

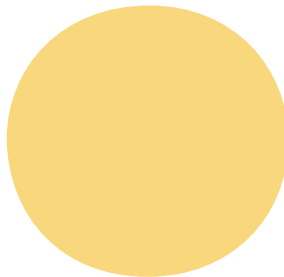
Heft 10/2013

Germanistik in der Schweiz

Zeitschrift der
Schweizerischen Akademischen
Gesellschaft für Germanistik

Herausgegeben von Michael Stolz,
in Zusammenarbeit mit Laurent Cassagnau,
Daniel Meyer und Nathalie Schnitzer

Sonderdruck



germanistik.ch
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft

Sprache ohne Ort. Emine Sevgi Özdamar, Terézia Mora, Herta Müller

VON MYRIAM GEISER

Emine Sevgi Özdamar, Terézia Mora and Herta Müller can be considered multilingual writers who represent literary *métissage* within contemporary German Literature. Notably their essays and short stories in the volumes ›Der Hof im Spiegel‹ (2001), ›Seltsame Materie‹ (1999) and ›Der König verneigt sich und tötet‹ (2003) develop a poetics of *strangeness* based on highly expressive proceedings of cultural displacements and linguistic interferences. In Özdamar's, Mora's and Müller's writing, the multicultural experience and perspectives increase the consciousness of the poetic process itself, where language becomes the material for a particular style which makes German sound *foreign*. The aim of this contribution is to show some narrative strategies in the texts of the three writers, who, by deterritorializing language, contribute to what might be described as post-national aesthetics.

I. Verschiebungen

Im Zeitalter der Globalisierung der literarischen Welt werden hierarchisierende Kategorien wie ›Zentrum‹ und ›Peripherie‹ relativ. Viele Werke mehrsprachiger Autoren sind sinnvoll nur in transnationaler Perspektive zu betrachten. OTTMAR ETTE hat darauf hingewiesen, dass durch literarische Einwanderung «die deutsche Sprache [...] selbst grundlegend ›unterwandert‹ und verändert wird»¹. HOMI K. BHABHA verortet Literaturen der Migration, des Postkolonialismus und des Exils als Gebiete der ›Weltliteratur‹ und schlägt vor, diese ›unwohnlichen‹ Fiktionen («‹unhomely› fictions») sozialer wie kultureller Verschiebungen («displacements») als Narrative der Hybridität zu untersuchen.² Im vorliegenden Beitrag möchte ich den Blick auf das Schreiben dreier nach Deutschland eingewanderter Gegenwartsautorinnen lenken. Ihre Lebenswege und Sprachbiografien sind völlig unterschiedlich, aber alle drei entwickeln eine – jeweils sehr eigenwillige – poetische Dezentrierung der Perspektive und der Sprache. Besonders sichtbar wird diese Ästhetik in der stark autoreflexiven Prosa der Bände ›Seltsame Materie. Erzählungen‹ (1999) von Terézia Mora, ›Der Hof im Spiegel. Erzählungen‹

1 OTTMAR ETTE: ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie, Berlin 2004, S. 238.

2 HOMI K. BHABHA: The Location Of Culture, London/New York 1994, S. 12.

(2001) von Emine Sevgi Özdamar und ‹Der König verneigt sich und tötet› von Herta Müller (2003).

Alle drei heute in Berlin lebenden Schriftstellerinnen werden zugleich am Rande und im Zentrum deutschsprachiger Literatur wahrgenommen. Die 1946 in der Türkei geborene Emine Sevgi Özdamar und die 1971 in Ungarn geborene Terézia Mora, deren Muttersprache nicht (oder nicht ausschliesslich) das Deutsche ist, wurden mit dem eigens für diese Sprachsituation geschaffenen Adelbert von Chamisso-Preis ausgezeichnet. Beide haben aber auch zahlreiche renommierte Literaturpreise ohne linguistisch-biografische Kriterien erhalten, etwa den Klagenfurter Ingeborg Bachmann-Preis. Die 1953 im deutschsprachigen Banat in der Gegend von Temeswar (Timișoara) geborene Herta Müller ist Trägerin des Literaturnobelpreises. Für ihren ersten Erzählband ‹Niederungen› erhielt sie noch vor ihrer Flucht vor dem Ceaușescu-Regime in die BRD den Aspekte-Literaturpreis. Zahlreiche bedeutende Auszeichnungen folgten, und inzwischen wird die Autorin in den Feuilletons nicht mehr als ‹deutsch schreibende Rumänin› bezeichnet.³

Die Schreibsituation Özdamars, Moras und Müllers liegt jenseits dessen, was GILLES DELEUZE und FÉLIX GUATTARI als ‹kleine Literaturen› (innerhalb einer Mehrheitsprache) bezeichnet haben.⁴ Zwar unterwandern ihre Texte die Logik literarischer ‹Nationalsprachen›, sie setzen aber auch den Begriff der ‹Fremdsprache› in ein neues Licht. Dadurch bestätigen sie eher, was DELEUZE an anderer Stelle für den poetischen Akt formuliert hat: ‹L'écrivain est un étranger dans sa propre langue: il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas.›⁵ Diese aller Literatur inhärente ‹Fremdheit› findet sich in potenziert Form in jenem Schreiben, das Mehrsprachigkeit im Text inszeniert. Der Alteritätseffekt wird hier bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt und damit die von JACQUES DERRIDA beschriebene Illusion des ‹Monolinguisimus› illustriert: ‹Une langue n'existe pas. [...] C'est d'ailleurs pourquoi on ne saurait jamais compter ces choses.›⁶ Die poetische *Métissage* in den Werken Özdamars, Moras und Müllers addiert nicht einzelne Idiome, sie schafft sprachliche Vielfalt als hybride Form, in der die Koexistenz von Sprechweisen hervorsieht. Einige dieser Deterritorialisierungsstrategien werden im Folgenden gezeigt.

3 Vgl. die Anmerkung von MICHAEL NAUMANN anlässlich der Vergabe des Literaturnobelpreises, in: ‹Herta Müller. Was glaubst du, wer du bist?›, Tagesspiegel (11.10.2009), <http://www.tagesspiegel.de/meinung/kommentare/herta-mueller-was-glaubst-du-wer-du-bist/1613776.html> (abgerufen am 12.10.2012).

4 ‹Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure.› In: GILLES DELEUZE / FÉLIX GUATTARI: Kafka. Pour une littérature mineure, Paris 1975, S. 29.

5 GILLES DELEUZE: Critique et clinique, Paris 1993, S. 138.

6 JACQUES DERRIDA: Le Monolinguisisme de l'autre, Paris 1996, S. 123.

II. Wörter im Spiegel

Bevor Emine Sevgi Özdamar zu schreiben beginnt, ist sie Schauspielerin. Deutsch lernt sie während eines Jahres als Gastarbeiterin in West-Berlin und im Anschluss an ihre Ausbildung an der Istanbuler Theaterschule als Assistentin an der Ostberliner Volksbühne. Özdamars nomadische und kosmopolitische Biografie folgt den Spuren künstlerischer Begegnungen und Affinitäten, keiner territorialen Logik. Jeder erste Kontakt zu einer neuen Sprache ist für sie ein schauspielerischer Akt, der Wortschatz entspricht einer Rolle, die man sich aneignen und spielen kann: *Das inszenierte Wort ist ungeheuer intensiv. Aber wenn man das Stück zu Ende gespielt hat, kann man die Wörter wie die Kostüme ausziehen und in der Garderobe lassen. Licht ausmachen.*⁷ In ähnlicher Weise verfährt Özdamar beim Schreiben: Die Wörter werden in Szene gesetzt, so dass sie eine Geschichte vorführen. Das gewählte Idiom existiert nur im Bezug zur geschaffenen Welt, Herkunft oder Identität spielen dabei keine Rolle. Die Erzählerin schöpft aus dem Material, das für die Inszenierung zur Verfügung steht. Somit findet auch keine eigentliche <Sprachwahl> statt: *Als ich anfang zu schreiben, habe ich gar nicht darüber nachgedacht, in welcher Sprache ich schreiben sollte.*⁸ Im Moment kreativer Arbeit wird die <andere> Sprache performativ erworben. Die Autorin begegnet den Wörtern wie neuen Bekannten, ohne den Ballast filiatorischer Bindungen: *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit.*⁹ In Özdamars Prosa entstehen sprachliche Welten, in denen es keinerlei Wertigkeit <eigener> oder <fremder> Sprache gibt.

In den Kurztexten, aus denen der Band <Der Hof im Spiegel> zusammengesetzt ist, schafft die Autorin in beinahe kinematografischer Manier Szenen, eigene Mikrokosmen, die Stimmungen erzeugen. Hierzu verwendet sie sehr einfache, aber suggestive Wörter, die durch Wiederholung eine eigene symbolische Existenz entwickeln. Der Spiegel im Raum der Ich-Erzählerin reflektiert alle Dinge und Begebenheiten, die sich im Innenhof des Wohnhauses abspielen. Sie erzählt, was sie beobachtet (bisweilen ihrer Mutter oder einem Freund in Istanbul am Telefon). Durch die Blickführung wird der Spiegel zum <Fenster zum Hof>, wobei er wesentlich mehr aufnimmt und wiedergibt als eine simple Öffnung – ähnlich dem Objektiv einer Kamera speichert er in seinem Rahmen alle Bilder und Figuren, die sich ihm im Laufe der Zeit präsentieren:

7 Emine Sevgi Özdamar: *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit*. Eine Dankrede [zur Verleihung des Adelbert von Chamisso-Preises München 1999], in: *Der Hof im Spiegel*, Köln 2001, S. 125–132, hier S. 132.

8 Özdamar: *Meine deutschen Wörter* [Anm. 7], S. 131.

9 Özdamar: *Meine deutschen Wörter* [Anm. 7], S. 131.

*Alle Toten wohnen in diesem Spiegel. [...] Die Toten im Spiegel machen Platz, wenn ein neuer Toter kommt. [...] Ich dusche in der Badewanne, sehe mich nackt zwischen den Toten im Spiegel. [...] Es regnet auf dem Balkon und über den Toten im Spiegel. Manchmal kommen Hunderte kleiner Mücken und drehen sich wie verrückt um die Glühbirne, die vor dem Spiegel hängt.*¹⁰

Es scheint beinahe so, als ob sich in diesen poetischen Miniaturen die Wörter selbst spiegeln, als ob sie es wären, die um die Glühbirne kreisen, damit man sie von allen Seiten und in jedem Licht betrachten kann. Die ›Reflexion‹ über Bedeutungen setzt sich in den Telefonaten mit Can, dem befreundeten Dichter in Istanbul, fort:

*«Jetzt sage mir ein deutsches Wort.»
«Sehnsucht: Sucht nach Sehnen, Can, es gibt in keiner Sprache so ein kräftiges Wort. Sucht nach Sehnen. Sehnsucht. Weißt du, Can, meine Großmutter hatte mir in Istanbul gesagt, schau nicht in der Nacht in den Spiegel, sonst wirst du in ein fremdes Land gehen. Damals war ich neun Jahre alt. Jetzt wohne ich nur im Spiegel. Ich spreche mit dir im Spiegel.»*¹¹

Das Leben an einem anderen Ort, in einer anderen Sprache ist wie eine Spiegelung des Bekannten. Die ›Sehnsucht‹ wird über den Transfer der Wörter von einer Existenz in die andere vermittelt. Der Tod der Mutter führt zum abrupten Ende solcher Übertragungen. Erst der Verlust macht die Originalität ihrer Sprache spürbar: *Als sie starb, dachte ich, wie viele Wörter hat sie mit unter die Erde genommen? Ich hatte große Sehnsucht nach ihren Wörtern.*¹² In Özdamars Sprachwelt existieren die Wörter im Spiegel der Lebenden weiter. Sie helfen, das Gelebte zu reflektieren. Erzählt werden kann es dann in der selbst geschaffenen Sprache, die sich aus Erinnerungen, gespeicherten Bildern und Wörtern speist. Durch die Darstellung existenzieller Erfahrungen funktionieren die Kurzgeschichten wie kleine Lehrstücke, die vorführen, dass Sprache Widerschein und Wiederhall einer Vielheit von Individualitäten ist, dass sie sich aber nicht wie ein Erbstück weitergeben, sich nicht konservieren und auch nicht auf territoriale Ansprüche festlegen lässt. In Özdamars Lehrstücken ist Sprache ein lebendiger Fundus an Stimmen, die sich über Generationen und Grenzen hinweg immer wieder aufs Neue aktivieren, spiegeln und variieren lassen.

10 Emine Sevgi Özdamar: Der Hof im Spiegel, in: Der Hof im Spiegel [Anm. 7], S. 11–46, hier S. 24f.

11 Özdamar: Der Hof im Spiegel [Anm. 10], S. 42.

12 Özdamar: Der Hof im Spiegel [Anm. 10], S. 13.

III. Durchgangs(w)orte

Für die in Sopron (Ödenburg) in unmittelbarer Nähe der österreichischen Grenze aufgewachsene Terézia Mora ist Deutsch eine Familiensprache. Im Alter von 19 Jahren bricht sie nach Berlin auf, um dort Hungarologie und Theaterwissenschaften zu studieren, ausserdem macht sie eine Ausbildung an der Deutschen Film- und Fernsehakademie. Heute ist sie Roman- und Drehbuchautorin sowie Übersetzerin. Zum Schreiben in der deutschen Sprache sagt sie: *Ich habe die Sprache nicht gewechselt. Ungarisch und Deutsch sind beides meine Muttersprachen. Ich konnte mich für eine der beiden entscheiden, und das habe ich auch getan.*¹³ Die in Moras Werk gestaltete ›Fremdheit‹ resultiert aus einem allgemeinen Unbehagen und der Erfahrung veränderter Zugehörigkeit. Durch das Deutsche als Literatursprache schafft sich die Autorin eine Identität, die wenig mit räumlichen Parametern zu tun hat: *Ich bin genauso deutsch wie Kafka. Ich komme ungefähr aus derselben Gegend.*¹⁴ Ähnlich wie bei Özdamar richtet sich die Ortswahl nach Aspekten des kreativen Handlungsspielraums: *Ich wollte den Ort und die Lebensweise finden, in denen ich nicht fremd bin – nämlich hier in Berlin und als Schriftstellerin. Ich habe hier keine Fremdheitsgefühle. Fremd war ich in dem ungarischen Dorf.*¹⁵ Für Mora, Özdamar und Müller entsteht Alterität in der Konfrontation mit einem repressiven politischen und gesellschaftlichen System. Özdamar beschreibt etwa die Entfremdung von ihrer eigenen Sprache im instabilen politischen Kontext der 1970er Jahre in der Türkei: *Damals bedeutete in der Türkei Wort gleich Mord. Man konnte wegen Wörtern erschossen, gefoltert, aufgehängt werden. [...] Ich wurde unglücklich in der türkischen Sprache.*¹⁶ Mora betont, dass durch die Aufhebung des Eisernen Vorhangs für eine ganze Generation völlig neue Orientierungspunkte entstanden sind: *Für uns war der Mauerfall tatsächlich auch biografisch die historische Zäsur. Seither leben wir alle in einer anderen Welt.*¹⁷ Diese Generation erlebt die Entwurzelung demnach als Freiheit, da sich die Biografie in der ›anderen Welt‹ von ideologischen oder territorialen Bindungen emanzipiert.

In ihrem ersten Erzählband ›Seltsame Materie‹ komponiert Mora eigenartige und dunkle Geschichten, die von den ›früheren Orten‹ berichten, die man hinter sich gelassen hat und die von der Geschichte ›hinterlassen‹ wurden. Diese Materie ist vor allem für den Leser ›seltsam‹: Zehn Geschichten, die sich in einem namenlosen Dorf in einem anonymen Land zutragen, unweit

13 «Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka». Gespräch mit Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani, in: *Literaturen 4* (2005), S. 26–31, hier S. 26.

14 «Ich bin ein Teil der deutschen Literatur» [Anm. 13], S. 28.

15 «Ich bin ein Teil der deutschen Literatur» [Anm. 13], S. 26.

16 Özdamar: *Meine deutschen Wörter* [Anm. 7], S. 129.

17 «Ich bin ein Teil der deutschen Literatur» [Anm. 13], S. 29.

der offenbar wenig durchlässigen Grenze zu einem anderen Land. Die Autorin liefert genügend Hinweise, um eine Verortung im äussersten Nord-Westen Ungarns plausibel erscheinen zu lassen, wo der Neusiedler See eine natürliche Grenze zu Österreich bildet. Bedeutsam ist dabei die Darstellung der isolierten Randsituation, nicht etwa die Authentizität des Kontextes. Die Alltagsbegebenheiten werden aus der Perspektive von Kindern oder Halbwüchsigen erzählt, die in ärmlichen Verhältnissen und grosser Abgeschiedenheit aufwachsen. Die Erzählung <Der See> verdichtet die Begriffe von Distanz und Grenze in einer elliptischen und enigmatischen Sprache zu einer Metaphorik der Fremdheit. Trotz oder gerade wegen der abgeschiedenen Lage sind das beschriebene Dorf und vor allem der See stark frequentierte, aber gefährliche Durchgangsorte. Eine der namenlosen Figuren, der Grossvater, ist ein Schlepper, der die *Fremden* für Geld *nach drüben* führt.¹⁸ Für die junge Ich-Erzählerin ist der See Emblem für alles Undurchsichtige, Unergründliche, Bedrohliche, aber auch Lukrative:

Alles ist hier Grenze, die Fremden könnten auch über die Wiesen gehen, über Land, aber sie wollen nur Großvater und den See, für alle und von allen Seiten gleich undurchschaubar und gefährlich, tierlaut in der Nacht, durch den man wie Lurche, wie die Aale hindurchschlüpfen kann. Der unser Auskommen ist. So oder so. Die Fremden bezahlen gut. Sowohl Mutter als auch Vater tragen mehrere Goldringe an den Fingern. Es sind Namen in die Ringe graviert. Vessela. Und Maria. Im Dorf sind wir bekannt als ‚das letzte Ende‘, die mit den goldenen Haaren, den Ringen, den goldenen Nasen.¹⁹

Im Ton der Märchen, die inmitten einer banalen Umgebung das <Unheimliche> heraufbeschwören, inszeniert die Erzählung Gefühle von Isoliertheit und Exklusion. Die Beziehungen innerhalb dieser ‚andersartigen‘ Familie sind von Spannungen und Unausgesprochenem gezeichnet, hinter dem sich Tragödien zu verbergen scheinen. Dass Gefahr vom See ausgeht, daran lässt das Familienoberhaupt keinen Zweifel: *Geht nicht ins Schilf. Im Schilf läuft man nur im Kreis, bis man verzweifelt und stirbt.*²⁰ Die Natur bietet keine Zuflucht – sie versinnbildlicht die Präsenz eines ständigen Risikos, wirkt dadurch erdrückend und morbide, gerade auch in ihrer organischen Grenzenlosigkeit:

Wir haben uns damit abgefunden, daß alles hier herunterkommt, durch uns hindurch, als gäbe es uns gar nicht. Unsere Scheune, kaum betretbar, ist von Schwalben bevölkert, und wenn die Schwalben fort sind, ziehen

18 Terézia Mora: *Seltsame Materie*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 69.

19 Mora: *Seltsame Materie* [Anm. 18], S. 58.

20 Mora: *Seltsame Materie* [Anm. 18], S. 69.

*die Spatzen ein, die Igel, die Iltisse, die Wasserratten, die winzigen rosa Gartenschnecken und die Wespen, und unsere Mutter bekommt jedes zweite Jahr ein neues Kind. An den Wänden des Kellers wächst besonders blumiger Schimmel, und in der Kalksteinmauer pressen sich Milliarden Tiere ineinander.*²¹

Alle Naturmetaphern haben einen beunruhigenden, fatalistischen Klang: *Der splinternde Sommer ist hier sehr kurz. Zeit, wenn alles regenlos stillsteht. Der Himmel leer und glatt wie ein starüberzogenes Auge.*²² Im Kontrast zur Bewegungs- und Ausweglosigkeit der Umgebung steht der Drang der Hauptfiguren nach einem Entkommen. Der Eindruck mangelnder Heimeligkeit wird durch eine sprachliche Gestaltung gesteigert, die gezielte Verfremdungseffekte einsetzt. Mora deterritorialisiert die deutsche Sprache durch subtile Strategien der Transposition und der Intertextualität und unterläuft dadurch Lesegewohnheiten. Ungarische Ausdrücke und Zitate werden eingedeutscht und in den Text einmontiert, so dass die auf diese Weise modifizierte und erweiterte Sprache eigenartig und verwirrend klingt. Für Mora geht es beim Einsatz solcher «Spiegelübersetzungen»²³ um die Inszenierung der Erfahrung von Distanz und Entfremdung, der sie auch den Leser aussetzt.

IV. Die Augen der Sprache

Wie Özdamar und Mora ist Herta Müller eine zweisprachige Autorin. Lange Zeit schreibt sie ausschliesslich in Deutsch, 2005 erscheint ein Poesie- und Collagenband in rumänischer Sprache.²⁴ Ihr Verhältnis zu beiden Sprachen ist durch den biografischen Kontext höchst komplex: Deutsch ist ihre Muttersprache und die Sprache einer Minderheit. Das Rumänische ist Landessprache, die Sprache ihres Studiums und ihrer Arbeit als Übersetzerin, aber auch die Sprache der Diktatur und der *Securitate*. Die Sprache des kritischen Widerstands der *Aktionsgruppe Banat* ist Deutsch, und Müllers erste beiden Bücher erscheinen (wenn auch stark zensiert) in deutscher Sprache.²⁵ Dem Publikationsverbot in Rumänien folgt 1987 die Ausreise nach Westdeutschland, wo ihre Werke ungekürzt erscheinen.

21 Mora: *Seltsame Materie* [Anm. 18], S. 66f.

22 Mora: *Seltsame Materie* [Anm. 18], S. 60.

23 Vgl. LAURA TRÁSER-VAS: *Terézia Moras Seltsame Materie: Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur?* in: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 15, Heft 5.8: *Literatur versus Nation* (2004), http://www.inst.at/trans/15Nr/05_08/traser15.htm (abgerufen am 12.10.2012).

24 Herta Müller: *Este sau nu este Ion, Iași 2005* (Editura Polirom).

25 «Niederungen» (1982) und «Drückender Tango» (1984).

Müller entwickelt eine Vielzahl von Ausdrucksmitteln für die Verunsicherung und Bedrohung durch das <Unheimliche>. In ihren Texten ist das Individuum einem feindlichen System ausgesetzt, die Angst führt zu einer extremen Aufmerksamkeit gegenüber Sprache und zur permanenten Hinterfragung des Gesagten. Die Macht der Worte wird reflektiert – und damit auch ihre Fähigkeit, Schaden anzurichten:

Sprache war und ist nirgends und zu keiner Zeit ein unpolitisches Gehege, denn sie läßt sich von dem, was einer mit dem anderen tut, nicht trennen. [...] man muß ihr jedesmal aufs neue ablauschen, was sie im Sinn hat. In dieser Unzertrennlichkeit von Tun wird sie legitim oder inakzeptabel, schön oder häßlich, man kann auch sagen: gut oder böse. In jeder Sprache, das heißt in jeder Art des Sprechens sitzen andere Augen.²⁶

Die sowohl autofiktionalen als auch poetologischen Texte, die in dem Band mit dem sprechenden Titel <Der König verneigt sich und tötet> versammelt sind, entwickeln eine geradezu existenzielle Reflexion über Wörter als Werkzeug und Sprache als (zu) schützenden Raum. Für Müller ist Sprache ein unberechenbarer Organismus, dem ein kreatives Prinzip innewohnt. Der zwischen Misstrauen und Anvertrauen schwankende Bezug der Schriftstellerin zu den Worten bewirkt einen extrem konzentrierten, lakonischen Stil, auf der Suche nach einer *Dichte*, die zu *Stellen* im Inneren führt, *wo sich keine Worte aufhalten können*.²⁷ Diese Formulierung entstammt dem Essay <In jeder Sprache sitzen andere Augen>, der häufig von Abhandlungen zu literarischer Mehrsprachigkeit zitiert wird. Er enthält wesentliche Überlegungen zur Koexistenz verschiedener Sprachen, die den Blick auf die Dinge beeinflusst und Spiegeleffekte auslöst:

Von einer Sprache zur anderen passieren Verwandlungen. Die Sicht der Muttersprache stellt sich dem anders Geschauten der fremden Sprache. Die Muttersprache [wird] [...] von einer später dazugekommenen und anders dahergekommenen Sprache [...] beurteilt. Im einzig Selbstverständlichen blinkt auf einmal das Zufällige aus den Wörtern. Die Muttersprache ist fortan nicht mehr die einzige Station der Gegenstände, das Muttersprachenwort nicht mehr das einzige Maß der Dinge.²⁸

In Müllers deterritorialisierter Sprache findet keine Identifikation mit einem Lebensort statt. Ihr Deutsch ist eine Sprache der Erinnerung, des Konflikts und der Subversion, zugleich ist es die Sprache des Exils und der Literatur

26 Herta Müller: In jeder Sprache sitzen andere Augen, in: Der König verneigt sich und tötet, 4. Auflage, Frankfurt am Main 2009 (Fischer Taschenbuch 17534), S. 7–39, hier S. 39.

27 Müller: In jeder Sprache sitzen andere Augen [Anm. 26], S. 20.

28 Müller: In jeder Sprache sitzen andere Augen [Anm. 26], S. 25.

– dennoch *schreibt das Rumänische immer mit, weil es mir in den Blick hineingewachsen ist*, so die Erzählerin.²⁹ Durch die simultanen Spracheinflüsse entsteht ein doppelter Blick, der narrativ eingebunden wird. Der Text lässt den Leser an der Befragung der Sprache(n) partizipieren. Besonders deutlich wird dies in der kurzen Erzählung *«Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes»*:

*Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes. Es ist Angst im Spiel bei dieser Redewendung, es riecht nach Gefahr. Man redet vom eigenen Empfinden, wenn man sagt, es liege etwas in der Luft [...]. Es sind die eigenen Ahnungen, für die man das Bild mit der Luft benötigt. Man spricht von sich selber, ohne sich erwähnen zu müssen.*³⁰

In ihrem autobiografischen Bericht zur Kindheit im Dorf, zur Jugendzeit in der Stadt, zu ersten Repressalien durch den Geheimdienst und zur Auswanderung in die BRD hinterfragt die Erzählerin die Symbolik von Begriffen wie *«Luft»*, *«Wind»*, *«Himmel»*, *«Schlüssel»*, *«Grenze»*. Die lexikalische Studie wird zum Anlass für ein Nachdenken über die Semantik der Angst: *«Daß die Sprache beim Plural von Angst zu Ängsten nicht ins Flirren kommt, ist für mich ein Beweis, daß die Sprache nicht alles mit sich machen läßt. Anders als die Himmel sind die Ängste eben nicht poetisch.»*³¹ Müllers Sprache macht Angst erfahrbar, benennt die Beunruhigung des Individuums in einem feindlichen Kontrollsystem. Durch die genaue Überprüfung der Gültigkeit der Wörter beim *«Durchgang»* von einem Kontext zum anderen gewinnen sie an Intensität. Das Hineinwachsen mehrerer Perspektiven in die Sprache schärft so die Wahrnehmung und Wiedergabe der Dinge im Schreiben.

V. Mehrstimmigkeit

Sprachen sind *per se* Orte der *Métissage*. Autoren, die aufgrund ihrer Biografie vielfache kulturelle Perspektiven in ihr Werk einschreiben, dezentralisieren durch ihr Schaffen jene literarischen Systeme, die traditionell nach abgegrenzten Sprachräumen und rund um Zentren politischer Autorität strukturiert sind. Ihr Schreiben lässt erkennen, dass Literaturen niemals *«national»* sind und es auch nie waren. Die starke Expressivität der Texte Emine Sevgi Özdamars, Terézia Moras und Herta Müllers entsteht durch eine Sprache, die von einer Vielzahl von Einflüssen und Übersetzungen durchquert ist.

²⁹ Müller: In jeder Sprache sitzen andere Augen [Anm. 26], S. 27.

³⁰ Herta Müller: Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes, in: Der König verneigt sich und tötet, [Anm. 17], S. 186–199, hier S. 186.

³¹ Müller: Wenn etwas in der Luft liegt [Anm. 30], S. 187.

Ihre Werke deterritorialisieren den sprachlichen Bezug, entflechten Narration und Raum, und setzen dadurch die poetische Wirkung selbst in Szene. Bei einem ersten Kontakt irritiert, desorientiert und verunsichert der Erzählstil der drei Autorinnen. Wie alle grosse Literatur hintergeht ihre Prosa sprachliche Gewohnheiten, schafft ihr Schreiben einen authentischen Ton, der neu klingt, der uns aus unserer ‹eigenen› Sprache herauswirft. Diese Verschiebungen finden auf der Ebene der Geschichten statt, in denen ausserordentliche (oft autobiografische) Erfahrungen verarbeitet werden, aber stärker noch auf narrativer Ebene. Wenn wir als Leser den Eindruck gewinnen, dass es sich hier um eine postnationale Ästhetik handelt, die man in jenem Raum verorten kann, der derzeit als ‹Neue Weltliteratur› bezeichnet wird, dann vor allem durch jene sprachliche *Métissage*, die eine zugleich singuläre und universelle Wirkung hat.

Heft 10/2013 – Aus dem Inhalt

GEORG KREIS

Zentralität und Partikularität. Organisationsformen und Strukturbilder
des öffentlichen Lebens

REGULA SCHMIDLIN

Die Plurizentrik des Deutschen. Ein linguistisch-lexikographisches Konstrukt?

AFRA STURM / BRITTA JUSKA-BACHER

Methodische Überlegungen zu einem Schweizer Standard-Wörterbuch

GÜNTER SCHMALE

Gesprochenes Deutsch. Normabweichende Partikularität oder eigene Norm?

ASTRID STARCK

Jiddische Literatur in Berlin in der Zwischenkriegszeit. Wechselspiel zwischen
Zentrum und Peripherie

MICHAEL ANDERMATT

«Hussah! Hussah! Die Hatz geht los!» Antikatholizismus bei Gottfried Keller

YAHYA ELSAGHE

Zentrum und Peripherie in Thomas Manns Novelle vom «Kleinen Herrn Friedemann»

PHILIPPE WELLNITZ

Thomas Hürlimanns Theater. Ein Dialog mit der Heimat Schweiz

Germanistik in der Schweiz

ISBN 978-3-033-04394-7



9 783033 043947 >