

Zu Herta Müllers autoreflexivem Schreiben im Essay und im Roman

(Herta Müller's Self-Reflexive Writing in Essays and Novels)

Alina UJENIUC,

„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Raluca-Mihaela DIMIAN,

„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania/
University of Tunis El Manar/
Institute for Romanian Language

Abstract: The exploration of the writing process, the connection between an author's memory, creative thinking, and the text, became a central theme in Herta Müller's essayistic works following her emigration to Germany in the late 1980s. This theme also found its place in her debut fictional literature. Approaches to self-reflexive writing emerged in the essay collection *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991), as well as in later essay compilations like *Der König verneigt sich und tötet* and the text *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011). This article seeks to explore the relationship between the self-reflexive staging of the act of writing in Herta Müller's essays from the 1990s and its fictional representation in her novel. The answer to this inquiry is pursued within the framework of the present article.

Keywords: *Herta Müller, Germany, self-reflexive writing, perception*

Manchmal finde ich Wörter, die ich gar nicht haben wollte. Durch Zufall entsteht dann ein Text. Manchmal suche ich ein Wort, weil ich in einer gewissen Phase weiß, was ich will. Dann müssen die Wörter mir gehorchen, dann suche ich die Wörter, und nicht die Wörter mich. (Müller, 2019: 1)

Jeder Autor schreibt auch über sich selbst. (Fried, 2017)

I. Einleitung

Die Auseinandersetzung mit dem Schreibprozess, der Bezug auf die Verbindung zwischen der Erinnerung eines Autors, seinem kreativen Denken und seinem Text wurden kurz nach Herta Müllers Auswanderung nach Deutschland Ende der Achtziger Jahre zum Thema ihres essayistischen Werks, aber auch zum Element ihrer fiktionalen Ankunftsliteratur¹. Ansätze zum autoreflexiven Schreiben erschienen im Essayband *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991), sowie in der späteren Essaysammlung *Der König verneigt sich und tötet* (2003) und im Text *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011). Interessant war zugleich auch die literarische Inszenierung von Schreibaktsituationen in den Romanen der 1990er Jahre: Der 1994 publizierte Roman *Herztier* (1994) beschrieb die Erfahrung der Ich-Erzählerin als Studentin im Temeswar der kommunistischen 1980er Jahre, ihren Versuch, das Geheimnis um den Selbstmord einer Zimmerkollegin (Lola) zu lösen. Welches Verhältnis besteht zwischen der selbstreflexiven Inszenierung des Schreibaktes in Herta Müllers Essays der 1990er Jahre und dessen fiktionaler Inszenierung im Roman? Die Antwort auf diese Frage versuche ich, durch den vorliegenden Artikel anzubieten.

¹ Außer den drei wichtigen Romanen der Ankunftszeit (*Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992), *Herztier* (1994) und *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (1997), welche die Lebenserfahrung im kommunistischen Rumänien der achtziger Jahre thematisierten, entwickelte die Autorin eine gewichtige Essayliteratur reflexiven Charakters, in welcher literarische Inszenierungen von Erinnerungen und metafiktionale Elemente in autofiktionaler Einkleidung auftraten.

II. Fiktionale Inszenierung des Schreibaktes in der Literatur

Der erste Teil des Romans *Herztier* (1994) zeigt Lola als Verfasserin eines persönlichen Tagebuchs. Für die bittere Lola, die sich an die arme Gegend ihrer Geburt ständig erinnert, die eine Zukunft ohne Armut erhofft, die - ausgegrenzt von ihren Kolleginnen – unter dem Alleinsein leidet, ist das Tagebuchschreiben ein inneres Bedürfnis, eine Art Zuflucht in die innere Welt. Lola nutzt Tagebucheinträge als Mittel, um ihre inneren Gedanken, Ängste und Träume auszudrücken. Durch diese Tagebucheinträge vollzieht Lola einen Akt der Selbstreflexion, sie dokumentiert ihre Erfahrungen und Gefühle als eine Form des Widerstands gegenüber dem unterdrückenden politischen Regime. Das Tagebuchschreiben dient ihr als kathartisches Mittel, das es ihr ermöglicht, ihre Individualität zu bewahren und einen Anschein von persönlicher Freiheit zu bewahren. Das Tagebuchmotiv unterstreicht die Bedeutung des Zeugnisses über das eigene Leben, da der Akt des Schreibens und der Reflexion über die eigenen Erfahrungen zu einem Akt der Handlungsfähigkeit und Selbstermächtigung wird. Das Tagebuch, das fiktionale Element, um das sich der erste Teil des Romans strukturiert, übt in Bezug auf die schreibende Lola dieselbe Funktion einer Strategie der emotionalen Selbstbeherrschung aus, die die Autorin in ihrem reflexiven Essay *Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt* aus dem Jahre 1991 formuliert hatte:

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. (Müller 1991: 33)

Durch die Lektüre des Tagebuchs dringt die Ich-Erzählerin des Romans *Herztier* (1994) in Lolas sensible Welt ein, sie hat Zugang zu Lolas Lebensumfeld, taucht in ihre Lebensanschauung ein: Bildbeschreibungen von Lolas armer Herkunftsgegend, Bezüge auf ihr trauriges Familienleben, ihre Hoffnung auf eine bessere Zukunft, ihre Lebensanschauung insgesamt schleichen sich allmählich im Nachhinein der Tagebuchlektüre ins Bewusstsein der Icherzählerin hinein. Die Stimme der Icherzählerin und die Stimme des Tagebuches schreibenden Lola verschmelzen sich in der zweiten Eröffnungspassage des Romans:

Lola kam aus dem Süden des Landes, und man sah ihr eine armgebliebene Gegend an. Ich weiß nicht wo, vielleicht an den Knochen der Wangen, oder um den Mund, oder mitten in den Augen. Sowas ist schwer zu sagen, von einer Gegend so schwer wie von einem Gesicht. Jede Gegend im Land war arm geblieben, auch in jedem Gesicht. Doch Lolas Gegend, und wie man sie an den Knochen der Wangen, oder um den Mund, oder mitten in den Augen sah, war vielleicht ärmer. Mehr Gegend als Landschaft.

Die Dürre frisst alles, schreibt Lola, außer den Schafen, Melonen und Maulbeerbäumen. Aber nicht die Dürre trieb Lola in die Stadt. Was ich lerne, ist der Dürre egal, schreibt Lola in ihr Heft. Die Dürre merkt nicht, wieviel ich weiß. Nur was ich bin, also wer. Etwas werden in der Stadt, schreibt Lola, und nach vier Jahren zurückkehren ins Dorf. Aber nicht unten auf dem staubigen Weg, sondern oben, durch die Äste der Maulbeerbäume. (Müller 2009: 9)

In ihrer Aufeinanderfolge treten die Stimme der Icherzählerin und die Stimme des Tagebuches schreibenden Lola, durch die sich der Romananfang allmählich artikuliert, in ein

Verhältnis der Komplementarität, das der Aufeinanderfolge des Wachseins und des Traums, des Realen und des Surrealen, oder, in Herta Müllers Termini selbst, der Wahrnehmung und der erfundenen Wahrnehmung analog ist. Als *schreibendes Bewußtsein* kleidet Lola in fiktionaler Gestalt die reflektierenden Ausweisungen der Autorin aus dem Essay *Wie das Erfundene sich im Rückblick wahrnimmt* (1991). „Im Zustand des Schreibens ist die Person, weil sie schreibt, eine für sich selbst nicht erreichbare Person. Man könnte sagen: Die Person, die schreibt, ist eine erfundene Person. Auch für sich selbst.“ (Müller 1991: 44) Die beiden Stimmen treten in ein Dialogverhältnis, sie ergänzen sich gegenseitig. Wenn die Stimme der Icherzählerin eine metaphorische Perspektive auf das soziale Feld des kommunistischen Rumäniens der 1980er Jahre ausdrückt, hat die Stimme des Tagebuches schreibenden Lola die Rolle, diese schon abstrakte Perspektive zu vertiefen, sie in ein Areal der Symbolik zu überführen:

In den Höfen mit Maulbeerbäumen fiel der Schatten wie Ruhe auf ein altes Gesicht, das auf dem Stuhl saß. Wie Ruhe, weil ich für mich selber unerwartet in diese Höfe ging und nur selten wiederkam. In dieser Seltenheit zeigte ein Lichtfaden, der schnurgerade aus der Baumspitze in das alte Gesicht fiel, eine entfernte Gegend. Ich sah an diesem Faden hinunter und hinauf. [...] Ich sah die Maulbeerbäume lange an. Und dann, bevor ich wieder ging, noch einmal das Gesicht, das auf dem Stuhl saß. In dem Gesicht war eine Gegend. Ich sah einen jungen Mann oder eine junge Frau diese Gegend verlassen und einen Sack mit einem Maulbeerbaum hinaustragen. Ich sah die vielen mitgebrachten Maulbeerbäume in den Höfen der Stadt. In Lolas Heft las ich später: Was man aus der Gegend hinausträgt, trägt man hinein in sein Gesicht. (Müller 1991:10)

Sowohl im *Herztier* (1991) als auch in *Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991), inszeniert Herta Müller die Doppelstimme,

bei der die Stimme der Ich-Erzählerin und die Stimme der Autorin in ein und demselben Text nebeneinander bestehen. Diese Technik verleiht dem selbstreflexiven Charakter des Textes Tiefe und Komplexität. Müllers Präsenz als Schriftsteller ist jedoch auf subtile Weise in den Text eingeflochten, so dass die Grenze zwischen der Stimme der Erzählerin und der Stimme des Schriftstellers verschwimmt. Diese Vermischung der Stimmen ermöglicht es Müller, Lolas Erfahrungen zu kommentieren und eine breitere Perspektive auf die Themen Unterdrückung, Identität und Erinnerung zu bieten. Sie lädt den Leser auch dazu ein, die Rolle des Autors bei der Gestaltung der Erzählung und die Art und Weise, in der persönliche Erfahrungen in Fiktion umgesetzt werden können, zu berücksichtigen. In ähnlicher Weise steht in *Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991) Müllers erzählende Stimme im Mittelpunkt, wenn sie über ihre eigenen Erfahrungen und ihren Schreibprozess reflektiert. Hier ermöglicht die Technik der Doppelstimme Müller einen nahtlosen Übergang zwischen introspektiver Selbstreflexion und der analytischen Erkundung allgemeinerer Themen. Durch die Verflechtung von Erzähler- und Autorenstimme schafft Müller eine vielschichtige Erzählung, die die Grenzen zwischen Autobiografie und essayistischer Reflexion verwischt.

Die Tagebuchstimme, Lola an sich als fiktionale Gestalt, hat die dämonische Artikulierung der in Herta Müllers Literatur surrealistisch konstruierten leidebringenden Alptraumbeschreibungen²,

² Vor allem in Herta Müllers Literatur der 1990er Jahre, die die Kommunismuserfahrung thematisiert, stehen fiktionale Gestalten wie Kinder und Jugendliche in Verbindung mit literarischen Inszenierungen des Alptraums, wie aus manchen Beschreibungen des Romans *Der Fuchs war damals schon der Jäger* hervorgeht: "Am Morgen in der Schule hat ein Kind zu adina gesagt, der Himmel ist heute so anders. Ein Kind, das zwischen den anderen Kindern immer sehr still ist. Seine Augen weit voneinander entfernt, das macht seine Schläfen schmal. Heute morgen um vier hat meine Mutter mich geweckt, hat

ihre Psychologie stellt sich dar wie die Exemplifizierung einer dämonisch auftretenden erfundenen Wahrnehmung. Hinter dem Tagebuchdiskurs versteckt sich ein ununterbrochenes, dem ganzen Leben Lolas zugrundeliegendes Leiden. Dieses Leiden, das sich aus der Weltwahrnehmung an sich herleitet, macht das Tagebuchschreiben zu einer inneren Notwendigkeit. Lolas innere Ratlosigkeit, die Perspektivenlosigkeit ihres Daseins, ihre emotionale Instabilität machen ihr das Schreiben zum unerläßlichen Imperativ, zur Strategie der emotionalen Selbstbeherrschung. Die in ihrem Tagebuch enthaltene Realitätsbeschreibung, ihre Aufnahme des kollektiven Gesellschaftsbildes ist bitter und sarkastisch, wie aus ihrer Beschreibung der Studenten resultiert, die in der Kantine essen:

Alle sind hungrig in der Kantine, schreibt Lola in ihr Heft, ein drückender, schmatzender Haufen. Und jeder für sich genommen ein störrisches Schaf. Alle zusammen ein Rudel gefräßiger Hunde. (Müller 2009: 24)

das Kind gesagt, sie gab mir den Schlüssel, weil sie zum Bahnhof musste. Als sie ging, bin ich mit ihr zum Tor gegangen. Als ich mit ihr durch den Hof ging, spürte ich an der Schulter, dass der Himmel ganz nahe stand. Ich hätte mich anlehnen können, doch ich wollte nicht, dass meine Mutter erschrickt. Als ich allein durch den Hof ging, spürte ich an der Schulter, dass der Himmel ganz nahe stand. Ich hätte mich anlehnen können, doch ich wollte nicht, dass meine Mutter erschrickt. Als ich allein durch den Hof zurückging, waren die Steine durchsichtig. Ich ging schnell. Am Eingang war die Tür anders, das Holz war leer. Ich hätte noch drei Stunden schlafen können, sagte das Kind, aber ich schlief nicht mehr ein. Dann schreckte ich auf, obwohl ich nicht geschlafen hatte. Vielleicht hatte ich doch geschlafen, denn meine Augen spannten. Ich hatte geträumt, ich liege in der Sonne am Wasser und habe eine Blasé auf dem Bauch. Ich zog die Haut von der Blasé, und es tat nicht weh. Denn unter der Haut war Stein. Der Wind blies und hob das Wasser in der Luft, es war nur ein Tuch mit Falten, kein Wasser. Darunter lagen keine Steine, unter dem Tuch lag Fleisch.” (Müller, 2009: 11)

Das Tagebuchschreiben ist für Lola eine Strategie des Ausgleichs, es ertappt die Komplementarität zwischen Lebenserfahrung und fiktionaler Selbstinszenierung. Es gibt Anlass dazu, das Verhältnis der gegenseitigen Bedingtheit zwischen dem Schreiben und dem Leben zu ertappen. Die aus Herta Müllers Essay *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011) zitierte Metapher der Lebenserfahrung als Nährstoff, der sich mit der Materie des Textes mischt, um aufgezehrt zu werden, entspricht Lolas simultaner literarischer Inszenierung als arme, einsame Studentin und zugleich auch als Tagebuchverfasserin. Die aus dem Essay *Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt* (1991) zitierte Metapher findet sich am Ende des späteren Essays *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011) in fiktionaler Einkleidung wieder:

Das Spielen und Essen. Jeden Winter kam zu uns nach Hause die Weissnäherin. Sie blieb dann zwei Wochen, ass und schlief bei uns. Sie hiess so, weil sie nur weisse Sachen nähte: Hemden und Unterhemden und Unterhosen und Nachthemden und Brusthalter und Strumpfhalter und Bettzeug. Ich hielt mich viel in der Nähe der Nähmaschine auf, ich schaute, wie die Stiche fliessen und eine Naht wird. Als sie den letzten Abend bei uns war, sagte ich nach dem Nachtessen: Näh mir was zum Spielen. Sie sagte: Was soll ich dir nähen? Ich sagte: Näh mir ein Stück Brot. Sie sagte: Dann must du später alles, was du gespielt hast, essen. Alles, was man gespielt hat, essen. So könnte man auch das Schreiben definieren. Wer weiss: Was ich schreib, muss ich essen, was ich nicht schreib – frisst mich. Davon, dass ich es esse, verschwindet es nicht. So ist das, wenn sich Gegenstände selbständig machen und Sprachbilder sich diebisch nehmen, was ihnen nicht gehört. Gerade beim Schreiben, wenn Worte etwas anderes werden, um genau zu sein, stelle ich kopfschüttelnd fest:

Es ist immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel.
(Müller 2011)

Als postmoderne Autorin gewährt Herta Müller ihren Lesern Zugang zu ihrem kreativen Prozess und erlaubt ihnen einen Blick hinter die Kulissen ihrer literarischen Werke. Bei den Reflexionen über den Schreibprozess wählt die Banaterin einen poetischen Stil, der aus kraftvollen, expressionistischen und bildreichen Metaphern besteht. In ihren Texten integriert Müller häufig persönliche Erlebnisse und Gedanken, um eine Verbindung zwischen ihren eigenen Erfahrungen und Ereignissen und ihren literarischen Texten herzustellen.

Im *Herztier* (1994) zieht sich das Symbol des Baumes als starkes Motiv durch den gesamten Roman. Der Baum steht für Widerstandsfähigkeit, Verwurzelung und die Ausdauer des Lebens im Angesicht von Widrigkeiten. Er dient als Metapher für Lolas eigene Kämpfe und ihr Überleben in einem repressiven Regime. In Tagebuchpassagen drückt sich Lola über die Symbolik des Baumes aus und zieht Parallelen zwischen seinem Wachstum und ihrem eigenen Streben nach Freiheit und Selbstverwirklichung. Der Baum symbolisiert Hoffnung inmitten von Verzweiflung und wird zu einer greifbaren Darstellung der Sehnsucht der Figuren nach einer besseren Zukunft.

Als ginge es weggelaufenen Bäumen wie weggelaufenen Menschen: sie verlassen den gefährlichen Ort zum gerade noch richtigen Zeitpunkt, finden ein halbwegs richtiges Land, aber in diesem den falschen Ort zum Bleiben und keinen Entschluß zum Gehen. [...] Der Baum ist weder Belastung noch Erleichterung. Er steht nur da als Nachgeschmack der Zeit. Die Linde war sehr beim Gedankensammeln behilflich: Sie blühte immer, wenn der Mensch nachdachte. (Müller 2009: 143)

Die Uferbäume hingen ins Wasser. Es waren Kopfweiden und Bruchweiden. Als ich ein Kind war, wußten die Namen der

Pflanzen für das, was ich tat, einen Grund. Diese Bäume wußten nicht, warum Edgar, Kurt, Georg und ich den Fluß entlanggingen. Alles um uns herum roch nach Abschied, Keiner von uns sagte das Wort. (Müller 2009: 90)

Lola sagte, Flöhe sogar auf den Rinden der Bäume. Jemand sagte, es sind keine Flöhe, Läuse sind das, Blattläuse. Lola schreibt in ihr Heft: Blattflöhe sind noch schlimmer. Jemand sagte, die gehen nicht an Menschen, weil Menschen keine Blätter haben. Lola schreibt, die gehen an alles, wenn die Sonne brennt, sogar an den Wind. Und Blätter haben wir alle. Blätter fallen ab, wenn man nicht mehr wächst, weil die Kindheit vorbei ist. Und Blätter kommen wieder, wenn man schrumpelt, weil Liebe vorbei ist. (Müller 2009: 13-14)

Die Symbolik spielt in Herta Müllers Texten eine entscheidende Rolle, da sie einen tieferen Sinn vermittelt und zusätzliche Bedeutungsebenen eröffnet. Müllers Verwendung von Symbolen ermöglicht eine verstärkte selbstreflexive Erfahrung. Im *Herztier* (1994) dienen Symbole wie das *Herztier* (1994) selbst, die grünen Bäume, das grüne Gras und die grünen Hemden als aussagekräftige Metaphern. Sie stehen für Hoffnung, Freiheit und Widerstandskraft angesichts der Unterdrückung. Das häufig erwähnte Gras ist ein wichtiges Motiv im Roman und wird mit Sprichwörtern und umgangssprachlichen Redewendungen in Verbindung gebracht. Im Sinne der umgangssprachlichen Wendung "Über eine Sache Gras wachsen lassen" kann das Gras-Motiv im *Herztier* (1994) auch als das Vergessen einer unangenehmen Sache im Laufe der Zeit verstanden werden. Nachdem die Protagonistin von ihrer Freundin Tereza verraten wird und Tereza an Krebs stirbt, benötigt die Ich Erzählerin lange Zeit, um ihrer verstorbenen Freundin zu verzeihen.

Ich wollte, daß Liebe nachwächst, wie das gemähte Gras. Soll sie anders wachsen, wie Zähne bei den Kindern, wie Haare, wie Fingernägel. Soll sie wachsen, wie sie will. (Müller 2009: 161)

“Heute horcht das Gras, wenn ich von Liebe rede. Mir ist, als wäre dieses Wort zu sich selber nicht ehrlich”. (Müller 2009: 163) Im konkreten Vergleich steht Gras gleichbedeutend für Liebe, Vergebung und gleichzeitig für die Unmöglichkeit desselben in einer ablehnenden Gesellschaft.

III. Das theoretische Rahmenwerk

Die introspektive Schreibweise zeichnet sich durch Themen wie Identität, Selbstdarstellung und kreative Inspiration aus. (Haacke-Werron, 2022) Selbstreflexives Schreiben ist in einer Vielzahl von Genres zu finden, von Gedichten und Memoiren bis hin zu Belletristik und Kritik. Mit literarischer Selbstreflexion ist also die intertextuelle Bezugnahme auf eigene Texte und die in den Prosatexten in unterschiedlicher Intensität immer wieder auftauchende Thematisierung des eigenen Schreibaktes gemeint.

Nach Michael Scheffel sind es drei Elemente, die den Begriff des selbstreflexiven Erzählens näher erläutern und eingrenzen. Erstens bezieht sich Selbstreflexion nicht unbedingt auf die Rückbezüglichkeit einer Erzählung als Ganzes (was ausschließt, dass bereits eine Serie selbstreflexive Züge aufweist). Zweitens ist narrative Selbstreflexion in der Bedeutung von Sich-Selbst-Spiegeln oder Sich-Betrachten nicht per se an die Fiktionalität einer Erzählung gebunden. Drittens kann Selbstreflexion markierte intertextuelle Anspielungen enthalten, ist aber in erster Linie intratextuell. Auf der Grundlage der oben genannten Kriterien unterteilt Scheffel die Formen selbstreflexiven Erzählens in zwei Kategorien: Selbstbetrachtung und Selbstspiegelung. Beide Formen, Selbstbetrachtung und Selbstspiegelung, sind auf den Ebenen des Erzählens (*discours*) (Scheffel 1997: 56) und des Erzählten (*histoire*) (*ibid.*) anzutreffen und können sich auf die

Erzählung, das Erzählen (d.h. den Erzählakt), das Erzählte beziehen. (Scheffel 1997: 46-90)

IV. Die motivische und thematische Selbstreflexivität bei Herta Müller

IV.1 Formen der Metaisierung

In ihren Texten untersucht Müller häufig die komplexen Beziehungen zwischen persönlichen Erfahrungen und historischen Traumata, sowie die Art und Weise, in der sich individuelle Erzählungen mit umfassenderen politischen und sozialen Realitäten überschneiden. Bei Herta Müller lassen sich verschiedene Formen der *Metaisierung*³ identifizieren. Aufgrund der gemeinsamen Themen und Motive können viele ihrer Überlegungen auch direkt auf ihr eigenes schriftstellerisches Schaffen angewandt werden. Schon 1991 in ihrer Paderborner Poetik-Vorlesung mit dem Titel *Der Teufel sitzt im Spiegel* äußerte Herta Müller vergleichbare Gedanken über die Unkontrollierbarkeit und Konstruiertheit von Erinnerungen im Kontext ihrer eigenen Schreibebeit.

Das, was man später von früher her erinnert, sucht man sich nicht aus. Es gibt keine Wahl für eine Auswahl, die sich zwischen den Schläfen hinter der Stirn selber trifft. Ich merke mir an, 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

³ der Begriff wird hier als Oberbegriff für alle Formen der Selbstreflexivität verstanden

gegangen. Es hat seine Spuren gelassen. Manche Leute reden, wenn sie von diesen Spuren reden, von ‚Wunden‘ oder ‚Narben‘. Es sind keine. Ich kann heute ‚Angst‘ sagen. Und ich kann ‚Freude‘ sagen. Es trifft nicht mehr zu. Ich rede darüber. Ich lebe nicht mehr darin. Ich rekonstruiere, auch wenn ich innerlich nachvollziehe. (Müller 1991: 10)

Ein anschauliches Beispiel dafür findet sich in ihrem wiederkehrenden Motiv des Zeigefingers im Kopf, das die Unvorhersehbarkeit von Erinnerungen und die individuelle und schwer kontrollierende Natur der Wahrnehmung verdeutlicht. Dieses Motiv beeinflusst maßgeblich Müllers Schreibprozess und wurde bereits im ersten Kapitel *Wie Wahrnehmung sich erfindet* eingeführt, um dies zu erläutern.

Manchmal glaube ich jeder trägt im Kopf einen Zeigefinger. Der zeigt auf das, was gewesen ist. Das meiste, was wir uns sagen, erzählen, woran wir denken, wenn wir mit uns allein sind, ist gewesen. Was wir gerade tun, müssen wir nicht sagen. Wir tun es ja. Würden wir bei allem, was wir tun, sagen, was wir gerade tun, könnten wir es nicht mehr tun. Oft schließt das Tun das Sagen aus. Wir reden meist danach. Wir reden erst, wenn es geschehen ist. Dann war es, und wir sagen: es war. Es war kurz davor. Oder, es ist lange her. Es war, das klingt wie abgetan, denn damit beginnt es. Nicht nur das Erzählen. Auch das, was wir selber sind. (Müller 1991: 9)

Herta Müller sieht Wahrnehmung als einen aktiven Prozess, der stark von inneren Faktoren beeinflusst wird. Dieser Prozess entzieht sich jedoch ebenso der bewussten Kontrolle wie die Erinnerung und bleibt daher individuell. In diesem Zusammenhang betrachtet sie, wie individuelle Erfahrungen und persönliche Erzählungen mit Traumata verknüpft sind, was diese Individualität der Wahrnehmung noch deutlicher hervorhebt.

Die Wahrnehmung, die sich erfindet, steht nicht still. Sie überschreitet ihre Grenzen, da, wo sie sich festhält. Sie ist unabsichtlich, sie meint nichts Bestimmtes. Sie wird vom Zufall geschaukelt. Ihre Unberechenbarkeit trifft jedoch die einzige mögliche Auswahl, wenn sie sich wählt. Der Zeigefinger im Kopf bricht ständig ein. (Müller 1991: 19)

Die Bewusstwerdung über den eigenen Status als Autorin, über das schöpferische Potenzial und der reflexive Blick auf die Entwicklungsphasen des Schreibprozesses sind Elemente, die ihre Texte strukturieren, die ihre Eigentümlichkeit präservieren. Tatsächlich werden sämtliche literarische Werke der Autorin mit substantiellen Bezügen auf den eigenen Schreibakt versehen, die wiederum zum festen sprachlichen Repertoire zahlreicher Rezensionen gehören. Man spricht von der erfundenen Wahrnehmung, vom fremden Blick und von der Unwirklichkeit⁴ - Begriffe, die jeder Rezensent und Leser sehr schnell bemerkt und assoziiert, wenn es um die Beschreibung von Müllers Werk in der Literatur geht. Diese expressiven Begriffe sollen hier nur Beispiele für diese Form der Selbstbezeichnung und Selbstinszenierung sein und verweisen bereits auf die Relevanz der Formen der Metaisierung in Müllers Werk. Sie können eine implizite Ebene einer grundlegenden fiktionalen Poetik aufzeigen, die es erlaubt, Erkenntnisse über die Bedeutung des Erzählens und des Schreibens für das erzählende Selbst zu erfassen.

⁴ mehr dazu in Dimian-Hergheligi, R. (2022): ‘ „Vielleicht hat jeder Autor einen eigenen, einzigen Satz“. Selbstreflexives Schreiben in Herta Müllers Essays der 1990er-Jahre: Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt‘. In *Jahrbuch für Internationale Germanistik Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik*, Beihefte 7:692, Bern, Peter Lang.

In Herta Müllers Prosatexten lässt sich die Metaisierung auf einige Ebenen und in verschiedenen Formen erkennen. Eine davon kann das Element der literarischen Selbstbeobachtung oder Selbstanalyse sein. Der Ausgangspunkt mancher Erzählpassagen ist oft die Reflexion und es gibt viele Passagen aus der Kindheit, reflexive Erinnerungen an das Dorf, Reflexionen, Themen und Motive wie das Dorf, die Sprache, das Schreiben, das Trauma. Sie schreibt:

Man kann es glauben, aber nicht sagen. Aber was man nicht sagen kann, kann man schreiben. Weil das Schreiben ein stummes Tun ist, eine Arbeit vom Kopf in die Hand. Der Mund wird übergangen. Ich habe in der Diktatur viel geredet, meistens weil ich mich entschlossen hatte, die Trompete nicht zu blasen. Meistens hat das Reden unerträgliche Folgen gehabt. Aber das Schreiben hat im Schweigen begonnen, dort auf der Fabrikterrasse, wo ich mit mir selbst mehr ausmachen musste, als man sagen konnte. Das Geschehen war im Reden nicht mehr zu artikulieren. (Müller 2011: 18)

Ein weiterer Punkt ist die Thematisierung ihres eigenen poetologischen Programms als ein Charakteristikum des Metanarrativen. Die Beziehung zwischen dem Autor und dem geschriebenen Text, das Verhältnis zwischen dem Erzählen und dem Schreiben wird an mehreren Stellen aufgegriffen und explizit gemacht, und auch die Frage nach der Funktion und vor allem den Möglichkeiten des Erzählens stellt sich in diesem Zusammenhang. Die beiden Texte *Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt* (1991) und *Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991) behandeln den fiktionalen Prozess und stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander.

Lolas Sätze ließen sich sagen im Mund. Aufschreiben ließen sie sich nicht. Nicht von mir. Es war wie mit Träumen, die in den

Mund passen, aber nicht aufs Papier. Beim Aufschreiben löschten sich Lolas Sätze in meiner Hand. (Müller 2009: 44)

Durch das selbstreflexive Schreiben ist Müller in der Lage, die Art und Weise zu erforschen, in der Sprache eingesetzt werden kann, um unterdrückerische Systeme herauszufordern und zu untergraben, während sie gleichzeitig die Komplexität und die Grenzen solcher Bemühungen anerkennt. Sie zeigt also, dass Sprache und Geschichtenerzählen mächtige Werkzeuge des politischen Widerstands sind, die in der Lage sind, die herrschenden Narrative der Machthaber zu untergraben.

Die Autorin versucht in ihrem Essay *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991), unter ständigem Bezug auf die subjektive Schreiberfahrung, das Spannungsverhältnis zwischen dem Schreiben, dem Denken und dem Leben, zwischen der Innen- und der Außenwelt, zwischen der realen Welt und der Fantasie nachzuspüren, um die Fiktionalität, die Vorläufigkeit und die Offenheit der Literatur selbstreflexiv zu verdeutlichen.

Ihr Essay, der zu einer Vielzahl von Erinnerungen und Rückblicken und in der Folge zu Erzählversuchen führt, ist nicht nur im Hinblick auf das Element der Selbstreflexion relevant, sondern weckt auch Assoziationen an die Technik der *mémoire involontaire* (Pethes, 2001: 367-368) oder der *écriture automatique*. In ihrem Werk lassen sich Ähnlichkeiten mit surrealistischen Praktiken erkennen.

Die Angst vor dem Satz, der Unwille zum Schreiben - es ist fast ein Widerwill-, ist der einzige Grund, weshalb ich es tu. 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. (Müller, 1991: 33)

Einige der bisher genannten Elemente und Aspekte werden oft und gerne in Zusammenhang mit der Postmoderne gebracht. Die gesteigerte Selbstreflexivität, die Beziehung zwischen dem Autor und dem geschriebenen Text, die metanarrative Tiefenstruktur, die surrealistische Intertextualität sind Merkmale, die die postmoderne Philosophie gerne den postmodernen Autoren zuordnen kann. Das selbstreflexive Schreiben, die Doppelstimme, das Baumsymbol und das Motiv des Tagebuchschreibens zu einer reichhaltigen und tiefgründigen Erkundung der persönlichen Identität, der Erinnerung, des Traumas, der Wirklichkeitskonstruktion und der Macht des Erzählens bei. Diese literarischen Mittel und Themen greifen ineinander und schaffen parallele Fäden, die unser Verständnis der menschlichen Erfahrung vertiefen und die Leser dazu einladen, über ihre eigenen Wahrnehmungen, Erinnerungen und die Art und Weise, wie sie ihre eigene Realität konstruieren, nachzudenken.

V. Schlussbetrachtungen

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Herta Müllers Schreiben aussagekräftige Beispiele, ein vielfältiges Spektrum an Schreib- und Erzählszenarien sind. Wichtig sind Formen der Metaisierung, die sowohl auf der Ebene der literarischen Selbstbeobachtung und Selbstreflexion als auch über das Element der Metanarration, des Schreibens über das Schreiben stattfinden. Ihr Schreiben ermöglicht es ihr, über die Art und Weise zu berichten, in der sich individuelle Erzählungen mit umfassenderen politischen und sozialen Realitäten überschneiden, um Fragen der Identität, Zugehörigkeit und literarischer Darstellung zu untersuchen. Müllers selbstreferentielles Schreiben war Gegenstand wissenschaftlicher Analysen und Diskussionen, die die Bedeutung ihres Werks für das Verständnis des komplexen Zusammenspiels zwischen persönlicher Erfahrung und breiteren historischen und kulturellen Kontexten hervorheben.

Bibliographie

- BRANDT, B., GLAJAR, V. (Hrsg.) (2013): *Herta Müller Politics and Aesthetics*. UNP.
- BRÜNDL, P. (1998): 'Trauma und Überlebenskunst', *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 22, pp. 29–45.
- DIMIAN-HERGHELIGIU, R. (2022): '„Vielleicht hat jeder Autor einen eigenen, einzigen Satz“: Selbstreflexives Schreiben in Herta Müllers Essays der 1990er-Jahre: Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt', in *Jahrbuch für Internationale Germanistik Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik*. Bern: Peter Lang, pp. 435–444.
- EKE, N.O. (ed.) (2017): *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- FEDERHEN, K. (2012): *Traumatheorie, Trauma-Analyse und die Frage nach der Darstellbarkeit des Traumas. Marguerite Duras 'Hiroshima mon Amour'*, München.
- GÜNTER, S. (2013): 'Einleitung: Geschichte der Psychotraumatologie.', in A. Maercker (ed.) *Posttraumatische Belastungsstörungen*. Heidelberg: Springer Medizin.
- HAACKE-WERRON, S., KARSTEN, A., SCHARLAU, I. (eds) (2022): *Reflexive Schreibwissenschaft. Disziplinäre und praktische Perspektiven*, WBW.
- HAHNE, P., BIESHOLD, H.-H., LANCIK, K.H. (2005): 'Psychogene Störungen bei deutschen Soldaten des Ersten und Zweiten Weltkrieges. Eine vergleichende Betrachtung unter psychotraumatologischen Gesichtspunkten.', *Fortschritte der Neurologie – Psychiatrie*, 73, pp. 91–101.
- MAR CASTRO VARELA, M. DO, DHAWAN, N. (2015): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript.

- MÜLLER, H. (1991): *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch.
- MÜLLER, H. (1994): *Herztier*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- MÜLLER, H. (1996): *The Land of Green Plums*. Translated by M. Hofmann. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- MÜLLER, H. (2007): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. München: Carl Hanser.
- MÜLLER, H. (2009a): *Atemschaukel*. München: Carl Hanser.
- MÜLLER, H. (2009b): *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- MÜLLER, H. (2009c): *Herztier*. 2nd edn. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- MÜLLER, H. (2011b): *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München: Carl Hanser.
- MÜLLER, H. (2014): *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. München: Carl Hanser.
- PETER VON, M. (2001): *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*. Stuttgart: Reclam.
- SCHEFFEL, M. (1997): *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Max Niemeyer.
- SEYFARTH, A. (2020): *Selbstreflexive Avantgarde. Bazon Brock über Innovation und Tradition*. Paderborn: Brill Fink.

Internetquellen

- FRIED, A. (2017): 'Main Post'. Available at: <https://www.mainpost.de/regional/hassberge/jeder-autor-schreibt-auch-ueber-sich-selbst-art-9850079>.
- MÜLLER, H. (2011a): 'Herta Müller: Die Autorin und ihre Bücher'. Translated by S. Drude-Koeth. Available at: <https://www.goethe.de/ins/lt/de/kul/mag/20771058.html>.

MÜLLER, H. (2019): ‘ „Jedes Wort wird ein Individuum.“ Ein Interview mit Herta Müller über ihre Collagen’. Available at:https://www.academia.edu/40239478/_Jedes_Wort_wird_ein_Individuum_Ein_Interview_mit_Herta_M%C3%BCller_%C3%BCber_ihre_Collagen, retrieved on 10.04.2023; <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/summary/>, retrieved on 18.09.2023.