen Ohrgehänge. Eheringe machen abergläubisch, bis zum Tod nimmt man sie nicht mehr von der Hand. Wenn der Mann stirbt, übernimmt die Witwe seinen Ring und trägt ihn neben ihrem Tag und Nacht am Mittelfinger. Wie alle verheirateten Leute hat Albu seinen schmalen Ehering im Dienst an. Nur der Siegelring, scheint mir, paßt nicht zu seiner Arbeit, Schmuck und Menschen quälen. Er ist gar nicht häßlich, wenn es nicht seiner wäre, wär er schön.*^ Ebda., S.44.
- [382] Schafroth, Heinz: Mißlungenes Glück^ In: Die Weltwoche. 20.11.1997.
- [383] vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.189, S.187, S.190.
- [384] vgl. ebda., S.206/207.
- [385] vgl. ebda., S.207.
- [386] ebda., S.12/13.
- [387] ebda., S. 13.
- [388] vgl. ebda., S.36.

- [389] ebda., S.45
- [390] ebda., S.78
- [391] ebda., S.78.
- [392] ebda., S.36/37.
- [393] *Und auf der Ladenstraße unten wurde geflucht und laut gelacht in aller Frühe. Lilli sagte: Flüche treiben das Böse aus. Trottel, nimm den Fuß weg. Bück dich, oder hast du Scheiße in den Schuhen. Mach die Flatterohren auf, dann hörst du, aber nicht wegfliegen bei dem Wind.* ^ Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O. S.21
- [394] vgl. ebda., S.100 + 102. *Pauls Mutter sagte: In dem Land mag einer noch so klug sein, ohne rotes Buch kann er sich auf den Schnabel stellen und in den Staub furzen wie eine Wachtel.* ^
- [395] ebda., S.102
- [396] vgl. Werkstattgespräch mit Herta Müller über ihren Roman *Heute wär ich mit lieber nicht begegnet*, 06.07.1998. Im Rahmen des Mittelseminars *Kopflastige Frauenliteratur* ^ Philipps-Universität Marburg, SS 1998.
- [397] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.93.
- [398] Im Roman fehlt jede Zeit- und Ortsangabe. Es gibt jedoch ein paar Hinweise darauf, daß die Geschichte in Rumänien spielt: Als die Ich-Erzählerin sich auf den Weg zum Schuster macht, steckt sie sich Geld ein, und zwar faltet sie zwei fünfziger Lei-Scheine ~ die rumänische Währung ~ zu kleinen Vierecken. Vgl. ebda., S.112. Auch daß die Ich-Erzählerin erwähnt, in der Fabrik nähten sie Kleider für den Westen, läßt zumindest vermuten, daß sie in einem osteuropäischen Land lebt. vgl. ebda., S.49.
- [399] vgl. ebda., S.12.
- [400] vgl. ebda., S.35.
- [401] vgl. ebda., S.164.
- [402] vgl. ebda., S.31/32.
- [403] ebda., S.28.
- [404] ebda., S.64/65.
- [405] vgl. ebda. S.33/34.
- [406] ebda., S.15.
- [407] ebda., S.15.
- [408] vgl. ebda., S.97.
- [409] ebda., S.104.
- [410] Cramer, a.a.O.
- [411] Köhler, Andrea: *Selbstportrait im Scheinwerferlicht* ^ In: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.10.1997.
- [412] vgl. Cramer, a.a.O.

- [413] Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.137.
- [414] ebda., S.240.
- [415] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.21.
- [416] vgl. ebda., S.22 + 25f.
- [417] Kunert, Günter zitiert nach Köhler, Andrea, a.a.O.
- [418] vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O. S.167.
- [419] Beide Texte, sowohl die Erzählung *Schwarzer Park* als auch der Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* sind aber auch Abgesänge darauf, sein Schicksal in die Hände einer höheren Macht zu legen. Der Glaube an einen schützenden Gott, der den Menschen auffängt, wenn er nur gutherzig ist und im rechten Glauben lebt, wird eine Absage erteilt. Der Frosch des Diktators[^] erscheint so als eine Art Gegenbild Gottes, der über eine klaustrophobische Schreckenswelt herrscht, in der jede Liebe fehlt.
- [420] vgl. Müller, Herta: *Hunger und Seide*, a.a.O., S.96.
- [421] vgl. ebda., S.96.
- [422] Müller, Herta: *Hunger und Seide*, a.a.O., S.19.
- [423] vgl. ebda., S.23.
- [424] vgl. ebda., S.23.
- [425] vgl. ebda., S.24.
- [426] ebda., S.24.
- [427] vgl. ebda., S.25.
- [428] Weiter schreibt Müller: Während die Beamten, aus der Routine gerissen, meine Formulare hin und her schoben, mußte ich mir in Gedanken die Frage stellen, was aus ihnen geworden wäre in meiner Situation. Ich gab mir eine halbe Antwort. Und die andere Hälfte verbot ich mir. Doch die verbotene halbe fiel nicht besser für sie aus als die gegebene halbe.[^] Ebda., S.25.
- [429] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S. 30.
- [430] Apel, a.a.O., S.29.
- [431] ebda., S.25.
- [432] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. Berlin 1992, S.92.
- [433] Auffermann, Verena: Gefahr, ins Leere zu stürzen[^]. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.10.1989.
- [434] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.150.
- [435] Man kann nur vermuten, daß es sich hier um Rumänien handelt und der unbenannte Ort, eine Stadt am Schwarzen Meer ist.
- [436] ebda., S.7.

[437] ebda., S.8.

[438] Später dann, als Irene in Deutschland ist, behält sie die Begriff *das andere Land* bei. Er bezeichnet nun immer das Land, welches Irene verlassen hat.

[439] vgl. ebda., S.7.

[440] vgl. ebda., S.7.

[441] ebda., S.7.

[442] Später, in Deutschland, ist es umgekehrt. Da sieht Irene in der Natur Zeichen aus dem anderen Land. Eine Wolke, die aus Ostberlin hinüberfliegt und ihr *dünn* und *zerbrochen* vorkommt, steht für ihre eigene Situation und die all der anderen Flüchtlinge, die versuchen, in den Westen zu fliehen. Vgl. ebda., S.30.

[443] vgl. ebda., S.17/18.

[444] Vom *Täuschen als Arbeit* spricht Herta Müller im Zusammenhang mit ihrer Kindheit, in der sie sich verstellen mußte, um nicht aus der Dorfgemeinschaft ausgeschlossen zu werden. Vgl. Müller Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.13.

[445] Auch in der Erzählung *Die Grabrede* und im Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* werden Fotos zum Abbild einer Lebenslüge. Vgl. Müller, Herta: *Niederungen*, a.a.O., S.7f.; Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.123.

[446] ebda., S.17.

[447] vgl. ebda., S.17/18.

[448] ebda., S.18.

[449] ebda., S.18.

[450] ebda., S.18.

[451] vgl. ebda., S.18.

[452] vgl. ebda., S.18.

[453] vgl. ebda., S.50.

[454] vgl. ebda., S.50.

[455] ebda., S.50. Die Entfremdung Irenes von sich selbst wird auch deutlich, wenn sie sich schminkt: *Sie wollte es Stefan nicht sagen, daß sie sich vor dem Spiegel eingelassen hatte auf die Poren an den Wölbungen der Nase und auf die zerknitterten Falten am Rand beider Augen. Und, daß etwas wie Gefühllosigkeit da war, als sie sich mit den Fingern auf dem Lidschatten beeilt und alles verlangsamt hatte. Und Wimperntusche hatte mitten im Augapfel gestanden, als heiß und kalt der Gedanke: immer eine Andere hinter diesem Gesicht, Irene durch den Kopf gegangen war.* Ebda., S.115.

[456] ebda., S.122.

[457] vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.

[458] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.62.

- [459] ebda., S.13.
- [460] ebda., S.105.
- [461] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.30.
- [462] Müller, Herta: *Niederungen*, a.a.O., S.141.
- [463] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.112.
- [464] ebda. S.112.
- [465] vgl. ebda. S.141.
- [466] vgl. ebda. S.78.
- [467] ebda., S.47.
- [468] vgl. ebda., S.47.
- [469] Man kann annehmen, daß Herta Müller hier auf die Barschel–Affäre anspielt.
- [470] vgl. Auffermann, a.a.O.
- [471] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.49.
- [472] vgl. ebda., S.147.
- [473] vgl. ebda., S.147.
- [474] vgl. ebda., S.147.
- [475] ebda., S.20/21.
- [476] vgl. ebda., S.19.
- [477] ebda., S.152.
- [478] vgl. ebda. S.60.
- [479] ebda. S.119.
- [480] vgl. ebda., S.152/153.
- [481] ebda., S.153.
- [482] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.63.
- [483] Etwas ratlos irrt sie durch die neue Heimat, erlebt wenig, beobachtet viel, ehe sie spürt, daß ihr Leben zu Beobachtungen geronnen war[^], die sie handlungsunfähig machen.[^] Schaber, Susanne: Mit Handgepäck und zu dünnen Schuhen[^]. In: Die Presse, 17.03.1990.
- [484] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.119.
- [485] ebda., S.8/9.
- [486] ebda., S.9.

- [487] ebda., S.9. Hervorhebungen von mir.
- [488] vgl. ebda., S.10.
- [489] ebda., S.10.
- [490] vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.240.
- [491] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.16.
- [492] ebda., S.92.
- [493] ebda., S.10.
- [494] vgl. ebda, S. 10. *Die Kinder kicherten unsicher. Ein wenig schadenfroh, ein wenig traurig, weil sie einiges noch nicht begriffen. Doch wußten sie, daß dieser Ausländer mit seiner Betrunkenheit bezahlte für die Schönheit an ihrem Meer.*^
- [495] ebda., S.13.
- [496] ebda., S.13.
- [497] ebda., S.14.
- [498] ebda., S.14.
- [499] ebda., S.14.
- [500] Der Weg durch die Pappelallee symbolisiert Irenes Reise, die nun ein konkretes Ziel hat. Vgl. ebda., S.14/15.
- [501] ebda., S.15
- [502] ebda., S.15. Die Karte ist die erste einer ganzen Reihe, die Irene an Franz schickt. Auf die Bedeutung dieser Karten wird ausführlich unter Punkt 1.3.2 eingegangen.
- [503] vgl. ebda., S.15.
- [504] ebda., S.23.
- [505] vgl., ebda., S.39.
- [506] ebda., S.39.
- [507] ebda., S.39.
- [508] Daß Irene in Berlin lebt, wird zwar nie explizit gesagt, aber man kann durch die Erwähnung der Mauer und von Straßennamen wie dem Nollendorfplatz^ darauf schließen. Vgl. ebda., S.124.
- [509] Der Holunder, der am Haus emporwächst, spiegelt die Empfindungen von Franz und Irene wieder. Er ist *in die Beziehung zwischen Irene und Franz verstrickt: ängstlich wie sie und unberechenbar wie er.*^ Er wächst rasch und versucht so, *Landschaft vorzutäuschen*^ als gäbe es zwischen Irene und Franz eine Substanz. Vgl. ebda., S.70.
- [510] vgl. ebda., S.57.
- [511] vgl. ebda., S.57.

[512] Irene bekommt es bei Franz` Worten mit der Angst zu tun. Sie hat das Gefühl, als seien Gras und Holunder draußen vor dem Fenster gegen sie und ihre Beziehung zu Franz. Vgl. ebda., S.57. Als dann später im Hof ein Gerüst aufgestellt wird, *das das Geräusch aus Holz und Eisen* macht, (ebda., S.70) ist die Stille im Hof gebrochen. *Jetzt würde Franz den Innenhof ertragen, dachte Irene. Es ist ein Gerüst da, das sich jeden Tag verändert. Und hinter dem Gerüst ist eine Wand, die sich jeden Tag verändert.* (Ebda., S.71) Irene hat durch ihre von Verlustangst geleitete Wahrnehmung gar das Gefühl, als ginge es dem Gerüst um sie und Franz. Als wolle es mit seinen Geräuschen ihre Beziehung stützen und so Franz` Unruhe besänftigen, damit er bei ihr bleibt.

[513] vgl. ebda., S.70.

[514] vgl. ebda., S.85.

[515] ebda., S.84.

[516] vgl. ebda., S.85/86.

[517] vgl. ebda., S.86. Franz ist auch unverständlich, warum Irene einem Bettler Geld gibt. *Du hast ihm was gegeben, du hast ihm geglaubt*, sagt er. *Er hat Durst*, sagt Irene, *er hat nicht gelogen*. Franz streicht Irene durchs Haar. Er ist verwirrt, versteht nicht, daß zwischen dem Bettler und ihr in diesem Moment das Einvernehmen der Außenseiter besteht. Ihre Empfindungen sind ihm fremd, denn Mitgefühl kennt er nicht. Vgl. ebda., S.87.

[518] vgl. ebda., S.85 ff.

[519] vgl. ebda., S.88.

[520] vgl. ebda., S.88.

[521] ebda., S.88.

[522] vgl. ebda., S.90.

[523] vgl. ebda., S.90. Der Dreck der Straße, der den Strumpfhosen anhaftet, weist auf Irenes gesamte Existenz: Sie ist noch immer eine *Reisende auf einem Bein*, die nirgendwo anzukommen vermag und nirgendwo zu Hause ist. Weil Irene den grauen Schaum im Waschbecken, der sie an die Straßen und damit an ihr Lebensgefühl erinnert, nicht mehr sehen will, blickt sie hoch und sieht plötzlich ihr Gesicht im Spiegel. Wie nicht zu ihr gehörend, wie ein fremder Gegenstand *steht es da neben der Zahnbürste* und spiegelt ihre Selbstentfremdung wider. Vgl. ebda., S.118.

[524] *Der Satz ist ein Zitat, sagte Franz. Irene sah das stille Gerüst. Von wem ist das Zitat. [...] Ich weiß nicht, sagte Franz. auch den Titel des Buches habe ich vergessen. Ich weiß auch nicht mehr, worum es ging. Nicht um Liebe. [...] Ich weiß, daß man ganze Bücher vergißt, sagte Irene. Nur einzelne, waghalsige Sätze bleiben übrig. Sie gehören einem, als hätte ein eigenes Erlebnis in einem Bahnhof sie einem zugeflüstert. [...] Man verändert diese Sätze, man macht sie so, wie man selber ist, sagte Irene.* Ebda., S.92/93.

[525] ebda., S.92.

[526] vgl. ebda., S.92.

[527] ebda., S.93.

[528] ebda., S.142.

[529] vgl. ebda. S.142.

[530] ebda., S.126.

[531] An anderer Stelle im Buch kommt dieses verkehrte Lebensgefühl noch einmal zum Ausdruck: Als Irene bei Rot die Straße überquert, atmet sie rasch und *hatte sowohl das Gefühl, sich in Lebensgefahr zu begeben, als auch, sich das Leben zu retten.* In diesem Moment der Angst fühlt Irene sich weder tot noch lebendig, aber sie empfindet *fast Freude*. Vgl. ebda., S.89.

Das durch ständige Angst auf den Kopf gestellte Lebensgefühl Irenes entspricht dem verkehrten Glücksempfinden der Ich-Erzählerin aus dem Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.22.

[532] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.142/143.

[533] ebda., S.45.

[534] ebda., S.45/46.

[535] ebda., S.46.

[536] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.9.

[537] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.62.

[538] ebda., S.126.

[539] ebda., S.109.

[540] ebda., S.126.

[541] vgl. ebda., S.127.

[542] vgl. ebda., S.162.

[543] vgl. ebda., S.144.

[544] ebda., S.144.

[545] vgl. ebda., S.138.

[546] ebda., S.138/139.

[547] vgl. ebda., S.139.

[548] ebda., S.139.

[549] ebda., S.93/94

[550] vgl. Franzen, Günter: *Test the west*. In: *Die Zeit*, 10.11.1989.

[551] vgl. ebda., S.94.

[552] *Du hast mich vermittelt, an Stefan*, schreibt sie ihm in einem Brief. Vgl. ebda., S.32.

[553] vgl. ebda., S.25.

[554] vgl. ebda., S.34

[555] vgl. ebda., S.117.

[556] Stefan erzählt Irene, daß auch die, die in Gruppen reisen, immer erregt sind. Sie versuchen ihre Angst vor dem Ende ihrer Existenz zu unterdrücken, indem sie mit der Arbeitskollegin oder dem Arbeitskollegen ins Bett gehen: Schneller Sex, als Auflehnung des Lebens gegen den Tod, hinter *halb zugezogenen Gardinen, Bahnhöfe leuchten in der Nähe. Und egal in welche Richtung die Gänge führen, überall die runden, beleuchteten Bahnhofsuhren wie Monde* als Symbole für das Auslaufen der Lebenszeit. Vgl. ebda., S.117.

Stefans Beschreibung erinnert an die Szene aus *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, in der sich die Ich-Erzählerin auf einer Dienstreise aus Einsamkeit und Lebensangst mit ihrem Arbeitskollegen Nelu einläßt. Auch hier steht das Hotel in der Nähe eines Bahnhofs. Auch hier leuchtet *das eingeteilte Zifferblatt* der Bahnhofsuhr am Giebel. vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.177/178.

Der Vergleich zeigt, daß die Angst vor der Endlichkeit des Daseins, also Existenzangst, jedem Menschen innewohnt, unabhängig davon, in welchem System er lebt.

[557] vgl. Battegay, a.a.O., S.24.

[558] ebda., S.24.

[559] Die Modelleisenbahn ist auch Symbol für Stefans Wunsch, aus dem Elternhaus zu flüchten und sich auf Reisen zu begeben.

[560] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.80.

[561] ebda., S.80.

[562] ebda., S. 80.

[563] vgl. ebda., S.81.

[564] vgl. ebda., S.81.

[565] vgl. ebda., S.81.

[566] vgl. ebda., S.81.

[567] vgl. Battegay, a.a.O., S.80/81.

[568] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.81

[569] ebda., S.81.

[570] ebda., S.81.

[571] vgl. ebda., S.81.

[572] vgl. ebda., S.65.

[573] ebda., S.115/116.

[574] Auffermann, a.a.O.

[575] vgl. ebda., S.149.

- [576] vgl. ebda., S.117.
- [577] vgl. ebda., S.116.
- [578] vgl. ebda., S.118/119. Raymond Battegay schreibt über den Zusammenhang von Angst und Umwelt: Menschen, die nicht ein wahres, sondern nur ein falsches oder ein den Umgebungsverhältnissen und –erwartungen angepaßtes Idealselbst zu entwickeln vermochten, sind übermäßig abhängig von ihrer Umwelt und deshalb ängstlich darauf bedacht, normorientiert zu leben.^ Battegay, a.a.O., S.25.
- [579] vgl. ebda., S.116.
- [580] ebda., S.118.
- [581] *Mit dir wär es anders*^, sagt er zu ihr. vgl. ebda., S.118.
- [582] vgl. ebda., 119.
- [583] Als sich Stefan mit Irene für den Restaurantbesuch verabredet, ermahnt sie ihn, die Gummigeschosse nicht zu vergessen. Vgl. ebda., S. 150. Stefan ist verletzt: *Ich will dich sehen, und du willst vergleichen*^, sagt er. Dieser Wortwechsel erklärt sich nur, wenn man die Sätze, die das Gummigeschoß betreffen, aus dem Text zusammensucht und wie ein Puzzle zusammensetzt. Daran zeigt sich dann, daß Irene das *andere Land*^ mit Israel vergleichen will, wo Stefan auf Geschäftsreise war. Dort hat man ihn verfolgt, wie man Irene in Rumänien verfolgt hat. Das Gummigeschoß, von dem Stefan auf dem Flohmarkt erzählt hat, wird so zum Symbol des Terrors, das eine Armee gegen Abtrünnige richtet.
- [584] ebda., S.151.
- [585] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.69.
- [586] ebda., S.69.
- [587] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.165.
- [588] ebda., S.165.
- [589] ebda., S.65
- [590] vgl. ebda., S.64.
- [591] vgl. ebda., S.64.
- [592] *An dem Sonntag, als Irene Thomas kennengelernt hatte, war nur die Nähe entstanden zwischen Irenes Blick, der Nesseln suchte, und Thomas` grünem Seidenhemd. Thomas` Stimme hatte Irene damals nicht gehört. Und weil seine Gedanken damals so weit weg waren, hatte sie auch sein Gesicht nicht wahrgenommen.*^ Ebda., S.66.
- [593] ebda., S.66.
- [594] vgl. ebda., S.67.
- [595] vgl. ebda. S.67.
- [596] ebda., S.66
- [597] vgl. ebda. S.67.
- [598] ebda., S.68.

- [599] vgl. ebda., S.68. Thomas tut hier genau das Gegenteil von Franz, der die Blätter von Irenes Pflanze zerdrückte und damit ihre Hoffnungen zerstörte.
- [600] vgl. ebda., S.68.
- [601] ebda., S.133.
- [602] ebda., S.133.
- [603] Wünsche können offenbar so groß werden, daß sie in ihren eigenen Bahnen gehn und die Person hinter sich herziehen[^]. Vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a. O., S.98.
- [604] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., ebda., S. 134.
- [605] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.99.
- [606] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.134/135.
- [607] So stellen alle Versuche, der im Menschen aufkommenden Angst vor der Erstarrung durch menschliches Bemühen beizukommen, letztlich eitle Vergeblichkeiten dar. Die Angst begleitet den homo sapiens denn auch zeitlebens.[^] Battegay, a.a.O., S.80.
- [608] ebda., S.68.
- [609] Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. München 1999, S. 821.
- [610] vgl. ebda., S.69.
- [611] vgl. ebda., S.69.
- [612] vgl. ebda., S.74
- [613] ebda., S.70.
- [614] ebda., S.68/69.
- [615] vgl. ebda., S.69.
- [616] vgl. ebda., S.69.
- [617] Dazu schreibt Sören Kierkegaard, der den Begriff prägte: Solchermaßen ist die Angst der Schwindel der Freiheit, der aufsteigt, wenn [...] die Freiheit [...] niederschaut in ihre eigne Möglichkeit, und sodann die Endlichkeit packt, sich daran zu halten. In diesem Schwindel sinkt die Angst zusammen.[^] Kierkegaard zitiert nach Koch, a.a.O., S.12.
- [618] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.97/98.
- [619] Die Kastrationsangst beinhaltet latent ebenfalls die Angst vor dem Tod als vollwertiger Mann [...] Zur Erläuterung des Wesens der Kastrationsangst wäre beizufügen, daß, nach Freud, die Knaben befürchten, es könnte ihnen das Genitale wie bei den Frauen abhanden kommen, abgeschnitten werden.[^] Battegay, a.a.O., S.87.
- [620] Eine andere Geschichte zeigt Thomas aber auch als Opfer der Männer, die es sich, anders als Thomas, nicht versagt haben, gesellschaftliche Macht zu erlangen. Aus Angst vor der gesellschaftlichen Isolation verheimlichen sie ihre Sexualität. So spielen sie am Tag die Geschäftsmänner mit der weißen Weste und treiben es im Dunkel der Nacht mit Thomas. Er weiß, daß es ihnen nicht um ihn als Person geht. Er ist austauschbar. Austauschbar wie die Stricher, die sich Thomas öfters holt. Austauschbar wie

Irene. Vgl. ebda., S.101.

[621] vgl. ebda., S.129.

[622] ebda., S.102.

[623] ebda., S.102.

[624] vgl. ebda., S.103. Auch in Bertolt Brechts Gedicht *Entdeckung an einer jungen Frau* wird der Zusammenhang von Sexualität und Vergänglichkeit thematisiert:

Des Morgens nüchterner Abschied, eine Frau

Kühl zwischen Tür und Angel, kühl besehn.

Da sah ich: eine Strähn` in ihrem Haar war grau

Ich konnt` mich nicht entschließen mehr zu gehn. [...]

Ist`s nur noch eine Nacht, will ich noch bleiben

Doch nütze deine Zeit; das ist das Schlimme

Daß du so zwischen Tür und Angel stehst.

Und laß uns die Gespräche rascher treiben

Denn wir vergaßen ganz, daß du vergehst.

Und es verschlug Begierde mir die Stimme.

Brecht, Bertolt: *Gedichte*. Stuttgart; München 1965, S.77/78.

[625] Thomas sagt zu Irene: *Ich hab seit einer Ewigkeit keine Vogelschar mehr gesehn. Am Abend zwischen Häusern. Früher hab ich sie immer meinem Sohn gezeigt.* Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.102.

[626] vgl. ebda., S.102.

[627] ebda., S.102.

[628] vgl. ebda., S.105.

[629] vgl. ebda., S.103.

[630] ebda., S.104.

[631] vgl. ebda. S.165. *Irene hörte sich atmen. Die Zahlen auf der Wählscheibe flirrten. Frierst du, fragte Stefan. Irene legte auf. Ihr Blick war so hart, daß er im eigenen Gesicht schmerzte, den Fußboden entlang die Telefonschnur anschaute, bis zu der Stelle, wo sie in die Wand kroch.*

[632] vgl. ebda., S.71.

[633] vgl. ebda., S.70/71.

[634] vgl. ebda., S.162.

[635] vgl. ebda., S.162/163.

[636] vgl. ebda. S.163.

[637] ebda., S.153.

[638] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.62. Hier werden Parallelen zu der Erzählung Die Grabrede[^] deutlich. Diese zeigen, daß sowohl unter dem deutschen Frosch als auch unter dem Frosch der Freiheit am Tag aus Angst Dinge verschwiegen werden. In der Nacht aber zuckt der Tag im Schlaf[^], und man kann nichts dagegen tun, daß er einem die Wahrheit über sich selbst erzählt. Vgl. ebda., S.62.

[639] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S. 153.

[640] ebda., S.154.

[641] ebda., S.154.

[642] ebda., S.154.

[643] ebda., S.154/155.

[644] ebda., S.155.

[645] ebda., S.8.

[646] ebda., S.130.

[647] vgl. ebda., S.7.

[648] ebda., S.26.

[649] Die Situation im Büro des Beamten erinnert an die Verhöre, welche die Protagonistin im Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* über sich ergehen lassen muß, und der sich bewegende Vorhang ist aus der Erzählung Schwarzer Park[^] bekannt. Vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.9 f. + Müller, Herta: *Niederungen.*, a.a.O., S.140 f.

Offenbar fühlen die Menschen unter dem Frosch der Freiheit eine ähnlich nicht lokalisierbare Bedrohung. Auch die Befragungsmethoden haben das gleiche Ziel: die Verunsicherung und Verängstigung der Verhörten.

[650] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.26.

[651] ebda., S.26/27.

[652] ebda., S.26/27.

[653] vgl. ebda., S.27.

[654] vgl. ebda., S.27.

[655] Hier hat Herta Müllers offensichtlich ihre persönliche Erfahrung mit den deutschen Behörden in den Text einfließen lassen, denn wie in der Einleitung des IV. Kapitels deutlich wurde, war die Autorin bestürzt darüber, daß die Beamten wenig an ihrem persönlichen Schicksal und noch weniger an ihren tatsächlichen Beweggründen für ihre Ausreise aus Rumänien interessiert waren: In der Offenlegung der Biographie des politischen Flüchtlings findet das Thema Moral kein Gehör.[^] Vgl. Müller, Herta: *Hunger und Seide*, S.24.

- [656] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.27.
- [657] ebda., S.27/28.
- [658] vgl. ebda., S.28.
- [659] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.28.
- [660] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.21. Wichtiges Element in diesem Gefüge ist das Auge der Macht[^], das überall hinblickt. Ebda., S.21.
- [661] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.51.
- [662] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.123.
- [663] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.51.
- [664] vgl. ebda., S.51.
- [665] ebda., S.51/52
- [666] vgl. Müller, Herta: *Hunger und Seide*, a.a.O., S.25.
- [667] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.52.
- [668] vgl. Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.9.
- [669] Daß es sich bei dieser Szene um einen Traum handelt, erfährt der Leser allerdings erst an deren Ende. Den Kunstgriff, den Leser im Unklaren zu lassen, hat Herta Müller bereits in der Erzählung *Die Grabrede*[^] angewendet, um dem Leser die Unsicherheit der Erzählerin nachempfinden zu lassen. Vgl. Müller, Herta: *Niederungen*, a.a.O., S.7 f.
- [670] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.95.
- [671] vgl. ebda., S.95.
- [672] vgl. ebda., S.95. Auch diese Situation erinnert an die Verhöre, welche die Ich-Erzählerin in Herta Müllers jüngstem Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* über sich ergehen lassen muß. Während dort Albu am Schreibtisch sitzt und auf den Baum draußen schaut, rauscht hier ein Fernlaster zwischen den Bäumen. Vgl. Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, a.a.O., S.45
- [673] vgl. Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.95/96.
- [674] Da ist der Frosch der Freiheit, der prüft, ob die kleinen, lebenden Passanten des Wohlstandes dieses Landes würdig sind. Und jeder wird vom Frosch der Freiheit dahin zurückverwiesen, wo er hingehört.[^] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, S.30.
- [675] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O. S.96.
- [676] ebda., S.96.
- [677] vgl. ebda., S.121/122.
- [678] ebda., S.121.
- [679] vgl. ebda., S.121.

- [680] ebda., S.157.
- [681] ebda., S.157/158.
- [682] vgl. ebda., S.35.
- [683] ebda., S.36.
- [684] ebda., S.38.
- [685] vgl. ebda., S.38.
- [686] ebda., S.38.
- [687] vgl. ebda., S.39.
- [688] ebda., S.40.
- [689] vgl. ebda., S.40.
- [690] vgl. ebda., S.41.
- [691] vgl. ebda., S.41.
- [692] vgl. ebda., S.41.
- [693] ebda., S.41.
- [694] ebda., S.42.
- [695] ebda., S.165/166.
- [696] ebda., S.166.
- [697] Nicht von ungefähr verglich ein altes Wort Schlaf und Tod mit Brüdern. ^ Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*. Leipzig 1995, S.9.
- [698] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, a.a.O., S.43.
- [699] vgl. ebda., S.44.
- [700] ebda., S.44.
- [701] ebda., S.44
- [702] ebda., S.61/62.
- [703] vgl. ebda., S.162.
- [704] ebda., S.60.
- [705] vgl. ebda., S.129.
- [706] vgl. ebda., S.129.
- [707] vgl. ebda., S.72.

- [708] vgl. ebda., S.73.
- [709] ebda., S 32/33.
- [710] ebda., S.33.
- [711] vgl. ebda., S.110.
- [712] ebda., S.110.
- [713] ebda., S.78.
- [714] ebda., S.78.
- [715] vgl. ebda., S.78.
- [716] ebda., S.18/19.
- [717] ebda., S.19.
- [718] ebda., S.91.
- [719] vgl. ebda., S.24.
- [720] vgl. ebda., S.25.
- [721] ebda., S.159.
- [722] vgl. ebda., S.28
- [723] ebda., S.37.
- [724] vgl. ebda., S. 29.
- [725] ebda., S.29.
- [726] vgl. ebda., S.29.
- [727] ebda., S.29/30.
- [728] vgl. ebda., S.52.
- [729] ebda., S.54.
- [730] vgl. ebda., S.75.
- [731] vgl. ebda., S.75.
- [732] ebda., S.76.
- [733] ebda., S.160.
- [734] ebda., S.98/99.
- [735] vgl. ebda., S.99.
- [736] ebda., S.99.

- [737] Huxley, Aldous: *Schöne neue Welt*. Frankfurt am Main 1995.
- [738] vgl. Franzen, a.a.O.
- [739] vgl. Schaber, a.a.O.
- [740] Müller, Herta: Die Entfesselung der Perversion. Kein Verbrechen ist groß genug, um Diktatoren einsam zu machen[^]. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.05.1999, S. 51
- [741] ebda.
- [742] Müller, Herta: Die Lüge des Internationalismus. Wiederkehrende Wallungen und anhaltende Hetze gegen Minderheiten in den Staaten Osteuropas. Eine Rede[^]. In: Frankfurter Rundschau, 06.07.1999, S. 8.
- [743] vgl. Decker, Gunnar: Alte Mythen, neue Aufklärung[^] In: Neues Deutschland, 05.07.1999, S. 11
- [744] vgl. hierzu auch: Schirmacher, Wolfgang: Mit Ceaucescu–Erfahrung[^]. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.06.1999, S. 55.
- [745] vgl. Kellerhoff, Sven Felix: Viel Wissen, wenig Verstehen. Reden kann helfen: Intellektuelle über den Kosovo–Konflikt[^]. In: Berliner Morgenpost, 04.07.1999,S. 19.
- [746] Henke, Gebhard: Mir erscheint jede Umgebung lebensfeindlich. Ein Gespräch mit der rumäniendeutschen Schriftstellerin Herta Müller[^]. In: Süddeutsche Zeitung, 16.11.1984.
- [747] Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, a.a.O., S.45.
- [748] ebda., S.46.
- [749] vgl. ebda., S.46.
- [750] vgl. ebda., S.47.