
**HERTA MÜLLERS „WORTHUNGER“ ALS
INTERKULTURALITÄTSKONZEPT**CHRISTINA MARKOUDI (THESSALONIKI)

ABSTRACT
**HERTA MÜLLERS 'HUNGER FOR WORDS' AS A CONCEPT OF
INTERCULTURALISM**

In the age of postcolonialism it is obvious that literature needs to be newly defined. Texts are hybrid structures offering the space needed for the author's individual expression. Homi Bhabhas notion of "third space" creates the opportunity for a synthesis of identity based on one's individual cultural and linguistic experience. In this context, the author Herta Müller uses different languages as a tool to create her specific text rhythm and style. Examples taken out of a variety of her texts illustrate her way to deal with the topics 'language' and 'identity'. Her innovative texts reveal her very own concept of interculturalism.

Key words: interculturalism, postcolonialism, Herta Müller

ABSTRAKT
**„HLAD PO SLOVECH“ HERTY MÜLLEROVÉ JAKO INTERKULTURNÍ
KONCEPT**

V postkoloniální době je zřejmé, že literatura musí být namnoze nově definována. Texty jsou hybridní struktury nabízející prostor potřebný pro individuální vyjádření autora. Homi Bhabha vytvořil svým konceptem „třetího prostoru“ příležitost pro syntézu identity založené na individuální kulturní a jazykové zkušenosti člověka. V této souvislosti spisovatelka Herta Müller používá prvky různých jazyků jako nástroj k utváření specifického rytmu a stylu svých textů. Zde použité příklady, které byly vybrány z mnoha jejích textů, ilustrují způsob, jak se vypořádat s tématem „jazyk“ a „identita“ v literatuře. Její inovativní texty odhalují její vlastní koncepci interkulturalismu.

Klíčová slova: interkulturalita, postkolonialismus, Herta Müllerová

„Wörter können alles. Die können schikanieren und die können schonen und die können einen besetzen und die können einen leerräumen. So was haben die Wörter schon. Potentiell haben und können sie alles“ (Müller 2010: 51), erläutert Herta Müller in einem Gespräch mit dem Schriftsteller Michael Lenz von 2009, wenige Wochen nach

der Bekanntgabe der Verleihung des Literaturnobelpreises an sie. Die rumäniendeutsche Autorin reflektiert über den Schreibprozess und konstatiert, „in jeder Sprache sitzen andere Augen“ (Müller 2010: 51). Dieser These entspricht der multiperspektivische Blick auf die Welt, dessen sie sich beim Schreiben bedient. Ein Blick auf eine globalisierte Welt unter Verwendung einer literarischen Sprache, die schließlich weit mehr ist als eine kulturelle Konvention, wie Guy Deutscher in seinem Buch *Im Spiegel der Sprache* feststellt (Deutscher 2010: 18).

Herta Müller ist in einem deutschsprachigen Dorf im rumänischen Banat aufgewachsen. Dort erlernte sie zunächst den deutschen Dorfdialekt, anschließend das Hochdeutsche und auch die rumänische Sprache. Außerdem lebte derzeit in ihrer rumänischen Heimat eine nennenswert große ungarische Minderheit, so dass die Autorin auch ungarischen Spracheinflüssen ausgesetzt war. In diesem mehrsprachigen Umfeld erlernte sie das Sprechen und Schreiben bis sie 1987 schließlich nach Berlin übersiedelte.

Müller stellt ein hervorragendes Beispiel einer Autorin dar, die Erfahrungen mit mehreren Sprachen, Heimaten und Kulturen verarbeitet. In ihren Texten macht sich bereits auf sprachlicher Ebene das ‚Fremde‘ bemerkbar, das sich ‚eingeschlichen‘ hat, eine prekäre Stellung zwischen der eindeutigen Fremdheit und dem Vertrauten einnimmt und in Folge näher betrachtet werden soll.

Die Auseinandersetzung mit derartigen Texten demonstriert, dass Literatur unweigerlich als Medium einen idealen Raum für Kultur- und Sprachmischungen darstellt und somit die Anwendung der traditionellen nationalphilologisch geprägten Begrifflichkeiten zur Kategorisierung dieser Texte unmöglich macht. Aus der Perspektive der *postcolonial studies* schreibt der britische Soziologe Stuart Hall dazu:

Je mehr das gesellschaftliche Leben durch die globale Vermarktung von Stilen, Räumen und Vorstellungen, durch internationale Reisen, global vernetzte Medienbilder und Kommunikationssysteme vermittelt wird, desto mehr lösen sich Identitäten von besonderen Zeiten, Orten, Vergangenheiten und Traditionen – sie werden entbunden und erscheinen als „frei flottierend“. Wir werden mit einer Reihe von Identitäten konfrontiert, die alle zu uns oder besser zu bestimmten Seiten von uns gehören und zwischen denen wir wählen können. (Hall 1999: 428f.)

Diese dynamische Form der Selbstwahrnehmung suggeriert die Hybridität des Individuums, denn die Hybridität „siedelt ganz im Sinne postmoderner Philosophie das Authentische nicht im Reinen und Unvermischten als Echtem (oder echt Nachgemachtem) an, sondern im Gemischten, in der kulturellen Überlagerung, im Eklektischen, sowohl wie in der kulturellen Fusion“ (ebd.).

Diese kulturelle Überschneidungssituation wurde bereits in den 1970er Jahren als eine dritte Kultur wahrgenommen, die auch als ‚dritte Ordnung‘ definiert wird. In ihr sind die Begriffe der Identität und Alterität im Konzept der Pluralität miteinander verknüpft (Wierlacher 2003: 260f.). Homi Bhabha spricht in diesem Kontext von einem *dritten Raum*, dem *third space*, „in dem sich asymmetrische Kräfte, Dissonanz und Ungesagtes in eine Bewegung einschreiben“ (Bronfen 1997: 198). Wie auch Ian Chambers in seinen Untersuchungen gezeigt hat, entwickelt sich kulturelle Hybridität gerade aufgrund globaler Kommunikationsstrukturen, denn

für die Kultur-Kulturen des Postkolonialismus ist Hybridität Lebensbedingung. *Dissidente Kultur* wird stets ihre subkulturelle kollektive Identität als parasitären Prozeß (im Sinne des eingeschlossen-ausgeschlossenen Dritten) verstehen, der sich im Oszillieren zwischen kultureller Herkunft und autonomer Setzung, im uneinholbaren Bruch zwischen Sprechendem und gesprochenem Subjekt entfaltet. (Ebd.: 15)

Dieser hybride, dritte Raum bietet dem Individuum die Möglichkeit sich selbst zu entfalten und (um in Bildern zu sprechen) ähnlich einem Mosaik die eigene Identität aus kleinsten Puzzlesteinen zusammenzusetzen. Bhabha verbildlicht diesen Prozess anhand eines Treppenhauses, der als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen dient. Innerhalb dieses Raumes findet ein Prozess symbolischer Interaktion statt. Das ständige Hin und Her des Treppenhauses verhindert dabei, dass sich Identitäten zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Der Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt (vgl. Bhabha 1997: 127).

Diesen symbolischen Ort der Entwurzelung, der für das Individuum potentiell alle Möglichkeiten beinhaltet, nutzt auch die sog. interkulturelle Literatur um einen experimentellen Umgang mit dem Dialekt des Eigenen im Widerstreit mit dem Anderen zu inszenieren. Die Einsicht, dass Kultur kein festgeschriebenes Konstrukt ist, suggeriert zugleich

die Unmöglichkeit einer traditionellen, monokulturellen Identitätsbildung. Identität erweist sich als Schnittstelle von Begegnungen. ‚Andersheit‘ zeigt, dass die Vorstellung der reinen Identitäten irrig ist [...]. ‚Andersheit‘ bedeutet das kulturelle Oszillieren, mit einer Zurück- und Nach-Vorn-Bewegung und beansprucht keine spezifische oder essentielle Form von Sein. (De Toro 2004: 10)

Innerhalb dieses theoretischen Rahmens erscheinen Herta Müllers Texte als eine literarische Entdeckungsreise multipler Identitäten und kultureller Mehrfachzugehörigkeiten. Schließlich wird die Formung und Repräsentation des Subjekts in der Vielfalt, Heterogenität und in dauernden Rekombinationen von Spuren angelegt (Gutjahr 2006: 112).

Demnach meint Herta Müllers ‚Konzept der Vielfalt‘ ein Spiel mit den Sichtweisen, den Zugehörigkeiten und Ausdrucksformen. In diesem Kontext meint Interkulturalität schließlich nicht die Interaktion zwischen verschiedenen Kulturen im Sinne eines Austausches von je kulturell Eigenem, sondern zielt auf ein intermediäres Feld, dass sich im Austausch der Kulturen als ein neues Gebiet eines neuen Wissens herausbildet und erst dadurch wechselseitige Differenzenerfahrungen und zugleich Identifikationsmöglichkeit gewährleistet (Gutjahr 2006: 112).

Im gegenwärtigen Literaturdiskurs, in dem also Identitäten als Schnittstellen von Begegnungen des Eigenen und des Fremden verstanden werden, ist der Bedarf an neuen sprachlichen Mitteln eindeutig bewiesen. Bereits Kurt Scheel fragte sich 1998 „Was kommt nach der Postmoderne“ (Bohrer/Scheel 1998: 757) und skizzierte damit die Notwendigkeit der Kulturwissenschaften das „Ende der Theorie“ zu vergegenwärtigen, wie Achim Geisenhanslücke 2015 schon im Titel seines Buches *Textkulturen. Literaturtheorie*

nach dem Ende der Theorie provokativ angekündigt hatte. Bereits Roland Barthes hatte schließlich erkannt, dass sich die Postmoderne durch die doppelte Zurückweisung von Sinn und Subjekt auszeichnet. In diesem Kontext lässt sich auch die

Metapher vom Spinnenkörper des Textes als dem symbolischen Ort [verstehen], an dem sich Subjekt und Sinn eher auflösen denn manifestieren, [und] bedeutet zugleich eine radikale Entgrenzung des wissenschaftstheoretisch relativ neuen Textbegriffes, die den Anschein der Ganzheit in Frage stellt. Denn konsequent zu Ende gedacht, muss das Geflecht des Textes weder Anfang noch Ende haben. (Geisenhanslücke 2015: 17)

Herta Müllers Texte enthüllen demonstrativ die Inkohärenz und Variabilität von Kultur und Identität und entwerfen somit ein eigenes ‚Konzept der Vielfalt‘, das sich in ihren Texten sowohl in der Sprache als auch in der Form manifestiert. Mehrsprachigkeit, Interkulturalität und das allgemeine ‚Dazwischensitzen‘ des Individuums bilden eine zentrale Achse ihrer Schriften.

Doch das, was Herta Müllers Texte schließlich zu Dokumenten einer ganz besonderen ‚Mischkultur‘ macht, ist deren Autoreflexivität. Es genügt der Autorin schließlich nicht mit Sprache zu experimentieren, ihren eigenen Textrhythmus und eigene Umsetzungsformen für ihre Texte zu entwerfen, sie reflektiert darüber hinaus über den Schreibprozess an sich und die Macht bzw. Ohnmacht der Sprache, die Gegenständlichkeit der Welt darzustellen. Wie sie selbst konstatiert, sitzen „in jeder Sprache andere Augen in den Wörtern“ (HID¹: 15).

Im Dialekt des banatschwäbischen Dorfes, in dem ich aufgewachsen bin, sagte man: Der Wind „geht“. Im Hochdeutschen, das man in der Schule sprach, sagte man: Der Wind „weht“. Und das klang für mich als Siebenjährige, als würde sich der Wind weh tun. Und im Rumänischen, das ich damals in der Schule zu lernen begann, sagte man: Der Wind „schlägt“ [...] Dieses Beispiel vom Wind ist nur eines von den ständig verschiedenen Bildern, die zwischen zwei Sprachen für ein und dieselbe Tatsache stehen. Zwischen allen Sprachen tun sich Bilder auf. Jeder Satz ist von seinen Sprechern ein so und nicht anders geformter Blick auf die Dinge. (HID: 14f.)

Dieser Leitsatz charakterisiert Herta Müllers gesamtes Schreiben. Ihre Texte stellen eine bunte Mischung aus Bildern und ‚Sprachfetzen‘ dar, aus denen sich die unterschiedlichen kulturellen, sowie auch sprachlichen Einflüsse eruieren lassen.

Sprache ist und bleibt das Medium der Verständigung, dessen sich die Autorin und ihre Figuren (die oftmals autobiografische Züge aufweisen) bedienen. Ob in der zensierten Heimat oder im demokratischen Westdeutschland: die Worte bedeuten stets eine politische Stellungnahme, die es zu vertreten gilt. In diesem Kontext ist auch das Plädoyer der Schriftstellerin zu verstehen:

Auch in Demokratien ist die Sprache kein unpolitisches Gehege. Sprache ist nicht außerhalb des Lebens. Man muß ihr ablauschen, was sie mit den Menschen tut. In jedem Kontext trägt

¹ Die Sigle HID steht im Folgenden für Müllers Abiturientenrede *Heimat ist das was gesprochen wird* (2001).

sie ihre Absichten vor sich her. Wenn maninhört, kann sie nicht verbergen, was sie mit Menschen im Sinn hat. Und was sie mit Menschen tut, war und bleibt das einzige und für jeden von uns unabdingbare Kriterium, Sprache zu beurteilen. Genauso wie für all unsere Gegenstände des Gebrauchs brauchen wir auch für die Sprache jeden Tag dieses Register zwischen legitim und inakzeptabel. Gesprochen oder geschrieben – die Sprache verlangt von uns eine Gratwanderung zwischen den Worten, die wir uns zu eigen machen und jenen, die wir meiden. (HID: 42f.)

Die Sprache, in der die Müller'schen Protagonisten denken, sprechen und träumen, gleicht einem Mosaik verschiedener Bilder und Projektionen. Die Autorin bedient sich des Werkzeuges der Sprache, um ihren Texten einen spezifischen Rhythmus und einen charakteristischen Klang zu verleihen.

Im Roman *Atemschaukel*, in dem es um den Alltag eines Inhaftierten in einem Arbeitslager geht, vergegenständlicht sich beispielsweise der Hunger, der den Lagerinsassen Leo plagt. Beinahe poetisch stilisiert die Autorin die Bedeutung des Hungers:

Der Hunger ist ein Gegenstand.
Der Engel ist ins Hirn gestiegen.
Der Hungerengel denkt nicht. Er denkt richtig.
Er fehlt nie.
Er kennt meine Grenzen und weiß seine Richtung.
[...]
Die Klarheit ist groß: 1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot.
Der Hunger ist ein Gegenstand. (AS²: 144)

Müllers Syntax ist geprägt durch parataktische Reihungen sowie Wortwiederholungen, z. T. in Verbindung mit Parallelstellungen und Chiasmen. Darüber hinaus erzeugt die syntaktische Struktur ihrer Sprache eine Monotonie, die durch den Gebrauch von elliptischen Sätzen noch verstärkt wird (Wagner 2002: 37). Die syntaktische Monotonie besteht insbesondere in den Dialogen, die meist aus kurzen, prägnanten (oftmals elliptischen) Sätzen bestehen, die dem Wortwechsel ein rasantes Tempo verleihen:

Was ist das.
Das ist Wurst, sagte ich.
Und das.
Tomate.
Und was soll das sein.
Brot.
Und was ist das.
Salz und Messer, das andere eine Gabel.
Kauend sah Paul zu mir, als müsse er mich suchen.
Wurst, Tomate, Salz und Brot, sagte er, aber du bist auch da.
Und wo warst du, fragte ich.
Er zeigte mit dem Messergriff auf seine Brust:
In meinem Hemd und bei dir. (HWI³: 147f.)

² Die Sigle AS steht im Folgenden für Herta Müllers Roman *Atemschaukel* (2012).

³ Die Sigle HWI steht für den Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (1997).

Herta Müllers Sprachmelodie ist gekennzeichnet von der Dekonstruktion im Sinne einer bewusst inszenierten Abweichung von festgefahrenen grammatikalischen und syntaktischen Regelmäßigkeiten. Darüber hinaus entwirft sie ihren eigenen ‚Sprachjargon‘ indem sie ein Geflecht aus redundanten ‚Sprachfetzen‘, Wortkonstrukten (in *Atemschaudel* z.B. „Meldekraut“, „Appellkraut“ usw.) und Bildmelangen anlegt. Sie kreierte imaginäre Landschaften, indem sie die Gegenstände entfremdet und neu definiert. Dabei setzen sich innovative Assoziationen literarästhetischer Sprachbilder frei:

Jeder Acker war das randlos ausgebreitete Panoptikum der Todesarten, ein blühender Leichenschmaus. Jede Landschaft übte den Tod. Blumen ahmten die Hälse, Nasen, Augen, Lippen, Zungen, Finger, Näbel, Brustwarzen der Menschen nach, gaben keine Ruhe, liebten sich wachsgelb, kalkweiß, blutrot oder fleckenblau die Körperteile aus, vergeudeteten, mit Grün gepaart, was ihnen nicht gehörte. Den Toten zogen diese Farben dann durch die Haut, wie sie wollten. Die Lebenden waren so dumm und heischten danach, und an den Toten blühten sie, weil das Fleisch abdankte. (DKV⁴: 12f.)

Derart beschreibt die Autorin das triste, selbstzerstörerische Leben auf dem Land, in dem sich die Verwahrlosung des Menschen manifestiert. Die Natur erscheint hier als destruktive Gewalt, der das Individuum, wie so oft in Herta Müllers Erzählungen, zu entfliehen hofft. Dorf und Stadt bilden zwei sich gegenüberliegende Pole, die in ständigem Widerstreit stehen. Das Dorf stellt lediglich „die Fransen der Welt“ dar, während man „auf dem Teppich“ leben sollte, wie sie nur ein paar Zeilen weiter konstatiert (vgl. DKV: 13). Selbst die Gegenstände verlieren bei Herta Müller ihre Konturen. Mit einem detailgetreuen Blick auf die Menschen und deren Umfeld dekonstruiert die Autorin deren Beschaffenheit um Raum für neuartige, innovative Einblicke in eine Welt zu schaffen, wie sie von ihr erlebt und geschildert wird.

Neben der Bildhaftigkeit und Innovation auf formaler Ebene sind insbesondere die fremdsprachlichen Elemente ihrer Texte zu beachten, die die kulturellen und sprachlichen Einflüsse reflektieren, denen die Autorin im Banat ausgesetzt war. Das Zusammenleben mit Ungarn und Rumänen – um nur die größten Bevölkerungsgruppen zu nennen – spiegelt sich in der Verwendung von Wörtern und Sätzen aus dem Ungarischen und Rumänischen in ihren Texten wider. Diese ‚fremdsprachlichen‘ Elemente können jedoch nur als solche bezeichnet werden, wenn zunächst das ‚Eigene‘ definiert wurde. Denn „die Interpretation als *fremd* [Herv. d. A.] geht unmittelbar aus dem dialektischen Verhältnis von Fremdem und Eigenem hervor: Vor der Folie des *Eigenen* werden bestimmte Merkmale an einer Person oder an einem Gegenstand als fremd wahrgenommen und aufgefasst“ (Wierlacher 2003: 26). Unter der Voraussetzung, dass Herta Müller als deutschsprachige und auf Deutsch schreibende Autorin gilt, erscheinen in ihren Romanen immer wieder fremdartige, oftmals exotisch wirkende Ein-Wort-Interferenzen.

Im Roman *Herztier* etwa kann dies an zahlreichen Beispielen belegt werden. Das Ungarische kommt besonders häufig vor und wird zum Teil sogar in den Text integriert, ohne übersetzt zu werden, so als verstehe der Rezipient quasi aus dem Kontext die Bedeutung der Wörter. Frau Margit, eine Ungarin sucht ihr schwarzes Kopftuch, woraufhin

⁴ Die Sigle DKV steht für den Roman *Der König verneigt sich und tötet* (2003).

sie überlegt, „wo a fene dieser Fetzen liegen kann“ (HT⁵: 131). Bei „a fene“ handelt es sich um einen ungarischen Fluch, der mit dem deutschen „zum Teufel“ vergleichbar ist. Der Ausdruck wird nicht übersetzt. An anderer Stelle wird ein ungarisches Schimpfwort gebraucht und anschließend erklärt. Es obliegt dem Leser, den Zusammenhang zwischen Fremdwort und Erklärung herzustellen, wenn Frau Margit sagt:

Ich möchte keine kurva im Haus. Frau Margit sagt das gleiche wie Hauptmann Pjele: Wenn eine Frau und ein Mann sich etwas zu geben haben, steigen sie ins Bett. Wenn du mit diesem Kurt nicht ins Bett steigst, dann ist das nur ein ide-oda. Ihr habt euch nichts zu geben und braucht euch nichts zu nehmen, wenn ihr euch nicht mehr seht. Suche dir einen anderen, sagte Frau Margit, nur gazember haben rote Haare. Dieser Kurt sieht nach Halodri aus, er ist kein Kavalier. (Ebd.: 133)

Die negative Konnotation der beiden Wörter „kurva“ und „gazember“ kann bei aufmerksamem Lesen aus dem Kontext entnommen werden. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle trotzdem die Bedeutung beider Wörter erwähnt: Das ungarische Wort „kurva“ steht für Prostituierte und der „gazember“ bezeichnet einen ‚nichtswürdigen Menschen‘. Das „ide-oda“ hingegen, ist ohne Ungarischkenntnisse wohl kaum zu erraten. „Ide-oda“ bedeutet nämlich ‚hin und her‘. Das Einbauen der fremdsprachlichen Elemente in den Text erzeugt den Eindruck, als lägen sie der Figur sowie der Ich-Erzählerin griffbereit auf der Zunge. Ähnlich einem Jongleur hantiert die Autorin mit den verschiedenen Sprachbausteinen und konstruiert ihre Texte.

Der Roman *Atemschaukel* wimmelt nur so vor russischen Ausdrücken, zumal sich die Geschichte in einem Arbeitslager in Russland abspielt. Dabei handelt es sich stets um Wörter, die mit dem Lageralltag in Zusammenhang stehen. Der Zwangsarbeiter Leo lernt diese Phrasen, zumal sie ein Teil seines Lebens werden. Beginnend mit den für seine Existenz grundlegenden Begriffen, wie z.B. „UBORNAJA [Großschr. v. A.] (AS: 20)“ und „LOBODĂ (AS: 23)“, lernt der junge Leo schon bald russische Befehle. Im Gegensatz zu den ungarischen Ausdrücken im Roman *Herztier* werden die russischen Satzteile jedoch erklärt: „Ubornaja heißt gemeinschaftlicher Klogang.“ (AS: 20) oder „Schon im März hatten die Frauen vom Dorf herausgefunden, dass das Unkraut mit den gezackten Blättern LOBODĂ heißt.“ (AS: 23) Alltägliche Gegenstände, wie beispielsweise die Kleidung, die zu der Lagerausstattung gehört, werden ebenfalls auf Russisch erwähnt und anschließend erklärt: „Der Watteanzug hieß Pufoaika, ein Steppdeckenanzug mit Längswülsten.“ (AS: 51)

Anhand der exemplarisch (und ohne den Anspruch eine Entwicklung der Poetik Müllers festzustellen) aufgeführten Beispiele wird deutlich, dass in Herta Müllers Texten verschiedene sprachliche Einflüsse aufeinandertreffen. Auf formaler Ebene lassen sich Worte und Satzteile aus anderen Sprachen, wie z.B. dem Russischen oder Ungarischen leicht erkennen. Schwieriger wird es mit den rumänischen und den schwäbischen Elementen, die zweifelsfrei auch in ihrem Werk vorhanden sind. Denn diese sind derart tief mit dem Text verflochten, dass sie meist nur schwer zu eruieren sind. Dies kann mit der Tatsache erklärt werden, dass Herta Müller sowohl mit der deutschen als auch mit der

⁵ Die Sigle HT steht für den Roman *Herztier* (1994).

rumänischen Sprache aufgewachsen ist. Somit schreibt das Rumänische selbstverständlich immer mit, wie sie selbst sagt (vgl. DKV: 27). Mit dem Schwäbischen verhält es sich ähnlich. Auch wenn die Autorin nur selten explizit in Dialekt formuliert, schwingt das ‚Dorfdeutsch‘ ihrer Heimat stets in ihren Erzählungen mit. Im Roman *Herztier* finden sich einige schwäbische Ausdrücke, die am Ende des Buches zusammen mit den ungarischen Begriffen auf Hochdeutsch übersetzt werden. Dazu gehört zum Beispiel das Wort „Kampersackel“, das mit „Ein aus Stoff genähter Beutel für Kämme, der an der Wand über dem Waschtisch hängt“ (HT: 253) erklärt wird.

Der Dialekt des Dorfes, in dem die Autorin aufgewachsen ist, ermöglicht ihr einen veränderten Blick auf ihre Kindheit und das Leben im rumänischen Dorf. Im Roman *Der König verneigt sich und tötet* heißt es zum Beispiel: „Das Wort ‚einsam‘ gibt es nicht im Dialekt, nur das Wort ‚allein‘. Und dieses hieß ‚alleinig‘, und das klingt wie ‚wenig‘– und so war es auch“ (DKV: 12). Oder an anderer Stelle:

Der wilde Wein heißt im Dialekt „Tintentrauben“, weil seine schwarzen Beeren die Hände verfärben mit Flecken, die sich in die Haut fressen für viele Tage. Der Wasserturm neben dem Bett, seine Tintentrauben schwarz, wie der tiefe Schlaf sein soll. Ich wußte, einschlafen heißt, sich in der Tinte ertränken lassen. Ich wusste aber auch: wer nicht schlafen kann, hat ein schlechtes Gewissen, eine ungute Fracht im Schädel liegen. Also hatte ich das, wußte nur nicht warum. Auch in der Dorfnacht draußen war Tinte. (DKV: 10)

Herta Müllers Perspektive in der Betrachtung ihrer Umwelt bedeutet nicht nur die Vervielfältigung von Interpretationsmöglichkeiten, sondern zudem auch eine vergleichende Betrachtung der semantischen Unterschiede zwischen den Sprachen und somit auch zwischen den verschiedenen Ausdruckswelten. Dies geschieht beispielsweise im Text *Heimat ist das, was gesprochen wird*:

Im Rumänischen heißt der Gaumen *Mundhimmel* [Herv. d. A.], cerul gurii. Im Rumänischen klingt das nicht pathetisch. Auf Rumänisch kann man mit immer neuen, unerwarteten Wendungen in langen Verwünschungen fluchen. Das Deutsche ist in dieser Hinsicht regelrecht zugeknöpft. (HID: 38f.)

Herta Müllers Texte sind autoreflexiv. Sie konstruieren und dekonstruieren sich zugleich, während der Text sich selbst reflektiert. Es ist, als würde er sich bereits im Entstehen hinterfragen, denn die Sprache versucht, sich stets selbst zu genügen, dem gerecht zu werden, was sie ausdrücken will. Dabei bedient sie sich des Vorteils, den die Mehrsprachigkeit bietet. Der ‚andere Blick‘ auf die Dinge ist dadurch geprägt, dass die Sprache ihre Norm, ihre feste, schier biedere Struktur aufgibt. Nichts ist mehr wie von Natur aus gegeben, sondern definiert sich durch die andere, neue Sicht auf die Umwelt neu. Somit bedeutet das Erlernen einer neuen Sprache automatisch unzählige neue Ausdrucksmöglichkeiten und -variationen.

Herta Müller definiert die Muttersprache als „Mitgift“, die ein jeder von Geburt an unwillkürlich mit sich trägt (HID: 17). Demnach handelt es sich um keineswegs natürliche, sondern eine auferzwungene Beziehung zwischen Individuum und Sprache. Nur wer dies realisiert, kann sich tiefgründig mit dem Topos Muttersprache auseinandersetzen.

Herta Müller demonstriert dies, indem sie sich selbst ihrer Muttersprache gegenüberstellt und einen beinahe dialektischen Widerstreit inszeniert. Während sie sich einerseits der verschiedensten Mittel bedient, um mit Sprache zu spielen, zeigen sie andererseits die Schwächen eben dieses Mediums Sprache auf: „Es ist nicht wahr, daß es für alles Worte gibt.“ (IJS⁶: 14) Ebenso muss es nicht nur eine Muttersprache geben. In ihren Texten ist immer wieder auffällig, mit welcher Präzision sie die alltäglichen Gegenstände fokussiert. Sie schafft neue Begriffe, um zu umschreiben, wofür es in keiner der Sprachen, die sie beherrscht, Worte gibt. Dies illustriert die Schriftstellerin in folgendem Beispiel, anhand dessen sie die Ohnmacht der Sprache demonstriert:

Wenn der Hut gezogen wird, sieht man in seinem Innern das weiße Seidenfutter. Einmal nahmen zwei Männer vom Geheimdienst gleichzeitig ihre Pelzmützen ab, als sie in die Fabrik kamen, um mich zu drangsaliieren. Als die Hüte gezogen waren, standen die Haare auf beiden Kopfmitten struppig nach oben. Das Hirn hatte die Haare hoch gestellt, um den Kopf zu verlassen – ich sah es, es hockte in der Futterseide. Ich kann [...] das Hirn der Hüte [erwähnen] – aber klären, was sie im Kopf verursachen, kann ich mit Worten nicht. Wörter sind zugeschnitten aufs Reden, vielleicht sogar präzise zugeschnitten. Sie sind auch nur fürs Reden da, meinetwegen auch fürs Schreiben. Aber [...] den Hirnhut verstehen auch sie nicht. Sie sind nicht der nahtlose Klang zu dem, was in der Stirn geschieht. (Müller 2002: 10f.)

Obiges Zitat veranschaulicht Herta Müllers Bestreben nach sprachlicher Genauigkeit und ihre Selbstzweifel. Ihr Werkzeug, die Sprache, reicht nicht aus, um ihr die Präzision in der Beschreibung zu gewährleisten. Daher bleibt stets ein Minimum an ‚Unsäglichem‘, das der individuellen Wahrnehmung allein vorenthalten bleibt.

Nach näherer Betrachtung der Texte Herta Müllers wird weiterhin offensichtlich, dass die Autorin nicht nur einen besonderen Sprachstil (mit Neologismen, Verfremdungen, Symbole, fremdsprachliche Elemente, Klangassoziationen, Wiederholungen usw.) verwendet, sondern auch mit Techniken der Dekonstruktion arbeitet, indem sie ein konstitutives Spannungsverhältnis zwischen Sprache und Auslassung, Mitteilung und Schweigen erzeugt. Daher tendieren ihre Texte zum Fragmentarischen, zum Bruchstückhaften, zum Kleinteiligen. Ihre Geschichten unterliegen weder dem Einheitszwang eines klar abgesteckten dramatischen Bogens noch dem der narrativen Linearität, die einer monolingualen oder monokulturellen Identitätskonstruktion Vorschub leisten könnten. Meist sind weder Anfang noch Ende klar erkennbar. Die Textstrukturen bilden inhaltlich-semantische und/oder kognitive Einheiten, die augenscheinlich kohärent sind, sich jedoch ständig verschieben, so dass neue, ungeahnte Satzinhalte entstehen (Wagner 2002: 36f). Betrachtet man Herta Müllers Textcollagen, wie z.B. die Sammlung mit dem Titel *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* oder *Vater telefoniert mit den Fliegen*, wird offensichtlich, dass die Autorin eine mediale Kunst schafft, die die Form und den Aufbau des literarischen Textes nunmehr völlig sprengt und das Experimentieren mit Sprache und Sprachbildern buchstäblich vorführt. Indem sie in ihren Romanen und Essays imaginär

⁶ Die Sigle IJS steht für die Erzählung *In jeder Sprache sitzen andere Augen*, die im Buch *Der König verneigt sich und tötet* als eigenständige Erzählung enthalten ist.

die verschiedenen Sprachen verbindet und mischt, greift sie zu Schere und Klebstoff und schafft sich ihre Sprache durch das Zuschneiden und Zusammenkleben von Buchstaben, Silben und Worten.

Herta Müllers Schreiben erzeugt somit ein eigenes Konzept von Interkulturalität. Sie selbst antwortet in dem bereits eingangs erwähnten Interview mit Michael Lentz auf die Frage, wie denn der Schreibprozess bei ihr ablaufe, wie folgt:

Ich glaube, das machen die Wörter selbst. Das macht der Wortklang. Oder der Worthunger. Also, dass die Wörter, man sagt ja „Worte“, aber mir gefällt „Wörter“ viel besser, also daß die Wörter, wenn sie zueinander in eine bestimmte Beziehung getreten sind in einem Text, daß sie dann „einfach“ – hier haben wir es wieder – noch etwas anderes suchen und daß Präzisieren und Verschwimmen dasselbe wird. Das ergibt sich so beim Schreiben. Und das Innenleben des Textes, seine eigenen Gesetze bauen sich innerhalb der Sätze. (Müller 2010: 34)

Herta Müllers Texte sind Konstrukte, imaginäre Räume der Selbstverwirklichung. Gleichzeitig lassen sie sich als interkulturelle Konzepte wahrnehmen, die sich bei jedem Lesen neu definieren. Genau darin besteht die Herausforderung, aber auch die Chance durch die multiplen Blickwinkel zu profitieren – denn wie Herta Müller sagt – ist „das Ungesagt [...] wie ein Fächer im Satz. Man kann es geschlossen lassen oder weit öffnen, bis alles Mögliche hineinpasst.“ (Müller 2014: 77)

PRIMÄRLITERATUR

- Müller, Herta (1997): *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet*. Hamburg: Rowohlt Verlag.
Müller, Herta (2001): *Heimat ist das was gesprochen wird*. Saarbrücken: Gollenstein Verlag.
Müller, Herta (2005): *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*. München: Carl Hanser Verlag.
Müller, Herta (2007): *Herztier*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
Müller, Herta (2008): *Der König verneigt sich und tötet*. München: Carl Hanser Verlag.
Müller, Herta (2009): *Atemschaukel*. München: Carl Hanser Verlag.
Müller, Herta (2010): *Lebensangst und Worthunger*. München: Suhrkamp Verlag.
Müller, Herta (2014): *Vater telefoniert mit den Fliegen*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
Müller, Herta (2016): *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Bhabha, Homi K. (1997): *Verortungen der Kultur*. In: Bronfen, Elizabeth / Marius, Benjamin / Steffen, Therese (Hgg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 123–148.
Bohrer, Karl Heinz / Scheel, Kurt (1998): [o. T.]. In: Bohrer, Karl Heinz / Scheel, Kurt (Hgg.): *Postmoderne. Eine Bilanz*. Sonderheft Merkur 594/595, 575–577.
De Toro, Alfonso / Gronemann, Claudia (Hgg.) (2004): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiografischer Diskurse in einer französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
Deutscher, Guy (2010): *Im Spiegel der Sprache*. München: DTV Verlag.
Geisenhanslücke, Achim (2015): *Textkulturen. Literaturtheorie nach dem Ende der Theorie*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

- Gutjahr, Ortrud (2006): *Von der Nationalkultur zur Interkulturalität*. In: Razbojnikova- Frateva, Maja / Winter, Hans-Gerd (Hgg.): *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*. Dresden: Thelem Verlag.
- Hall, Stuart (1999): *Kulturelle Identität und Globalisierung*. In: Hörning, Karl H. / Winter, Rainer (Hgg.): *Wider-spenstige Kulturen: Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 393–442.
- Müller, Herta (2002): *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm- wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?* In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Herta Müller. Text + Kritik* Bd. 155. München: Edition Text und Kritik, 6–17.
- Wagner, Carmen (2002): *Sprache und Identität. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Aspekte in der Prosa von Herta Müller*. Oldenburg: Igel Verlag Wissenschaft.
- Wierlacher, Alois / Bogner, Andrea (Hgg.) (2003): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart: Metzler Verlag.

Christina Markoudi
Aristoteles-Universität Thessaloniki
Abteilung für deutsche Sprache und Philologie
cm4education@gmail.com