

Zur Ästhetik des fremden Blicks in *Reisende auf einem Bein* von Herta Müller

Yu Yang
(Guangzhou)

Abstract: Der Poetik von Herta Müller liegt das Sehen bzw. die visuelle Fähigkeit zugrunde, auf der die Kernbegriffe für ihr Schreiben wie „die erfundene Wahrnehmung“, der „Spiegel“ und nicht zuletzt der fremde Blick beruhen, der ihren Texten oft bescheinigt wird. Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, den Ursprung, die Implikationen sowie Funktionen des Müllerschen fremden Blicks sowie seine Wirkung auf die ästhetische Darstellung anhand ihres Romans *Reisende auf einem Bein* darzulegen, wobei das politische, schriftstellerische und künstlerische Selbstverständnis der Autorin zutage tritt.

I.

„Und der nicht mehr zu Hause war
den kriegt der Heimwehhund
der hat ein weites Gras statt Haar
und Nachtbusaugen im Geschau
aus jedem pfeift fremdes Brot
der Frühapfel gefiedert grau
der Kuckuck später backenrot

Das allererste, was sich diesem Text bescheinigen läßt, ist der Fremde Blick. Die Begründung lautet: weil ich aus einem anderen Land nach Deutschland gekommen bin. Ein fremdes Auge kommt in ein fremdes Land – mit dieser Feststellung geben sich viele zufrieden, außer mir“.¹ So fängt Herta Müllers Essay *Der fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne* an, und so ist auch die Situation, in der sich die Protagonistin Irene in ihrem Roman *Reisende auf einem Bein* befindet. Aus einer osteuropäischen Diktatur kommend, lebt Irene nun in Westberlin, wo sie einerseits ständig Annäherungsversuche zu der neuen Umgebung unternimmt und sich andererseits ihrer unüberwindbaren Fremdheit bewußt ist. Die Fremdheit bzw. den fremden Blick erklärt sie zu ihrer Wahrnehmungs- und Lebensweise, wie Müller im Gespräch mit Brigid Haines konstatiert:

Die ideale Beziehung zu einer Umgebung ist aus meiner Sicht
eine Fremdheit, an die man sich gewöhnt. Fremdheit kann nicht

¹ Herta Müller, *Der König verneigt sich und tötet*. München: Hanser, 2003, S.130.

ausgetragen werden, weil sie eine Modalität der Wahrnehmung ist. Bewußte Wahrnehmung und kritische Sicht werden immer Fremdheit zur Folge haben.²

Der fremde Blick impliziert also zweierlei – bewusste Wahrnehmung und kritische Sicht – und ähnelt somit dem Blick in den Spiegel, dem große Bedeutung in der Müllerschen Poetik beigemessen wird. Wenn Müller als Kind in den Spiegel schaute, warnte sie ihre Großmutter immer mit der Redewendung: „Der Teufel sitzt im Spiegel“, weil dieses Hinsehen ebenfalls bewusste, destruktive Selbstwahrnehmung, (Selbst)Reflexion und Infragestellung des Selbstverständlichen herbeiführt. Doch worin wurzelt der Müllersche fremde Blick? Und welche Konsequenzen hat er für das schriftstellerische, künstlerische sowie politische Selbstverständnis der Autorin? Im Folgenden wird der fremde Blick in Hinsicht auf seinen Ursprung, seine Konnotationen, seine epistemologische sowie ästhetische Funktion für das Schreiben von Müller anhand ihres Romans „Reisende auf einem Bein“ eingehend beleuchtet.

II.

In Essays und Interviews unterstreicht Müller immer wieder, „der fremde Blick ist alt, fertig mitgebracht aus dem Bekannten. Er hat mit dem Einwandern nach Deutschland nichts zu tun“.³ Er resultiert aus der alltäglichen, omnipräsenten Verfolgung und Bespitzelung unter der Ceauşescuschen Diktatur, die ein „normales Sehen“ konterkariert und ihren Schatten bei allen Dingen hinterlässt. Denn „wegen der äußeren Bedrohung und wegen der inneren Angst ist man in einem Land, das vor dem Staat zurückgewichen ist, gezwungen, nachzudenken, über jeden Menschen, der einen, wenn auch nur für Augenblicke, umgibt. Man sieht in jedes Gesicht, und beurteilt“.⁴ Selbst „die privaten Gegenstände des Bedrohten personifizieren den Verfolger“, und „das Vorbeiziehen der Dinge ohne Spur, gedankenloses Sehen wird unmöglich. Das Wort ‚gucken‘ und wie man es hierzulande für jede Art des Sehens gebraucht, für mich [Müller] ist es gerade das gedankenlose Sehen, das ich mir nicht leisten konnte.“⁵

Dass man den fremden Blick als Gewohnheit aus der alten Heimat nicht loswerden kann, lässt sich am Verhalten der Hauptfigur Irene im Roman deutlich erkennen. Sie betrachtet alles in der neuen Heimat mit dem ge-

² Brigid Haines/Margaret Littler/ Herta Müller, Gespräch mit Herta Müller, in Brigid Haines, ed., Herta Mueller, Cardiff: University of Wales Press, 1998, S. 20.

³ Herta Müller, Der König verneigt sich und tötet, a.a.O., S.135f.

⁴ Herta Müller, Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1992, S.18.

⁵ Herta Müller, Der König verneigt sich und tötet, a.a.O., S. 138.

wohnt fremden, wachsamen Blick. Die Gegenwart wird überschattet von der Vergangenheit, die allgegenwärtig ist und permanent ihre Wahrnehmung bestimmt: Bereits unmittelbar nach der Ankunft in Westberlin glaubt sie in einem unbekanntem Passagier am Flughafen den Diktator zu sehen: „Irene erkannte das eine, ihr zugewandte Gesicht. Es war das Gesicht des Diktators, der sie vertrieben hatte aus dem anderen Land“ (R,25). Und die Statue von Rosa Luxemburg verwandelt sich in Ceaușescus Frau: „Irene wollte es nicht wahrhaben: Die Frau des Diktators aus dem anderen Land ähnelte Rosa Luxemburg“ (R,169). Auch das Verhör beim Bundesnachrichtendienst erinnert sie an die Securitate in Rumänien: „Der Beamte trug einen dunklen Anzug, wie Irene sie kannte aus dem anderen Land. Die Farbe zwischen braun und grau. Nur der Schatten hatte diese Farbe“ (R,27). „Auch die Haltung des Kopfes, das Gesicht halb im Profil, ein wenig nach unten gewandt, kannte Irene“ (R,28). Überhaupt erkennt sie bei fast allem im neuen Land das Altbekannte: Stefans „Blicke auf der Flucht kannte Irene aus dem anderen Land. Diese Scheu“ (R,25); Mit den polnischen Schwarzarbeitern kann sie sich sofort identifizieren: „Gesichter aus dem Osten, dachte Irene. Sie erkannte diese Art der Müdigkeit, die nichts mit Arbeit und nichts mit Ausruhen zu tun hatte“ (R,46). Selbst die Gräser in der neuen Stadt sollten der alten Heimat gehören: „Irene erschrak, wenn sie die Gräser des anderen Landes hier in der Stadt sah. Hatte den Verdacht, sie habe diese Gräser mitgebracht im Kopf“ (R,68).

Am Ende stellt Irene fest, dass „ihr Leben zu Beobachtungen geronnen war“ (R,147), indem sie alles mit dem hergebrachten fremden Blick phänomenologisch registriert und damit überall lauende Bedrohungen, Feindseligkeiten, Verbrechen und Gewalt spürt: Beim Warten auf den Zug gab der Bahnsteig „ein Bühnenbild für das Verbrechen“ ab (R,31), und „das Stück hieß wie die Haltestelle: Wilhelmsruh“ (R,32). Nach der Abfahrt des Zuges herrschte dort eine Tatortstimmung vor: „Es war eine Stille wie zwischen Hand und Messer gleich nach der Tat“ (R,35). Oder als sie nachts Schritte auf dem Gehsteig hörte und niemanden sehen konnte, hatte sie „das Gefühl, daß diese eine Nacht, und diese eine Stadt Verbrecher waren und Detektiv. Täter und Opfer, wie sie“ (R,112). Ein „gedankenloses“ Sehen wäre für sie unmöglich, „erst das Geschaute gleichzeitig zu deuten heißt sehen“.⁶ Demzufolge deutet sie auch harmlose Alltagsszenen in Verfolgungen und Gefahren um. Als ein Mann hinter ihr langsam ging und rauchte, hielt sie ihn instinktiv für einen Spitzel. Sie spürte, dass „er mit ihr im Gleichschritt ging“ und „die Arme im selben Rhythmus bewegte wie sie. Sie bewegte die Arme nicht mehr“ und „wechselte den Schritt“ aus Angst (R,67). Die Reaktion auf solche Situationen aus dem Herkunftsland stellt sich hier unwillkürlich ein, weil dieser fremde, zutiefst unruhige Blick schon von ihr verinnerlicht wurde, wie Müller selber bemerkt: „Es findet beim Bedrohten eine

⁶ Ebenda.

notwendige Angleichung seiner Lebensweise an die Taktik des Verfolgers statt“, „es entsteht ein wechselwirkendes, aufeinander lauernes Geschau beider Seiten, ein wilder geschlossener Kreis“⁷, aus dem der Verfolgte nicht herauskommen kann, selbst wenn er den Überwachungsstaat verlassen hat. Der wachsame, fremde Blick bleibt ihm für immer erhalten.

III.

Das Sehen bzw. die visuelle Fähigkeit spielt für Müllers Poetik eine tragende Rolle. Es fungiert als Prämisse für ihre poetologische Kernkategorie, die erfundene Wahrnehmung, und liegt auch dem fremden Blick zugrunde. Es beweist Müller ex negatio die Grundeigenschaft der Existenz - den Riss.

Der menschliche Körper ist gekennzeichnet durch den Riss: Wir haben Ohren, Schläfen, Wangen, Schultern, Arme, Beine und Füße doppelt und getrennt. Auch „unsere Augen liegen so, daß beim Schauen der Riß im Bild ist“, aber „mit beiden Augen sehen wir jedoch nicht zwei Bilder, sondern ein einziges übergroßes Bild“, „um den Preis der Täuschung zeigen uns unsere beiden voneinander getrennten Augen ein einziges Bild. Um den Preis des Schwindels: unsere Augen verbergen den Riß“⁸. Der Riss greift weiterhin auf unsere Verhaltensweisen bzw. unser ganzes Leben über: „Wir atmen in ‚Atemzügen‘. Wir essen in ‚Bissen‘. Wir sprechen in ‚Worten‘. Wir fassen die Gegenstände an in ‚Griffen‘. Wir gehen in ‚Schritten‘. Züge, Bisse, Worte, Griffe, Schritte: in allem ist der Riß“, auch „das Fließen im Geschehen gibt es nicht“, das ebenfalls aus „einzelne[n], sekundenblitzende[n] Gesten“ besteht, die „über den Riß springen“⁹. Sprünge und Diskontinuität sind es, was uns der fremde Blick unter der Oberfläche der Dinge zeigen will. Er sollte uns von den Totalitätsvorstellungen aller Art befreien und wieder auf die Details aufmerksam machen. Wie der Blick in den Spiegel ist auch er zerlegend und zerstörerisch, indem er uns die Risse zwischen den Systemen, den Geschlechtern sowie im Subjekt selbst aufzeigt und somit zur kritischen Selbstwahrnehmung und Reflexion führt.¹⁰

Über den Riss zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Systemen und seine Folge ist Irene sich von vornherein im Klaren. Als sie von einem Beamten beim Bundesnachrichtendienst verhört wurde, hielt sie seinen Versuch, sie zu kategorisieren, für vergeblich: „Was wußte er [der Beamte],

⁷ Ebenda, S.138f.

⁸ Herta Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1991, S.76f.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Zum Motiv Riss bei Herta Müller siehe auch Nobert Otto Eke, „Sein Leben machen / ist nicht / sein Glück machen / mein Herr“. Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik in Herta Müllers Nachrichten aus Rumänien, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 41 (1997), S.502.

der mit den Blicken zielte, von leise am Randstein parkenden Autos, vom Echo der Brücken in der Stadt, vom Fingern der Blätter im Park“, „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“ (R,28f). Dieser Riss bewirkt auch zwischen Irene und ihren Geliebten aus dem Westen Unverständnis. Als Franz ohne Bedenken sagte, dass er im Ausland „einige Male zu seinem Vaterland stehen“ musste, fand Irene hingegen die Verwendung des Begriffs Vaterland sehr problematisch und ambivalent, so dass sie sich im Inneren fragt: „Wo trägst du es, dein Vaterland, wenn es plötzlich gegen deinen Willen da ist“ (R,132). Oder wenn sie mit Thomas über den Diktator in der Heimat spricht, für den sie gerne wie Müller die Metapher „König“ gebraucht, unterstellt sie Thomas bereits im Voraus, dass er es nicht nachvollziehen kann: „Vielleicht sind es dann die Könige des Westens (für Dich), wenn ich von den Königen des Ostens hier erzähl“ (R,140). Die Unterstellung bewahrheitet sich sogleich, indem Thomas erwidert: „Gibts einen Unterschied“ (R,140).

Der Riss tritt auch zwischen den Menschen¹¹ zutage, in der „nächsten Nähe“, in der intimsten Beziehung. So beschreibt Müller die Abschiedsszene eines Paares am Bahnsteig:

Das Paar küßte sich. Die U-Bahn rauschte in den Schacht. Das Paar küßte sich, ohne sich mit den Händen zu berühren. Die Lippen gespitzt, drängten zueinander. Die Küsse waren kurz. Die Augen blieben offen. Die Lippen trocken. In den Küssen war keine Leidenschaft. Auch nicht die Leichtigkeit wie im Spiel. In den Küssen war eine Klemme. Das Umsteigen war in den Küssen. Das Warten auf die nächste Bahn. (R,32)

Müller kommentiert: „Jetzt betrügen sie sich, denn sie betrügen den Riß, wie unser Augenlid in dem, was wir sehen, den Riß betrügt. Nähe ist immer durch das, was den Riß überspielt, ein Stück zusätzlicher Entfernung“.¹² Nähe als ein Stück zusätzlicher Entfernung erfährt Irene, nachdem sie eingewandert ist und ihre Beziehung zu Franz vertiefen will. Sie

¹¹ Die Entfremdung zwischen den Menschen ist nicht zu übersehen, wenn Müller das Wiedersehen von zwei Bekannten wie folgt schildert: „Eine seltsam eingeteilte Wiese, auf der sich durchs Gras, es war gelb und verweht, zwei Männer im Anzug aufeinander zubewegten. Sie gingen langsam, ungewollt im Gleichschritt. Sie gingen, ohne sich auf die Begegnung zu freuen. Als sie sich näher kamen im Gehen, taten sie so, als würde einer den anderen nicht sehen. Als ihre Schuhspitzen voreinander standen, sich fast berührten, umarmten sie sich, einer über die Schultern des anderen ins Leere blickend. Ohne Regung standen sie in der Umarmung. Die war wie eine kleine, tägliche Verrichtung, die man nicht wahrnimmt“ (R,24f).

¹² Herta Müller, „Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet, a.a.O., S.82.

schreibt an ihn: „Du, ich möchte manchmal, daß du näher bist als ein Schaufenster, oder ein Ast, oder eine Brücke. Doch schon während ich das denke, merk ich, wie ich dich immer mehr aus den Augen verlier“ (R,66). Die geographische Entfernung zwischen ihnen, die sie sich vor der Abreise oft vorgestellt hat, stellt sich im neuen Land als psychische heraus, so dass sie zum Fazit kommt: „Ich war allein abgereist und wollte zu zweit ankommen. Alles war umgekehrt. Ich war zu zweit abgereist. Angekommen bin ich allein“ (R,134). Auch ihre Beziehungen zu Stefan und Thomas scheitern aufgrund der verschiedenen Denkweisen, Lebensformen und des anderen „Lebendigseins“. Der Riss geht durch alle Dialoge zwischen den Partnern durch, die sich als Monologe erweisen und die zwischengeschlechtliche Kluft noch deutlicher machen, denn

„es ist, auch im größten Einverständnis ein Gegeneinanderreden, und es bleibt, jedes für sich, in der Spur der Entfernung vom anderen. Es bleibt nebeneinander. Oft aneinander vorbei [...] Es gibt nur Aussagen im Gespräch, keine Inhalte [...] Es ist ein Schlagabtausch des Schmerzes, wenn die Aussagen zusammenfinden. Und es ist ein Zerbrechen jenseits der Erreichbarkeit, wenn die Aussagen nicht zusammenfinden. Die Aussichtslosigkeit ist das einzige, was übrig bleibt aus dem Gespräch.“¹³

Was übrig bleibt, ist der endgültige Riss, wie Irene das Verhältnis zwischen ihr und Franz lapidar zusammenfasst: „Das eine ist mein Bild, das andere ist dein Bild“, „dazwischen gibt es nichts“ (R,92).

Man spürt nicht nur den Riss zwischen sich und den anderen, sondern auch in sich selbst. Wie oben erläutert ruft der fremde Blick wie der Blick in den Spiegel vor allem Selbstfragmentierung und Destabilisierung der Identität hervor. Dabei flieht das selbstverständliche Einverständnis mit sich selbst, das einen schon: Denn „wo die Spiegelung beginnt, finden nur noch abstürzende Vorgänge statt, man blickt aus jeder kleinen Geste in die Tiefe“.¹⁴ In „Reisende auf einem Bein“ kommen so wiederholt Szenen vor, in denen Irene vor dem Spiegel steht und sich entfremdet wahrnimmt: „Ich [Irene] seh nur in den Spiegel und rechne nicht mit meinem Gesicht“ (R,125), „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“ (R,122). „Auch Photos sind Spiegel“ und dienen zur destruktiven Selbstwahrnehmung, meint Müller: „Ein Photo mit dem eigenen Gesicht ist wie eine fremde Hand im eigenen Gesicht“.¹⁵ In diesem Sinne betrachtet auch Irene ihr Passphoto: „Eine bekannte Person, doch nicht wie sie selbst. Und da, worauf es ankam, worauf es Irene ankam, an

¹³ Ebenda, S. 67-70.

¹⁴ Herta Müller, *Der König verneigt sich und tötet*, a.a.O., S.147.

¹⁵ Herta Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, a.a.O., S.26.

den Augen, am Mund, und da, an der Rinne zwischen Nase und Mund, war eine fremde Person gewesen. Eine fremde Person hatte sich eingeschlichen in Irenes Gesicht“ (R,18). Die ständige Selbstwahrnehmung führt zu einer immer tieferen Selbstentfremdung:

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 Einweckglas im Bauch. Und das Herz und die Zunge wie tiefgefrorenes Obst (R,130).

Die Todeskonnotation lässt sich in diesem Bild nicht übersehen. Irene wird ihres eigenen Körpers bzw. des Seins überdrüssig: „Ich [Irene] seh meine Zehen von weitem. Ich möchte nicht, daß es meine sind“ (R,117), und „sie wollte, es gäbe sie nicht“ (R,110). Der Riss in sich, der Identitätsverlust der Ich-Erzählerin wird schon am Anfang des Romans vorausgedeutet: Die Warntafel an der Steilküste mit der Schrift „Erdrutschgefahr“, diese „Warnung hatte in diesem losgelösten Sommer zum ersten Mal wenig mit der Küste und viel mit Irene zu tun“ (R,7). Dieses Motiv kehrt dann im Laufe des Romans abgewandelt immer wieder.¹⁶

Die Risse treten nicht nur auf der *histoire*-Ebene zutage, sondern dominieren auch die *discours*-Ebene. Der Roman bietet weniger einheitliche Handlungen als eine lose Aneinanderreihung von Episoden. Die von der Ich-Erzählerin wahrgenommene Welt löst sich in Details auf und „erscheint ebenfalls als chaotisch, zerfallend“, wie Claudia Becker treffend subsumiert: Die „parataktische Reihung von Einzelbeobachtungen“ und „Montagetechnik entsprechen auf formal-struktureller Ebene dem Verlust eines geschlossenen, kohärenten Selbst- und Weltverständnisses.“¹⁷ In diesem Sinne hat Müller den parataktischen Stil zu ihrer Schreibstrategie erhoben. Kurze, einfache Sätze und ihr Aneinanderreihen fallen in all ihren Werken auf, denn „zwischen all ihren kurzen Takten steht der Riß. Nur durch ihn, weil über ihn hinweg, können wir die Gedanken fort-schreiben“, mit anderen Worten: Will man „all die Brüche fassen, muß man das, was sich im Fort-Schreiben des Gedankens zusammenfügt, zerreißen.“¹⁸

Die Risse, das Querstehen und Durchbrechen werden nochmals dadurch intensiviert, dass sprunghafte Assoziationen als wichtiges Bindeglied des Textes fungieren, ohne dass die Syntax auf die Herstellung des lo-

¹⁶ Auch das Schuhmotiv im Roman symbolisiert die Identität bzw. den Riss im Leben von Irene, vgl. dazu auch Sigrid Grün, „Fremd in einzelnen Dingen“. Fremdheit und Alterität bei Herta Müller. Stuttgart: ibidem, 2010, S.118.

¹⁷ Claudia Becker, ‚Serapiontisches Prinzip‘ in politischer Manier. – Wirklichkeits- und Sprachbilder in „Niederungen“, in: Nobert Otto Eke (Hg.), Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller, 2. Aufl., Hamburg: Igel, 2009, S.32f.

¹⁸ Herta Müller, Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet, a.a.O., S.80f.

gischen Zusammenhangs setzt.¹⁹ So wird der Gedankengang von Irene vor dem Schlaf geschildert:

An der Wand grenzte sich deutlich ein Viereck ab. Das war weißer als der Rest der Wand. Nicht weiß wie Kalk war das Viereck. Es war weiß wie Haut. Es war ein Rücken. Irene sah die Rippen durch die Haut. Der Rücken atmete. Er war auch wärmer als der Rest der Wand. Irene dachte an Franz. Irene spürte die Wärme des Rückens, die Wärme des Betts, die Wärme der Kleider und die Wärme der Haut. Jede Wärme war anders. Der Rand der Decke lag um den Hals. Irene fühlte sich wie begraben (R,44).

Das Viereck an der Wand erinnert sie an Haut, die Haut an einen Rücken, der Rücken an einen atmenden Rücken und Wärme, die wiederum an Franz, dann an die Wärme unterschiedlicher Arten, an die Wärme einer Decke, die Decke erinnert sie dann an den Tod. Durch die Kette freier Assoziationen, die beliebig verlängert werden könnte, springt der Text von einem zum anderen Motiv und schreibt sich so „brüchig“ fort.

IV.

Die Aufmerksamkeit für die Risse setzt die Fremdheit bzw. den fremden Blick voraus. Der sezierende Blick demonstriert nicht nur den Prozess der sich zerlegenden (Selbst)Wahrnehmung, sondern auch einen anderen Kernbegriff der Poetik von Müller – Grenzüberschreitung –, was sich im folgenden Textausschnitt niederschlägt. Immer wenn Thomas Geld hat und alleine ist, kauft er gerne ein Hemd im Kaufhaus und entwickelt ein besonderes Verhältnis zu ihm:

Auf der Straße knistert die Tüte. Ich [Thomas] 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 reiße 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. Es hebt sich von allem ab, was in der Wohnung steht. 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. Ich spüre mein Glied. Ich gehe ins Bad und stöhne mich an, wie ein Mann einen anderen Mann anstöhnt. Ich küsse, was man an sich selber küssen kann. Ich liebe mich wie eine fremde Person. (R,142)

¹⁹ Vgl. dazu auch Claudia Becker, ‚Serapiontisches Prinzip‘ in politischer Manier. – Wirklichkeits- und Sprachbilder in „Niederungen“, a.a.O., S.33.

Hier fungiert ein Gegenstand, das Hemd, als Spiegel, mittels dessen die Person nach ihrem Selbstverständnis sucht und sich beim Selbsterkennen zerlegt. Die Grenze zwischen der Person und dem Gegenstand ist bei dieser Spiegelung verschwommen bzw. verwischt. „Es findet zwischen Thomas und dem Hemd ein Zusammenleben statt. Ein stummer, bohrender Dialog“²⁰. Müllers Analyse über die Werke von M. Blecher trifft auch auf ihre eigenen zu: „Sein [des Protagonisten] Fleisch scheint ins Material der Dinge zu schlüpfen, eine Art Fremdgeherei in leblose Schnörkel. Und das Material antwortet seinerseits mit gleicher Fremdgeherei ins Fleisch seines Betrachters. Es pulsiert etwas Unerlaubtes zwischen Person und Gegenstand, dies hat den Geschmack des Inzests, genüsslicher Überdross und sündhafte Intensität.“²¹ Ferner wird bei dieser inzestuösen Grenzüberschreitung das überkommene Verhältnis zwischen der Person und dem Gegenstand umgekippt. Statt der Person nimmt der Gegenstand hier die überlegene Stellung ein: „Das Hemd ist selbständig, es nimmt keine Eigenschaften an. Das Hemd wird nicht wie Thomas. Thomas wird wie das Hemd. Thomas wird zum Gegenstand des Hemdes. Da sich Thomas so sehr von dem Hemd auffangen läßt, daß es seine ganze Person einschließt, schneidet das Hemd die Person zu, nach seinem Maß“²². Dass die Grenze zwischen Person und Gegenstand fließend ist und die Person dabei die unterlegene Stellung einnimmt, sogar zum Gegenstand wird, erkennt man auch an anderen Textstellen: „Irene ging“ z.B., „als wäre sie ein Steinhäufen, der sich aufrichtete und zusammenschmiß“ (R,150), oder sie rechnet Menschen den Dingen zu: „Zu diesen Dingen gehörte auch Franz. Ja, zu den Dingen.“ (R,150).

Dass sich die diametralen Pole durchdringen, transformieren und ihre jeweilige Grenze überschreiten, kommt auch im Verhältnis zwischen der Realität und Fiktion zum Ausdruck. Der Text ist durchsetzt von Einbildungen, in die die Wirklichkeitsdarstellungen oft nahtlos übergehen. Auch die Grenze zwischen diesen beiden ist verschwommen, worauf nachher noch eingegangen wird. Darüber hinaus findet sich eine ähnliche Beziehung auch zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten im Text, die die beiden unabdingbaren Seiten beim Fremden Blick bilden und sich abwechselnd in ihre Gegenposition verwandeln. Seitdem Irene in dem Übergangsheim wohnt, beobachtet sie stets die Bauarbeiter dort, bis sich im Dialog am Ende des Buches herausstellt, dass die Bauarbeiter das längst bemerkt haben und ihrerseits Irenes Leben und Tätigkeiten verfolgen und besprechen. Ihre ursprünglichen Rollen sind ausgetauscht worden: „Ihr beobachtet mich, sagte Irene. Und du uns“ (R,173), erwiderte der Arbeiter. Über die reziproke Be-

²⁰ Herta Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, a.a.O., S.99.

²¹ Herta Müller, *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München: Hanser, 2011, S.190.

²² Herta Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, a.a.O., S.99.

ziehung und die Umkehrung der entgegengesetzten Positionen ist sich Müller durchaus im Klaren, indem sie konstatiert: „Daß der Fremde Blick seine Wirkung [Feindschaft] auf Intakte mitverursacht, ist nur eine Seite“, auch die Intakten „projizieren in den Fremden Blick jene Gründe, die sie fürs Fliehen aus dem Hauch der Beschädigung brauchen“, sie prägen den Inhalt des fremden Blicks.²³ Die Grenzüberschreitung und das Ineinandergreifen von binären Oppositionen erinnern hier an das poststrukturalistische Anliegen im Sinne von Derrida, das in dem dualistischen Denkmodell das Grundübel der abendländischen Philosophie sieht und diese metaphysische Tradition dadurch abzubauen versucht, indem es ebenfalls die hierarchische Ordnung in der binären Opposition in Frage stellt, die festgelegten Grenzen zwischen den gegensätzlichen Polen und damit das superiore, zum „transzendentalen Signifikanten“ erklärte Grundprinzip in einem entgegengesetzten Begriffspaar abstreitet.

Dass die antagonistischen Positionen einander nicht ausschließen, sondern miteinander zusammenhängen, sogar zwei Seiten derselben Medaille bilden, findet seinen deutlichen Niederschlag in Müllers Einstellung zur Collage. Im Roman wird ausführlich dargestellt, welches Kriterium die Ich-Erzählerin Irene bei der Collage von Photos einsetzt, bis zwei Photos zusammenfinden:

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. So fremd war das Gebilde, daß es den Punkt traf, an dem das Lachen des Mädchens im Schaukelstuhl denselben Abgrund auftrat wie der Tote im Anzug (R,50).

Das Lachen des Mädchens im Schaukelstuhl weist auf dasselbe hin wie der Tote im Anzug. In diesem Bild wird das scheinbar Unvereinbare mittels des Prinzips des verbindenden Gegensatzes vereint. Es kann keine klare Grenze mehr zwischen den konträren Punkten gezogen werden. In der oben zitierten Stelle fällt außerdem auf, dass die Gegensätze aus allen Photos ein fremdes Gebilde erschaffen, das „auf alles zutraf. Sich ständig bewegte“. Dies führt wiederum zum nächsten Thema bei Müller: der Ästhetik des Schwebens.

V.

„Auf alles zutreffen“ und „sich bewegen“ deuten auf die Unbestimmbarkeit und Unberechenbarkeit des Sinns, was nicht nur eine Eigenart der Collage

²³ Herta Müller, *Der König verneigt sich und tötet*, a.a.O., S.143f.

ausmacht, die Müller zufolge ausschließlich dem Zufall gehorcht²⁴, sondern auch die Grundeigenschaft der Literatur bzw. des Textverständnisses darstellt. Denn der fremde, erkennende Blick ist zugleich ein „erfundenes Sehen“, das auf die Fiktionen und Vorstellungen setzt und sich viel Freiraum für die Phantasie verschafft:

Der Eindruck, daß genaues Hinsehen zerstören heißt, verdichtet sich mehr und mehr. Der Satz: „Der Teufel sitzt im Spiegel“ wußte das. 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.²⁵

Das Sich-Erfinden des Sehens geht mit dem Zerstörungsprozess der Oberfläche einher und korrespondiert mit dem anderen Grundbegriff in Müllers Poetik - der erfundenen Wahrnehmung, die ebenfalls als Ahnung unfestlegbar bleibt und nicht still stehen kann: „Sie überschreitet ihre Grenzen, da, wo sie sich festhält. Sie ist unabsichtlich, sie meint nichts Bestimmtes. Sie wird vom Zufall geschaukelt“.²⁶ Die Grenzüberschreitung hier bedeutet das Fluktuieren des Sinns. Der Text weist ständig über sich hinaus und auf etwas Anderes hin, was Müller „Bodenlosigkeit“ nennt: Denn „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 das Gegenteil des Bodens unter den Füßen: es macht haltlos. Denn die Böden unter den Gedanken, wenn es viele werden, zeigen, daß es eine Tiefe gibt, die nicht abzugrenzen und nicht abzumessen ist. Die Böden unter den Gedanken sind das gleiche, was die Bodenlosigkeit unter den Füßen ist [...] Ihr [Der Bodenlosigkeit] Maß ist unmäßig. Man könnte dafür: Maßlosigkeit oder Unmaß gebrauchen“.²⁷

Das erfundene Sehen als erfundene Wahrnehmung erzeugt „Maßlosigkeit“ oder „Unmaß“, d.h. Polysemie. Die Eins-zu-eins-Entsprechung von Signifikat und Signifikanten wird aufgehoben. Die „unmäßigen“, d.h. gleitenden Signifikanten enthalten „Spuren“ von vorangegangenen und beschwören immer neuere Bedeutungen herauf. Der Signifikationsprozess lässt sich nicht ausschöpfen. Infolgedessen betont Müller: „Ich bin bei vielen Gegenständen nie draufgekommen, was sie sind, weil sie sich ständig ver-

²⁴ Beverley Driver Eddy / Herta Müller: „Die Schule der Angst“: Gespräch mit Herta Müller, in: *The German Quarterly*, Vol. 72, No. 4, 1999, S.338.

²⁵ Herta Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Wie Wahrnehmung sich erfindet, a.a.O., S.25f.

²⁶ Ebenda, S. 19.

²⁷ Ebenda, S. 40f.

wandeln, je nachdem wofür sie gerade benutzt werden“.²⁸ Die in ihren Werken häufig auftauchenden Begriffe „Taschentuch“ oder „Herztier“²⁹ z.B. variieren je nach Kontext ihren Sinn immer wieder und lassen sich nicht auf eine bestimmte Bedeutung festlegen. In *Reisende auf einem Bein* legt Müller die Polysemie des Textes bzw. der Sprache anhand des Namens der Ich-Erzählerin Irene dar. Thomas fällt nämlich ein, dass der Name der Stadt, den er in einem Buch (Calvinos *Die unsichtbaren Städte*) gelesen hat, auch Irene lautet. Daher schreibt er an sie:

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 (R,100).

Das Wörtchen „vielleicht“ verstärkt den „Mutmaßungsstil“ des Romans. Nicht nur der Sinn beginnt zu schwanken und schweben, aus den Fugen zu geraten scheinen auch der Raum und die Zeit, die im Buch keine objektiven Kategorien, sondern subjektive Wahrnehmung darstellen. Räume dehnen sich aus, schrumpfen oder sind verkehrt je nach der Gemütsverfassung der Ich-Erzählerin. Nachts im Bett spürt Irene manchmal, „wie das Zimmer in schmalen Rinnsalen zum Fenster hinauszog, in die leere Fläche, wo die Dunkelheit noch größer war“ (R,13), oder „ihre Lider wurden länger. Reichten für das ganze Gesicht“ (R,44). Tagsüber in der Stadt nimmt sie plötzlich „die Länge der kurzen Straßen als Tiefe wahr“ (R,91), der Himmel ist für sie „kleiner als ein Auge“ (R,116). Bisweilen beginnen sich die äußeren Räume mit dem Inneren zu verschmelzen, sie überfallen einander: „Ampeln wie

²⁸ Herta Müller, *Der König verneigt sich und tötet*, a.a.O., S.88.

²⁹ So erklärt Müller in einem Interview die Unbestimmbarkeit des Begriffs „Herztier“ im gleichnamigen Buch: „Ich kann das nicht erklären: Das ist genau das, was ich in diesem Buch nicht gemacht habe. In jeder Situation muß das Herztier für sich sprechen. Es muß für sich sprechen, wenn die Großmutter dem Kind zum ersten Mal sagt, ‚Ruh Dein Herztier aus, Du hast heute so viel gespielt‘, wenn die Großmutter dem Großvater sagt, ‚Dein Herztier ist eine Maus‘, wenn dann die Ich-Person am Fluß den Freunden sagt, ‚Unsere Herztiere ziehen aus‘, bevor sie die Stadt verlassen, wenn die Ich-Person im Studentenhaus den Kühlschrank öffnet, und das Licht an der Lampe für sie das Herztier des Diktators ist: Es muß jedes Herztier in dem Kontext, in dem es steht und in der Person, in der es verankert ist, für sich sprechen. Es ist nichts genau Bestimmbares. Es wird nicht klar, ob das Herztier rettet, oder ob es das ist, was an einem zerstört oder verletzt wird. Das weiß ich auch nicht. Ich wollte dieses Wort ausbalancieren, daß es immer woandershin schillert“, in: Brigid Haines/Margaret Littler/Herta Müller, *Gespräch mit Herta Müller*, in Brigid Haines, ed., *Herta Mueller*, Cardiff: University of Wales Press, 1998, S. 21f.

Augen. Dann überkam Irene eine 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“ (R,113). Die Beweglichkeit der Räume wird noch dadurch verstärkt, dass im Roman transitorische Orte vorherrschen, die einen festen Halt unmöglich machen.³⁰ Als Fremde ist Irene ständig unterwegs, reist von einem Ort zum anderen, oder irrt in der Stadt herum, ohne sesshaft zu werden. Flughäfen, Bahnhöfe, Züge, S-Bahnen, Straßen, das Übergangswohnheim beherrschen das Bild und weisen auf das Unbehautsein und die Entgrenzung hin.

Ähnlich steht es mit der Zeitdarstellung. Die lineare Zeitentwicklung wird ständig unterbrochen durch Erinnerungen, Einbildungen, Träume, Gedankenberichte und theoretische Überlegungen. Ferner hat die Ich-Erzählerin von klein auf ein außergewöhnliches Verhältnis zur Zeit. Einmal sagt sie zu Stefan: „Ich glaube, daß ich sehr alt bin [...] Ich glaube das seit zwanzig Jahren. Als ich zehn Jahre alt war, hab ich mich oft gefragt, wie bringt man die Zeit hinter sich, bis man zwanzig ist“ (R,64). Die drei Dimensionen der Zeit geraten – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – durcheinander: Denn „immer öfter fühl ich mich [Irene] wie danach. Ich sitz hier mit Leuten zusammen, als wären sie längst weggegangen“ (R,127).

Die sich bewegenden Kategorien Zeit, Raum und Sinn halten den Text in einem „Schwebezustand“, der zugleich ein Spagat zwischen Gegensätzen aller Art macht und Spannungen und Widersprüche aushält. Die Ich-Erzählerin Irene inkarniert diese Vereinbarung der Gegensätze: Sie „fühlte sich von außen alt und von innen unmündig“ (R,150), „weder tot noch lebendig“, „schläfrig und wachsam zugleich“ (R,171). Sie glaubt, Verbrecher und Detektiv, Täter und Opfer zugleich zu sein, eben „zweifelhaftig“. Das metaphorische Schäferhundespiel, das Thomas ihr einmal erläutert, versinnbildlicht ihren Zustand genau: Der Schäferhund im Spiel bewacht die Herde und verliebt sich in eine Pudeldame. Er „ist zwischen seiner 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.“ (R,106). Das Ergebnis: „Das wird kein Spiel. Das wird eine Niederlage“ (R,106). Thomas' Kommentar trifft auch auf Irene zu: „Als Schäferhund, sagte Thomas, werd ich natürlich nie gefressen. Mir passiert Schlimmeres: ich werde zermürbt. Und ich hab, egal, was ich tu, ein schlechtes Gewissen“ (R,106). So nimmt es kein Wunder, dass Irene pausenlos unterwegs ist, sich immer im „Unruhezustand“ befindet und feststellt: „Der Sinn der Reise war mit Mühe verbunden“ (R,145). Sie lebt in einem

³⁰ Zum Thema transitorischer Räume in den Werken Herta Müllers vgl. auch Sigrid Grün, „Fremd in einzelnen Dingen“. Fremdheit und Alterität bei Herta Müller. Stuttgart: ibidem, 2010, S. 96f.

Raum des „Da-Zwischens“, zu dem all die mobilen, transitorischen Räume im Buch gehören. Sie bleibt immer als eine fremde Reisende, „Reisende mit dem erregten Blick auf die schlafenden Städte. Auf Wünsche, die nicht mehr gültig sind. Hinter den Bewohnern her. Reisende auf einem Bein und auf dem anderen Verlorene“ (R,98). Diese Ambivalenz wird bis zur letzten Zeile des Romans durchgehalten. Das Buch endet mit der Beobachtung von Irene am Bahnhof: „Menschen, die nicht mehr mehr wußten, ob sie nun in diesen Städten Reisende in dünnen Schuhen waren. Oder Bewohner mit Handgepäck. Irene lag im Dunkeln und dachte an die Stadt. Irene weigerte sich, an Abschied zu denken (R,176), worauf sie schon zu Beginn des Buches beharrt. „Reisende in dünnen Schuhen“ oder „Bewohner im Handgepäck“, diesen Da-Zwischen-Zustand der wurzellosen Reisenden will die Ich-Erzählerin auch bis zum Schluss nicht aufgeben. Sie kann weder weg- noch ankommen.

In einem ambivalenten Spannungsverhältnis stehen auch Faktum und Fiktion im Buch zueinander. Sie gehen oft ineinander über und lassen sich nicht mehr voneinander unterscheiden. Als Irene im Park eine Witwe sieht, die eine Schildkröte spazieren führt, berichtet sie Franz: „Ich habe die Witwe mit der Schildkröte schon mal gesehn. Im gleichen Park unter den gleichen Bäumen. Vielleicht war es in dem anderen Land oder in einer anderen Stadt. Vielleicht in einem Film. Mag sein, ich hab mir die beiden nur vorgestellt, und tu es jetzt auch“ (R,116f). Der Mutmaßungsstil setzt sich hier fort. Alles kann bei Irene Phantasievorstellungen auslösen. Als sie in der Stadt einer alten Frau begegnet, fängt sie „das Gefühl ein“, dass die alten Frauen „plötzlich wieder jung sein und in den Bund Deutscher Mädchen marschieren“ könnten, „es würden lange, fensterlose Wagen vor die Ladentüren fahren. Männer in Uniformen würden die Waren aus den Regalen beschlagnahmen“ (R,52f). Die Zeit wird in die 30er und 40er Jahre des letzten Jahrhunderts zurückgedreht. Oder als sie nachts ein beleuchtetes Viereck sieht, geht der Text nahtlos in ihre Einbildungen über, was das Ehepaar im Zimmer gegenüber wohl machen könnte. Im Gespräch mit Haines und Littler erklärt Müller den Ursprung ihrer Diktion folgendermaßen:

Ich bin ja auch von diesem Sozialistischen Realismus ein gebranntes Kind. Darum ist für mich wahrscheinlich auch das Bedürfnis nach Fiktionalem so groß, und nach Literarisierendem und nach dem Raum, der diese Realität über sich hinauswirbelt, wo die Dinge dann auch schweben und wo ästhetisch oder poetisch die Spannung entsteht.³¹

³¹ Brigid Haines/Margaret Littler/ Herta Müller, Gespräch mit Herta Müller, in Brigid Haines, ed., Herta Mueller, Cardiff: University of Wales Press, 1998, S. 18.

VI.

Die Ästhetik des Schwebens ist also politischen Ursprungs wie der fremde Blick, der sich gegen Totalitätsdenken und idealistische Ideen bzw. Utopien aller Art, seien es religiöse oder ideologische, verwahrt und Aufmerksamkeit vom Abstrakten aufs Konkrete, vom Kollektiv auf Individuen, vom Ganzen wieder auf die Details ablenkt und neue Perspektiven ermöglicht. Denn wer „damit anfang, in Einzelheiten zu leben, brachte das Ganze nie zusammen. Wer im Detail leben mußte, stellte nur Hürden auf für das Ganze“, „Details sind nicht in Kette und Glied zu stellen, in keiner geradlinigen Logik der Welt“.³² In diesem Sinne bemerkt die Ich-Erzählerin zum Schluss: „Seit ich hier lebe, ist das Detail größer als das Ganze“ (R,172).

Darüber hinaus weist der fremde Blick auf den Riss zwischen den Systemen, Geschlechtern und Kulturen bzw. im Subjekt selbst hin und baut das binäre Denkmodell ab. Aufgrund der unübersehbaren politischen Dimension in ihren Werken und des Beharrens auf der epistemologischen Funktion der Literatur tritt Müller in die Fußstapfen der aufklärerischen Literatur. Die gleitenden Signifikanten und die Vorliebe für Collagen versetzen ihre Texte jedoch nicht in ein endloses Spiel der Signifikantenkette oder unter das Motto „Anything goes“ im Sinne der Postmoderne. Sie hält sich immer noch an die Tradition der Spätmoderne. Der fremde Blick steht auch in engem Zusammenhang mit den anderen Kernkategorien in Müllers Poetik, wie der erfundenen Wahrnehmung, der Grenzüberschreitung oder der Bodenlosigkeit und dem Unmaß. Er dient daher als Prisma, durch welches das künstlerische, politische und schriftstellerische Selbstverständnis der Autorin zutage tritt.

³² Herta Müller, *Hunger und Seide. Essays*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, S.59,61.