

Andrea Horváth, Karl Katschthaler (Hg.)

Frauen unterwegs

Migrationsgeschichten in der Gegenwartsliteratur

**Transkulturelle Forschungen
an den Österreich-Bibliotheken im Ausland**

Band 15

Herausbergremium:

Interkulturelle Medienwissenschaften

Univ.-Prof. Mag. DDr. Matthias Karmasin, Universität Klagenfurt,
Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW)
DDr. Gabriele Melischek, M.A., ÖAW

Deutsche Philologie/Germanistik

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner, Universität Wien
Univ.-Prof. Dr. Konstanze Fliedl, Universität Wien, ÖAW
Univ.-Prof. Dr. Peter Wiesinger, Universität Wien, ÖAW

Geschichte

Univ.-Prof. Dr. Ernst Bruckmüller, Universität Wien, ÖAW
Univ.-Prof. Dr. Harald Heppner, Universität Graz

Kulturwissenschaft

Univ.-Prof. Dr. Moritz Csáky, ÖAW
Univ.-Prof. Dr. Hubert Christian Ehalt, Universität Wien, ÖAW

Philosophie

Doz. DDr. Mădălina Diaconu, Universität Wien
Univ.-Prof. Dr. Peter Kampits, Universität Wien

Andrea Horváth, Karl Katschthaler (Hg.)

Frauen unterwegs

Migrationsgeschichten in der Gegenwartsliteratur

Das Projekt und die Veröffentlichung wurden unterstützt durch das Bundesministerium für Europa, Integration und Äußeres



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages oder der Autoren/Autorinnen reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2017 by new academic press, Wien
www.newacademicpress.at

 new academic press

ISBN: 978-3-7003-2064-7

Redaktion: Lukas Marcel Vosicky

Lektorat: Karl Katschthaler

Cover: Patric Kment / Titelbild: Clay Gilliland 2013. Budapest Keleti Station. Creative Commons 2.0 generic: [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Interiors_of_the_Budapest-Keleti_Railway_Station?uselang=de#/media/File%3ABudapest_Keleti_Station_\(11368414515\).jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Interiors_of_the_Budapest-Keleti_Railway_Station?uselang=de#/media/File%3ABudapest_Keleti_Station_(11368414515).jpg) [28.7.2017]

Satz: Patric Kment / patric.kment@univie.ac.at

Druck: Prime Rate

Inhalt

Einleitung	7
----------------------	---

1. Transkulturelle Poetiken

ERIKA HAMMER (PÉCS)	
— Transitphänomene Vagabondage und traumhaftes Erzählen in Herta Müllers <i>Reisende auf einem Bein</i>	15
KARL KATSCHTHALER (DEBRECEN)	
— Von Hosen und Katzen. Zur Poetik der Sprachkritik bei Ann Cotten	35

2. Heterotopien, Nicht-Orte

RALUCA RĂDULESCU (BUKAREST)	
— Dragica Rajčić: Dichtung und Unterwegssein	47
ESZTER PABIS (DEBRECEN)	
— Der Text als Aquarium: Ambivalenzstrukturen in Angelika Overaths <i>Flughafenfische</i>	59

3. Transkulturelle Erinnerungskulturen

ANDREA GEIER (TRIER)	
— Familiengeschichte in der „Sprache des Feindes“ schreiben: Zur Reflexion einer transnationalen Erinnerungskultur in Katja Petrowskajas <i>Vielleicht Esther</i>	73
SONJA KURI (UDINE)	
— Die Elementarereignisse in Maja Haderlaps Roman <i>Engel des Vergessens</i>	87

ELENA POLLEDRI (UDINE)
— Maja Haderlaps „langer transit“ in den „fluren der sprachen“:
Mehrsprachigkeit in *Engel des Vergessens* und die Suche nach einem
unerreichbaren Deutsch für die Trümmer der Geschichte 99

ELISA MÜLLER-ADAMS (TRIER)
— Reise in die Dunkelheit.
Anna Kims Grönlandtexte 119

ANDREA HORVÁTH (DEBRECEN)
— Mehrsprachigkeit und translinguale Sprachbewegungen
bei Anna Kim. 135

4. Zwischen den Kulturen: Migration und Exil

PETRA ŽAGAR-ŠOŠTARIĆ/ANETA STOJIĆ (RIJEKA)
— Daša Drndić – Leben und Werk im Lichte der Migration.
Mit besonderer Berücksichtigung des Romans *Leica Format* 153

SLAVIJA KABIĆ (ZADAR)
— Frausein und Fremdsein.
„Autobiographisches“ Erzählen bei Dubravka Ugrešić
und Emine Sevgi Özdamar 175

AutorInnennangaben 197

Einleitung

In den letzten Jahrzehnten nimmt die Literatur von AutorInnen mit Migrationshintergrund einen immer prominenteren Platz im deutschen Literaturbetrieb ein. So zeigen beispielsweise renommierte Literaturpreise, wie sich SchriftstellerInnen der zweiten oder dritten Migrantengeneration auf dem Buchmarkt etabliert haben: der Ingeborg-Bachmann-Preis ging 1991 an Emine Sevgi Özdamar, 1999 an Terézia Mora, 2012 an Olga Martynowa, 2013 an Katja Petrowskaja und 2016 an Sharon Dodua Otoo, ganz zu schweigen von den zahlreichen TrägerInnen des Adalbert von Chamisso-Preises oder von Melinda Nadj Abonji, der Preisträgerin des Deutschen Buchpreises 2010. Migrationsbewegungen, transkulturelle Verflechtungen, Mehrfachidentitäten sind längst keine Randerscheinungen mehr, sondern sie bestimmen den öffentlichen Diskurs oder auch den literarischen Kanon als zentrale, zeittypische Erfahrungen. Dennoch handelt es sich bei den Konzepten der Inter- und Transkulturalität um wesentlich mehr als um modische Schlagworte im politischen oder literarischen Feld. Migrationsbedingte Erfahrungen: Grenzen, Grenzziehungen, Grenzüberschreitungen gehören nämlich zu den grundsätzlichen Konstruktionsmechanismen kultureller Identität und lassen sich in gewissem Sinn auch als Voraussetzungen literarischen Schreibens betrachten. GrenzgängerInnen und SchriftstellerInnen überschreiten beide die Grenzen des Eigenen, des Gewohnten: kulturelle und ästhetische Fremdheitserfahrungen sind in einander nicht unähnlich.

Migrationsgeschichten sind dementsprechend keinesfalls auf die Biographie der AutorInnen zu reduzieren oder ethnisierend und exotisierend zu deuten, auch wenn das Lesen und Schreiben dieser Texte eine unschwer zu erkennende ethische Dimension hat. Die Kategorie der sogenannten Migrationsliteratur ist zwar auch in gewissen thematisch-motivischen Zusammenhängen fundiert: GrenzgängerInnen gehören zum festen Figurenbestand dieser Texte, sie werden bestimmt durch gewisse narrative Muster, Themen und Sprachbilder (Aufbrechen – Übergang – Ankommen, Oszillieren, Sprach- und Kulturwechsel) und ihre Produktion und Rezeption ist vor allem angesichts von Phänomenen wie kulturelle Konflikte und Xenophobie schwer fernzuhalten von Schlagwörtern wie Förderung des interkulturellen Dialogs und der Toleranz. Dennoch darf das spezifisch Literarische der Migrationstexte nicht unbemerkt bleiben, vor allem weil dieses von den erwähnten Phänomenen untrennbar ist und gerade diese narratologischen Zusammenhänge zwischen kultureller und ästhetischer Vielfalt stehen im Vordergrund der vorliegenden Untersuchungen. Wie wird (inter-)kulturelle Identität erzählerisch konstruiert, wie wird im Akt des Schreibens

die Erfahrung der Grenzüberschreitung niedergelegt und welche Auswirkungen haben Migrationsgeschichten auf das kollektive Gedächtnis, den Identitätsdiskurs, die Öffentlichkeit der einheimischen Kultur?

Das Hauptaugenmerk richtet sich dabei auf die weibliche Position in Texten der Migrationsliteratur, denn Geschlechtlichkeit ist von den angesprochenen sprachlichen und kulturellen Alteritätsphänomene und Fremdheitserfahrungen nicht trennbar. Erfahrungen der Grenzüberschreitung, des Transitorischen, der Dezentrierung und Pluralisierung von Identität gewinnen in einer im Wesentlichen patriarchalisch geprägten Gesellschaft, wie es auch die Gesellschaften innerhalb des deutschen Sprachraums immer noch sind, eine besondere Qualität und Brisanz.

Ausgehend von der steigenden Anzahl von MigrantInnen aus den ehemaligen sozialistischen Ländern wird der besondere Stellenwert näher beleuchtet, der den historischen Erfahrungen und individuellen Geschichten von Migrantinnen aus Ländern hinter dem Eisernen Vorhang in deutschsprachigen Narrativen zukommt. Die wissenschaftliche Perspektive soll aber nicht auf diese eine Gruppe von MigrantInnen beschränkt werden. Um auch der Vielfalt von Herkunft und Migrationserfahrungen gerecht zu werden, kommen neben Daša Drndić, Dragica Rajčićs, Katja Petrowskaja, Dubravka Ugrešić und Herta Müller auch die aus der Türkei nach Deutschland migrierte Emine Sevgi Özdamar und die aus Korea nach Österreich eingewanderte Anna Kim ins Blickfeld. Nicht zu vergessen ist aber auch, dass es AutorInnen gibt, die zwar über keinen Migrationshintergrund verfügen, aber als Angehörige einer nicht deutschsprachigen Volksgruppe am Rand des deutschen Sprachraums wie etwa die slowenisch sprechende Volksgruppe in Kärnten durchaus ähnliche Erfahrungen von Alterität und Ausgrenzung machen. Zwei Beiträge beschäftigen sich daher mit Maja Haderlap. Schließlich gibt es vereinzelt immer wieder auch AutorInnen, die nicht aus dem näheren oder ferneren Osten in den deutschen Sprachraum migriert sind, sondern aus dem Westen. Stellvertretend für diese Gruppe steht im vorliegenden Band die aus den USA stammende Ann Cotten.

Der vorliegende Band versammelt die Ergebnisse der gemeinsamen Forschungen der Kooperationspartner der Österreich-Bibliotheken Debrecen, Pécs, Rijeka, Zadar, Bukarest, Udine sowie der Germanistikinstitute der Universitäten Salzburg und Trier, deren Grundlagen im Laufe eines Workshops erarbeitet wurden, der am 3. und 4. November 2015 im Rahmen von „Chancen kultureller Netzwerke“, dem VI. Biennalen Treffen der LeiterInnen und wissenschaftlichen BetreuerInnen von Österreich-Bibliotheken im Ausland an der Akademie der Wissenschaften in Wien stattgefunden hat.

Der Band ist in vier thematische Abschnitte gegliedert. Im ersten Abschnitt werden transkulturelle Poetiken untersucht, im zweiten geht es um Heterotopien und Nicht-Orte, die Aufsätze im dritten Abschnitt beschäftigen sich mit transkulturellen Erinnerungskulturen und im letzten Teil geht es schließlich um den Ort zwischen den Kulturen im Zusammenhang mit Migration und Exil.

Transkulturelle Poetiken

Erika Hammer beschreibt in ihrem Beitrag Herta Müllers Poetik als eine transitorische, die zwar auch von der Erfahrung des Exils beeinflusst sei, sich aber keineswegs auf diese Erfahrung und ihre Konsequenzen beschränke. Hammer verortet Müllers Denken und Schreiben in einer viel tiefer gehenden kulturellen Erschütterung, die alles essentialistische Denken sowie die Konsolidierung und Verfestigung von Identitäten betrifft. Sie zeigt, wie Müller ausgehend von dieser Krise des Weltbildes eine Poetik entwickelt, in der der Bezug der Künstlerin zur Wirklichkeit als experimenteller Eingriff in der Erfahrungswelt verstanden werden muss, als dessen Ergebnis das Vertraute Unvertraut wird. Hammer zeigt, wie in Müllers *Reisende auf einem Bein* sich diese Verflüssigung der Wirklichkeit im traummimetischen Schreiben vollzieht, das den Text statt zu einem Speicher des Wissens viel eher zu einem Entwurfsraum macht.

Karl Katschthaler zeichnet ausgehend von Ann Cottens durch ihre Zweisprachigkeit geprägte Beziehung zur deutschen Sprache ihre Poetik des Sprachspiels nach. In den poetologischen Äußerungen der Dichterin, die nicht selten den Charakter des Manifests annehmen, geht es immer wieder um die Forderung nach Welthaltigkeit der Dichtung. Setzt man diese Äußerungen mit dem dichterischen und erzählerischen Werk Cottens in Verbindung, dann erweist es sich, wie Katschthaler zeigt, dass es nicht um eine Rückkehr des Realismus geht, sondern um eine Schreibweise, die das Unheimliche, das Phantastische und das im Freudschen Sinne Witzige berührend, Welthaltigkeit durch Sprachkritik herstellt.

Heterotopien, Nicht-Orte

Raluca Rădulescu stellt ihre Untersuchung zur Lyrik von Dragica Rajčić in den theoretischen Rahmen des Transitorischen, den sie mit Hilfe der Begriffe der Heterotopie (Foucault) und des Nicht-Ortes (Augé) absteckt. Ohne zu leugnen, dass für Rajčićs „Poetik des Heterotopischen“ die Migrationserfahrungen der Autorin, insbesondere die ständige Infragestellung und das Revidieren der eigenen Identität eine wesentliche Rolle spielen, zeigt Rădulescu, wie diese Poetik auch von der „Poetik des Widerstands“ der Moderne und Paul Celans „Poetik der Verkehrung“ gespeist wird und somit in einer von den Avant-Garden der Moderne bis in die Post-Moderne reichenden Traditionslinie zu verorten ist.

Mit ihrem Beitrag über Angelika Overaths Roman *Flughafenfische* stellt Eszter Pabis das Thema der Erfahrung des Transitorischen auch jenseits von Migration in den größeren Zusammenhang der Globalisierung. Ausgehend von der Analyse der Ambivalenzen und Paradoxa transitorischer Nicht-Orte zeigt sie, wie Overaths Roman diese räumlichen „Ambivalenzstrukturen“ nicht nur

sichtbar, sondern auch narratologisch fruchtbar macht. Letzteres führe zu einer Verräumlichung der Romanstruktur, in der die erzählten Geschehnisse nicht mehr zeitlich aufeinander folgten, sondern gleichsam nebeneinander stünden. Pabis liest den Roman als „Text über den Raum“, in dem die Palimpseststruktur von Ort und Nicht-Ort, wie sie Marx Augé beschrieben hat, konstitutiv werden für den Textraum selbst.

Transkulturelle Erinnerungskulturen

Andrea Geier macht sich mit Katja Petrowskaja auf die Suche nach einer transnationalen und transkulturellen Erinnerungskultur. Zuerst verortet sie Petrowskajas literarische Familiengeschichte im größeren Zusammenhang des gegenwärtigen Booms des „Erzählmodells ‚Familie‘“ und im Feld genealogischer Spurensuchen in der Gegenwartsliteratur und der mit ihnen verbundenen Problematik. Im Anschluss zeigt Geier, wie Petrowskaja durch Reflexion der Rolle von Genealogien im Erinnerungsdiskurs nationale Eingrenzungen sichtbar macht und so die Möglichkeit einer transnationalen Erinnerungskultur vorstellbar erscheinen lässt. Zeugenschaft, Identität und Sprache werden dabei problematisiert.

Um die Schwierigkeiten und Hindernisse transkultureller Erinnerung geht es auch in den beiden einander ergänzenden Beiträgen von Sonja Kuri und Ellena Polledri, die sich nicht nur beide mit Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens* beschäftigen, sondern beide Haderlap auch auf der Suche nach einer Sprache sehen, die ein transnationales Erinnern der Geschichte der Alpen-Adria-Region möglich machen würde. Kuri zeigt in einem historischen Abriss die Grenzlinien und Konflikte in der Geschichte der Region nach, Polledri spricht mit Walter Benjamin von den Trümmern der Geschichte, angesichts derer für Haderlap das Schreiben zur „Kunst der Verknüpfung“ werde. Beide Beiträge zeigen, dass Mehrsprachigkeit nicht nur ein Kennzeichen der Region ist, sondern auch der Schreibweise Haderlaps, mit Hilfe derer es ihr gelingt dem herrschenden deutschsprachigen Erinnerungsdiskurs einen mehrsprachigen, transkulturellen entgegenzusetzen, der den Kärntner Slowenen literarisch ein Gedächtnis stiftet.

Die Auseinandersetzung mit Erinnerung spielt auch im Werk von Anna Kim eine hervorzuhebende Rolle, wie Elisa Müller-Adams vor allem in Bezug auf ältere Texte der Autorin feststellt. Ihre Lektüre der Grönlandtexte von Anna Kim möchte aber Raum und Raumkonstruktionen in den Mittelpunkt rücken. Sie zeigt, wie der abstrakte Raum Grönland mit Hilfe literarischer Mittel in einen spezifischen Ort verwandelt wird. Einerseits verortet sie Kims Texte in der „Literaturgeschichte der Kälte“, in der der Norden und Grönland zum Sehnsuchtsort werden, der von Ortlosigkeit gekennzeichnet ist, andererseits auch in der langen Tradition der Reisliteratur, in der der Blick auf das Fremde ein Blick in den

Spiegel und damit ein verfremdeter Blick auf sich selbst ist. Die Verdoppelung, die sich dadurch ergibt, dass dem Essayband über die Grönlandreise ein Roman darüber folgt, nützt Müller-Adams dazu, die beiden Texte als in enger Beziehung zueinander stehend und als letztlich als komplementäre Texte zu lesen.

Auch Andrea Horváth beschäftigt sich mit zwei Texten von Anna Kim, mit ihrem preisgekrönten Prosatext *irritationen* und ihrer Novelle *Die Bilderspur*. Dabei steht ganz die Sprache im Mittelpunkt des Interesses, wenn Horváth ausgehend von Giles Deleuzes und Félix Guattaris Konzept der „écriture nomade et rhizomatique“ und dessen Anwendung auf die Literatur durch Immacolata Amodeo auf die Literatur „ausländischer Autoren in der Bundesrepublik“ Translingualität als bestimmendes Merkmal der Poetik der österreichischen Autorin Anna Kim ausmacht.

Zwischen den Kulturen: Migration und Exil

Petra Žagar-Šošarić und Aneta Stojić analysieren Daša Drndićs Roman *Leica Format* als Text mit mehreren miteinander verflochtenen Diskursebenen, auf denen die Themen Migration, Exil, Flucht, Vertreibung, Identität, Geschichte, Opfer, Krankheit, Zerfall, Störung, Sprache und Erinnerung verhandelt werden. Sie machen eine Rahmenerzählung aus, die mit den Migrationserfahrungen der Autorin verknüpft werden kann und innerhalb dieses Rahmens eine Verschachtelung von Migrationsgeschichten. Zentraler Begriff auch in diesem Beitrag ist der Raum, kondensiert in dem im Roman als Motto und strukturelles Zentrum zugleich fungierenden Begriff der Fuge.

Slavija Kabić schließlich vergleicht das autobiographische Erzählen von Dubravka Ugrešić und Emine Sevgi Özdamar. Letztere „Gastarbeiterin“ im Berlin der 1960er Jahre, erstere ebenfalls in Berlin, aber im politisch motivierten Exil in den 1990ern, schildern doch beide in ihren Büchern über die jeweils sehr unterschiedlichen autobiographischen Dimensionen hinaus allgemeingültigere Erfahrungen von MigrantInnen des 20. Jahrhunderts. Dies versucht Kabić in alternierenden Lektüren der Hauptwerke der beiden Autorinnen herauszustellen.

Die HerausgeberInnen:

Andrea Horváth

Karl Katschthaler

1. Transkulturelle Poetiken

Transitphänomene

Vagabondage und traumhaftes Erzählen

in Herta Müllers

Reisende auf einem Bein

ERIKA HAMMER (PÉCS)

„Das 20. Jahrhundert ist ästhetisch, politisch, gesellschaftlich, subjektphilosophisch vom Phänomen des Transits geprägt“¹, stellt Andrea Bartl im Band *Transitkunst* fest. Die Chiffre des Transits als strukturelles Merkmal scheinere trotz der Heterogenität und Phasenhaftigkeit „nahezu alle Dekaden der Kunst“ des 20. Jahrhunderts zu vereinen, ihnen sogar eine Art Geschlossenheit zu geben.² Durch und durch vom Transit geprägt ist der Prosaband *Reisende auf einem Bein* von Herta Müller, der gegen Ende des 20. Jahrhunderts erschien. Biographisch schlägt sich da die ‚Umsiedlung‘ von Müller nach Berlin nieder, thematisch-motivisch stehen neben Fremdheit, Flanieren und Vagabondage im Zentrum des Textes, aber auch ästhetisch geht es hier in der Form des Essays, der wandelnden Perspektiven, in Form anamorphotischer Übergänge etc. um Bewegung. Alles ist einer ständigen Wandlung und Veränderung unterworfen, wodurch Identitäten einer fortwährenden Verschiebung, dem Transit unterworfen sind. Gezeigt werden soll im Folgenden, wie im Text eigentlich die ganze Kultur mobilisiert wird. Es geht demnach nicht allein um die Aufarbeitung der eigenen Erfahrung, der Umsiedlung aus Rumänien nach Deutschland, nicht allein um die „Unbehaustheit des Exils“³, sondern noch viel mehr um die Erschütterung von essentialistischem Denken, um die Hinterfragung jeglicher bleibender Zuordnung und aller verfestigter Identitäten. Auf den Begriff gebracht werden kann dies zum einen durch die Bewegung durch den Raum,

1 Bartl, Andrea/Klinge, Annika. 2012. *Transitkunst*. Zur Einführung in diesen Band. In: Dies. *Transitkunst. Studien zur Literatur 1890–2010*, Bamberg: Bamberg University Press, 9.

2 Ebd.

3 Goldschweyer, Ulrike. 2011. Von der Unbehaustheit des Exils. Prekäre Wohnsituationen im Werk Vladimir Nabokovs am Beispiel des Romans *Masenska*, 1926. In: Franz, Norbert/Kunow, Rüdiger (Hg.). *Kulturelle Mobilitätsforschung: Themen – Theorien – Tendenzen*, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 149–168, hier: 149.

subsumiert unter der Figur der Vagabondage, zum anderen mit dem ständigen anamorphotischen Wandel aller Identitäten, insgesamt mit der Destruktion der Sprachzeichen und ihrer Beziehung zum Bezeichneten.

Eine wichtige Artikulationsform dieser Charakteristika ist im Text der Traum, eine Art traumhaftes Erzählen, das in den Fokus der Untersuchung gerückt werden soll. Wie die bereits aufgelisteten Darstellungsmodi, so verweist auch der Traum auf das Fremde, auf eine andere, parallele Ordnung, und alternative Ordnungsmuster stellen Ordnung als solche schon in Frage. Eine Traum-Mimesis soll im Textgeflecht als Heraufbeschwören einer neuen Ordnung kenntlich gemacht werden. Mit dem Motiv der Reise und der Bewegung, aber auch mit dem Traum tritt ständig das Außer-Ordentliche, das Fremde in die gewohnte Ordnung hinein. Der Traum als markante Erscheinungsform des absolut Fremden⁴ ist hier als das Ungesicherte zu lesen, das nicht abgemessen, oder wie es bei Müller heißt, nicht rubriziert⁵ werden kann.

Das Unterwegssein – nicht allein als Migrationsbewegung einer Frau – wird hier als eine Dynamisierung von Identifikationsprozessen gedeutet, was *Reisende auf einem Bein* sowohl thematisch als auch strukturell prägt. Grundmotive sind, wie der Titel des Textes bereits zeigt, die Reise und das Gehen, wobei der Titel impliziert, dass es hier nicht um eine herkömmliche, normale Reise geht. Vielmehr spricht der Titel eine Behinderung an, einen Hiatus, durch den es dem Reisenden verweigert wird, in die Normalität einzukehren.

Orte des Transits

Orte und der Raum gelten generell als Informationsträger von gesellschaftlichen Prozessen der Veränderung, ganz besonders gilt dies seit der Moderne für den urbanen Raum als Sinnbild von labyrinthischer Orientierungslosigkeit, Verlust von Individualität und Identität, für Entfremdung, als Allegorie des Übergangs und der Instabilität oder als Bild des Inkohärenten. Die Großstadt bewahrt bis in unsere Zeit hinein die genannten Eigenschaften und wird gerade deswegen in der Erzählliteratur als Modell für einen Erfahrungsraum gehandelt, der nicht mehr als Heimat- oder Identifikationsraum im traditionellen Sinn gesehen wird, sondern vielmehr als Chiffre für Entortung fun-

4 Vgl. dazu: Waldenfels, Bernhard. 2007. Das Fremde denken. In: Zeithistorische Forschungen 3. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id%3D4743> (Abruf: 09.09.2015)

5 In *Reisende auf einem Bein* geht es darum, dass man mit keiner Rubrik beschrieben werden könne. Vgl. dazu: Müller, Herta. 2010. *Reisende auf einem Bein*. Frankfurt a.M.: Fischer, 29. Aus dem Prosaband wird im Folgenden im laufenden Text mit der Angabe der Seitenzahl in Klammern zitiert.

giert.⁶ Die Stadt West-Berlin⁷, die als Schauplatz dient, kann in *Reisende auf einem Bein* in diesem Sinne gelesen werden. Die Stadt, in der die Handlung spielt, ist hier trotz identifizierbarer Gebäude nicht *die*, sondern irgendeine, womöglich eine imaginäre Stadt, die (fast) überall liegen könnte.⁸

Die Hauptfigur des Bandes, die zum Teil auch die Wahrnehmungsfigur ist, ist Irene, eine junge Frau, die aus einem anderen Land, aus einer Diktatur in dieses Land und diese Stadt umsiedelte. Während die Stadt mit West-Berlin zu identifizieren ist, kann das andere Land nicht konkret bestimmt werden. Da aber die Stadt kein individuelles Gepräge bekommt, spielt die Identifizierbarkeit mit West-Berlin keine besondere Rolle.⁹ Der Text hat keine nacherzählbare Handlung, besteht im Großen und Ganzen daraus, dass die Figur ihren neuen Wohnort er-fahren, erwandern möchte, um in der neuen Umgebung heimischer wer-

6 Wichtig ist hier jedoch zu betonen, dass bei Müller Entortung auch für das Dorf charakteristisch ist, also nicht unbedingt allein mit der Stadt in Verbindung gebracht werden kann. Auch der Prosa-band *Niederungen* bringt diese Problematik zum Vorschein. Vgl. dazu: Hammer, Erika. 2014. Wurzel und Wege. Konstruierte Enge bei Herta Müller und Terezia Mora. In: Backes, Johanna/Szendi, Zoltán (Hg.). Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2013. Bonn/ Budapest: Gondolat, 161–178.

7 Nach Laura Peters gibt es seit den 80-er Jahren eine intensivere Auseinandersetzung migrantischer Autoren mit der ‚Heimatstadt‘ Berlin. Peters konstatiert sogar eine neue Vision der Stadt bei Autoren mit Migrationshintergrund. Berlin sei demnach nicht allein Hintergrund, sondern auch Thema der Texte, in denen neue Identitätsentwürfe verhandelt werden. Vgl. dazu: Peters, Laura. 2012. Stadttext und Selbstbild: Berliner Autoren der Postmigration nach 1989. Heidelberg: Winter, 9–11. Auch wenn es bei Müller hier nicht in erster Linie um eine konkrete Stadt geht, stehen auch bei ihr Identitätsentwürfe im Fokus.

8 Die Tatsache, dass es hier nicht um eine konkrete Stadt, sondern vielmehr um eine Chiffre geht, kann auch mit Müllers eigenen Worten unterstützt werden: „Die literarischen Orte sind immer innere Orte, weggehoben von der Geographie. Die Straßen und Zimmer der literarischen Personen sind Sätze“. Müller, Herta. 2004. Wie kommt man durchs Schlüsselloch. In: Caduff, Corinna/Sorg, Reto (Hg.). Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und die Tradition des Schweizerischen als Problem. München: Fink, 141–147, hier: 147.

In *Reisende auf einem Bein* ist die Stadt anders als noch z.B. bei Döblin oder Joyce nicht bestimmbar, nicht kartierbar und außer der Erwähnung der Mauer oder der Gedächtniskirche gibt es auch keine konkreten Bezüge zu Berlin. Corbineau-Hoffmann weist darauf hin, dass die beiden großen Klassiker der Moderne, die auch heute noch als Kartographen der Metropole gelten, zwar zahlreiche erzählerische Innovationen mit der modernen Großstadt gekoppelt haben, ihre Figuren aber noch in einem konkreten, nachvollziehbaren Raum situieren und Wege entwerfen, die auf der Karte verfolgt werden können, da sie konkrete realweltliche Elemente angeben. Corbineau-Hoffmann betont aber zugleich, dass auch Döblin mit den Benennungen nur bloße Namen und keine Orte mit einer „eigenen Atmosphäre“ hervorbringt. Die Orte sind nicht in ihrer „Eigenart wahrnehmbar“, sie sind nicht mit einer „bestimmten Physiognomie“ versehen, da sie sich der Deutung entziehen. Vgl.: Corbineau-Hoffmann, Angelika. 2003. Kleine Kulturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, hier besonders: 154–164. Diese Momente können als eindeutige Korrespondenzen zum Text Müllers gelesen werden. Bei Müller wird aber nichts mehr konkret benannt. Auch Peters weist darauf hin, dass bei Müller kaum Typonyme zu finden sind. Vgl. dazu Peters: 2012, 133.

9 Der Schauplatz, West-Berlin, kann insofern eine Bedeutung bekommen, dass die Stadt Ende der 80-er Jahre, als das Buch erschien, noch eine Art Niemandsland war im Herzen der DDR. Bedenkt man diese Tatsache, werden die Korrespondenzen zur Hauptfigur des Textes noch deutlicher.

den zu können. Sie läuft, bereist Städte, lernt Menschen kennen, alles wird durch zufällige Begegnungen dominiert, die auch dem Transitorischen unterworfen sind. Wie die Menschen kommen, so verschwinden sie auch, nichts ist begründet, alles bleibt vage, Beziehungen, Ereignisse können nur erahnt werden. Zentrale Motive des Textes sind Übergangsheime, aber auch der Koffer und Reisen. Generell geht es hier um namenlose, unidentifizierte Nicht-Orte und selbst im Falle der Protagonistin um einen herausragenden Fall der Unbestimmbarkeit.

Nach Marc Augé sind der Raum und die mentale und seelische Verfassung von Individuen ineinander verschachtelt. Da die Identifizierung des Subjekts an Raumvorstellungen gebunden ist, führt das Leben in diesen urbanen und imaginären Räumen zu einer Dynamisierung des Selbst, dazu, dass die Orte und das Selbst nicht mehr in einem verbindlichen Verhältnis zueinander stehen. Wenn Augé über das veränderte Verhältnis zum Raum spricht, bedenkt er die Allgegenwart von identitätslosen, unspezifischen, sogenannten Nicht-Orten, die auch das Bewusstsein des Menschen, auch hier aller Figuren, infiltrieren. In *Reisende auf einem Bein* geht es gleichfalls um Transiträume, transitorische Bewegungen, das egalisierte, anonymisierte Nebeneinander, die die Position oder vielmehr die Dis-Position des Subjekts anzeigen, eines unspezifischen Subjekts, das zum Durchgangsort vieler Reize und Informationen, also selber zum Transitraum wird.

Die mittlerweile zur Epochensignatur geadelten transitorischen Identitäten können auf verschiedenen Ebenen des Textes reflektiert werden: auf der Ebene des Thematisch-Motivischen in Bezug auf Nicht-Orte, aber auch auf der Stufe der Textualität selbst.¹⁰ Bedacht werden müssen demnach nicht nur die Entortung des Subjekts wegen konturloser, unspezifischer Nicht-Orte, sondern exemplifiziert werden muss auch die Infiltration von Raum und Subjekt. „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“¹¹ Orte sind demnach benennbar, geographisch markiert, einzigartig und so unverwechselbar, während Nicht-Orte dadurch gekennzeichnet werden, dass sie diese Eigenschaften nicht besitzen, also u.a. nicht benennbar und dazu noch austauschbar sind. Dies betrifft sowohl die Orte als auch die Personen im ganzen Textkomplex des Romans. Diese Freiheit hat einen ambivalenten Zug, denn sie ist der Grund für die Deplatziertheit und Einsamkeit des Menschen. Diese Deplatziertheit erscheint im Text in den falschen Lebensläufen (55), die alle zu haben scheinen. Nach

10 Der Transitbegriff wird hier nicht allein auf die konkrete Ortsveränderung, auf die bereits erwähnte Umsiedlung bezogen. Transit dient hier – auch im Sinne Bartls – vielmehr als Chiffre, die verschiedene Zusammenhänge reflektieren soll. Verschiedene Bedeutungsschichten dieser Chiffre werden im Folgenden einzeln dargelegt. Vgl. dazu: Bartl/Klinge: 2012, 8.

11 Augé, Marc. 1991. Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt a.M.: Fischer, 92.

Augés Auffassung sind Nicht-Orte, da sie keine Geschichte haben und so in keine Relationen eingebunden sind, Orte der Einsamkeit, der Entleerung der Individualität.¹² An diesen Orten agieren Personen miteinander, deren Präsenz sich nicht zeigt¹³ und diese Nicht-Orte bringen keine Individuen, sondern nur Durchschnittsmenschen oder höchstens provisorische Identitäten hervor.¹⁴

Die transitorische Identität entsteht zum einen durch die flanierende Bewegung von Irene, die, während sie auf ihre Einbürgerung wartet, verschiedene Übergangsheime und -wohnungen bewohnt. Zum anderen erscheint dies aber auch im ganzen Beziehungsgeflecht der Protagonistin. Von ihrer Ankunft an macht sie Männerbekanntschaften, weder die Männer noch die zu ihnen entstandenen Beziehungen sind aber identifizierbar. Es geht um Franz, eine ältere Bekanntschaft noch aus dem anderen Land, um Stefan, Jens und Thomas. Diese Figuren scheinen jedoch nur leere Namen, Hülsen zu sein, zu denen keine richtigen Personen, Charaktere gehören. Sie alle sind, wie auch die Protagonistin, eigentlich eigenschaftslos und auch nicht sesshaft. Für diese Männer ist ebenfalls das ständige Unterwegssein und der Aufenthalt an Nicht-Orten charakteristisch (36, 37). Auch das ist ein Grund dafür, dass Irene, die sie trifft, sich oft an Bahnhöfen (15) und Flughäfen (88, 95), in Zügen (144) und Hotels (97, 124) aufhält. Obzwar diese Aufenthalte mit Begegnungen, der Pflege von Beziehungen verbunden sind, tragen sie, da sie alle Nicht-Orte sind, nicht zur Identifikation der Haupt- oder Nebenfiguren bei. Hält man Marc Augés Thesen vor Augen, können diese unpersönlichen, geschichts- und gesichtslosen Orte auch nicht dazu herhalten, den Figuren eine Identität zu verleihen. Das alles beherrschende Transitorische markiert den Raum, aber daran gekoppelt auch die Identität bzw. vielmehr die Identitätslosigkeit der Subjekte. In dem erzählerischen Impetus des Bandes wird nämlich das Paradigma des Erzählens auf allen Ebenen mit dem Ephemeren gekoppelt, was eine transitorische Bewegung exemplifiziert, ein unaufhörliches Spiel und damit eine nie endende Verschiebung zwischen Identität und Differenz, dem auch das scheinbar agierende Subjekt zum Opfer fällt.

Gehen als anamorphotische Grenzauflösung

„Die Kunst reagiert auf das Erlebnis des Transits und produziert zugleich Transiterleben“.¹⁵ Dieses Transiterleben erscheint in *Reisende auf einem Bein* durch das Gehen und Reisen der Hauptfigur. Neben Nicht-Orten des Transits und der damit zusammenhängenden transitorischen Identitäten ist das Flanieren

12 Vgl. dazu: ebd., 103f.

13 Ebd., 113.

14 Ebd., 118.

15 Bartl/Klinge: 2012, 11.

eine weitere Erscheinungsform des Transitorischen.¹⁶ Die Stadt als Chiffre für Identitätslosigkeit und Dissoziation des Subjekts ist nicht allein in der übermäßigen Präsenz der Nicht-Orte markiert. Eine ähnliche Wirkung hat das Motiv des Flaneurs auf die Hauptfigur und das ganze Textgeflecht, nicht zuletzt auch in der Form des flanierenden Denkens und der sich bewegenden Perspektiven. Bewegung im Raum und die Fluktuation der Wahrnehmung, die Verflüssigung von Sprache und sprachlichen Identitätsbeziehungen laufen Hand in Hand. Die Großstadt und Bewegungen werden zu Topoi der Inszenierung von transitorischen Identitäten erkoren.

Stadt und Schädel war die Abwechslung von Stillstand und Bewegung. Wenn der Schädel stillstand, wuchs der Asphalt. Wenn der Asphalt stillstand, wuchs die Leere im Schädel. Mal fiel die Stadt über Irenes Gedanken her. Mal Irenes Gedanken über die Stadt. (67)

Irene und die Stadt sind voneinander infiltriert, Grenzen – und so Identitäten – lösen sich zwischen ihnen auf. Dies gilt sogar nicht allein für die Hauptfigur, denn auch Franz wird so dargestellt (94). Es gibt also eine Wechselbeziehung vom urbanen Raum und der Person, wobei diese Wechselbeziehung durch das Gehen entsteht. Der fremde Blick, den die „Ausländerin im Ausland“ (65) einnimmt, löst die Stadt, die wahrgenommene Umgebung von jeglicher Fixation, setzt vielmehr alles immer wieder in Bewegung. Der Raum ist hier nicht allein Schauplatz des Geschehens, sondern er bekommt eine besondere Qualität, eine eigenständige Bedeutung. Irene ist von Anfang an mit „Unruhe“ gekoppelt (16), dieses Gefühl der Rastlosigkeit ist bereits in ihrer ursprünglichen Heimat präsent, entsteht also nicht erst durch die Migration. Diese Unruhe greift schon dort die Identität der Hauptfigur an, wenn sie vom Erdrutsch (7) spricht, der sich durch die ständige Bewegung des Wassers ereignet und so die Grenzen auflöst. Ähnliches geschieht mit den Passfotos, Irene erkennt eine „bekannte Person“, die ähnlich ist, „doch nicht wie sie selbst. Und da, [...] wo es Irene ankam, [...] war eine fremde Person gewesen. Eine fremde Person hatte sich

16 Eine zentrale Rolle spielen in der Literatur grundsätzlich Positionierungen im Raum, geosoziale Identitätsvorstellungen, die generell an das Dorf und grundsätzlich an Statik, Verwurzelung und eine dauerhafte Verbindung mit dem Raum gekoppelt werden, was auch als Bürge für Identität fungiert. Diesem Konzept der Verbundenheit mit dem Ort werden schon immer Modelle des Nomadischen gegenübergestellt, die, gebunden an das Transitorische, zugleich die Entortung des Individuums bedenken und seit der Moderne mit der Stadt in Verbindung stehen. Vgl.: Fährnders, Walter. 2007. Vorwort. In: Ders. *Nomadische Existenzen. Vagabondage und Boheme in der Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts*. Essen: Klartext Verlag, 3–10 bzw. Fährnders, Walter 2007. *Vagabondage und Vagabundenliteratur*. In: ebd., 33–54.

Bereits die Moderne profilierte sich durch das Flüchtige und demontierte mit diesem Impetus vehement die Figuren des Sesshaften. Seitdem bevölkern nomadische Existenzen die Literatur. Dieses Motiv ist heute im Zuge von Globalisierung und Migration sowohl in der Theoriebildung als auch in Textwelten mehr denn je allgegenwärtig.

eingeschlichen in Irenes Gesicht. Das Fremde an Irenes Gesicht war die andere Irene gewesen“ (18f.). Dieses Motiv, die Problematik von Fotos, wird im Text variationsreich in verschiedenen Facetten durchgespielt, aber Bild und Wirklichkeit werden nie identisch. Es gibt kein Wiedererkennen. Irene ist auf dem Foto immer eine „andere (...) Irene“ (19, 54). Durch diese Doppelung, das Verschwimmen zwischen Fremdem und Eigenem werden die Personen „fremder als Fremde“ (25). Diese zugespitzte Form von Fremdheit bestimmt alles: Figuren, Orte, Beziehungen, und die Sprache selbst.

Die Erfahrung, das Erwandern des Raumes ist gekoppelt mit einer Sprachbewegung, mit Semantisierungsprozessen, die in diesem Text, wie eigentlich immer bei Müller, aus einem sprachkritischen Impetus heraus geschehen. Das Flanieren, die fluktuierende Wahrnehmung destruiert feste Ordnungen und transportiert alles ins Ephemere, was so Grundmodus des ganzen Textgeflechts wird. Meines Erachtens wird die Demontage von Sinnzusammenhängen nicht nur durch die Umsiedlung der Figur aus einem in ein anderes Land motiviert, obwohl Heimatlosigkeit und die Problematisierung von Identität zweifelsohne auch in diesem Kontext zu situieren wären. Ein Modell dieser Demontage von Verbindungen und der Versuch neue Zusammenhänge herzustellen, das lose Nebeneinander neu zu verorten, ist im Text das Kleben von Collagen. Die Herstellung von Collagen ist demnach nicht allein eine simple Tätigkeit, sondern auch ein Bild für die Subjektkonstitution und darüber hinaus eine poetologische Metapher. Diese Tätigkeit, das Ausschneiden und neu Zusammenfügen, das Zusammenstellen von Collagen ist nicht nur für die Hauptfigur Irene, sondern auch für den einen Mann Thomas charakteristisch.

Irene schnitt Photos aus Zeitungen. Die Ränder waren selten gerade geschnitten. [...] Irene klebte die Photos auf einen Bogen Packpapier nebeneinander. Sie musste lange suchen und vergleichen, bis die Photos zusammenfanden. [...]

Die Verbindungen, die sich einstellten, waren Gegensätze. Sie machten aus allen Photos ein einziges fremdes Gebilde. So fremd war das Gebilde, daß es auf alles zutraf. Sich ständig bewegte. (50)

Die Stadt als Topos wird Chiffre des Heterogenen, das jedoch nicht mehr zu einer bruchlosen Einheit zusammengefügt werden kann. Wie die Stadt ist auch die Figur Irenes von dem Auseinanderdriften des nicht Vereinbaren gebrandmarkt. Der Form der Collage entsprechen in der Erzählweise die zahlreichen elliptischen Sätze, die das disparate Nebeneinander, die Abgeschnittenheit, das Fragmentarische zur Schau stellen. Darüber hinaus hat die Narration keine Zielgerichtetheit, deshalb kann das Gehen eher als Flanieren gefasst werden, das kein Telos hat. Die Schnitte korrespondieren mit der Bewegung auf einem Bein, was als eine Art hüpfen vorgestellt werden kann, was jedoch das gleitende,

kontinuierliche Fortschreiten bricht. Es entsteht ein Kontinuitäts- und Kohärenzvakuum. Die ganze Erzählung ist von Kontingenzen bestimmt. „Alles, was Irene sah, war ein Zufall. Es hätte auch anders sein können. Und es war auch anders, schon im nächsten Augenblick.“ (80).

Die Bewegung verbindet Gehen, Wahrnehmung und Sprache und so ist sie auch als Sprachbewegung gedacht. Durch das Umherschweifen des Betrachters bewegt sich aber auch das Betrachtete. Daher ist der „Wortwirbel“, eine unberechenbare Bewegung, der angemessene Zustand der Sprache und des Daseins für Irene.

Alles wurde immer etwas anderes. [...]. Diese vagabundierenden Eigenschaften, die einen Gegenstand in einen anderen verwandelten, waren unberechenbar. Sie verzerrten die Wahrnehmung blitzschnell, machten aus ihr, was sie wollten. [...]. Das war vielleicht eine Sucht, diese im Kopf eingebildeten Gegenstände mit ihren vagabundierenden Eigenschaften. Ich suchte sie fortwährend, deshalb suchten sie mich. Sie liefen mir wie eine Meute nach, als würde ich sie mit meiner Angst füttern. Wahrscheinlich fütterten sie mich, gaben meiner Angst ein Bild.¹⁷

Das Fluktuieren des Transits erscheint also nicht allein im Thematisch-Motivischen, vielmehr wird es, wie wir sehen, bei Müller produktiv in die Form transportiert. Zentral scheinen demnach auf allen Ebenen des Oeuvres, wie auch im hier diskutierten Text, die vagabundierenden Eigenschaften zu sein. Die Vagabondage bestimmt also nicht nur die Haltung von Irene im ständigen Gehen, Schlendern, Flanieren durch die Stadt, denn unter dieser Bewegung ist nicht zuletzt eine ständige Verwandlung von allem zu verstehen. Gekoppelt ist dies selbstverständlich an die Wahrnehmung, die durch das Gehen verflüssigt wird, die die Grenzen und so die Identitäten des Wahrgenommenen auflöst. Diesem Diktat der ständigen Bewegung gehorchen auch die zwischen Innen- und Außensicht fluktuierenden Perspektiven. Erzählt wird in der Ich- und in der Sie-Form, Erzählerberichte, Gedankenberichte und Personenrede wechseln sich ab. Sätze und Gedanken beziehen sich nicht aufeinander, so dass kein richtiges Zwiegespräch zu Stande kommt, weil diese Darstellungsweisen ineinanderfließen.

Reflexionsgegenstand ist in den Texten nicht nur die Sprache, sondern auch der Erzählvorgang. Dadurch kommen in den Texten jedoch einer kalkulierbaren Ordnung bekannter Register entgegengesetzt, Unbestimmbarkeiten, Unberechenbarkeiten und so Kontingenzen zu Stande. Kategorien der Sicherheit werden destruiert, ihre Liquidierung öffnet den Raum für neue Konstellationen.

17 Müller, Herta. 2011. Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel. In: Müller, Herta: Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel. München: Hanser, 96–109, hier: 96f.

Bilder setzen sich zusammen, es kann aber keine Einheit entstehen, „als wäre dem Text die Melodie zuwider“ (58), „die Stadt ist die Rückseite der Stadt“ (62), nichts hat seinen richtigen Platz, alles steht außerhalb der herkömmlichen Ordnung. Alles ist verrückt und verdreht, was nicht zuletzt mit der betont neuen Wahrnehmung zusammenhängt. Bäume stehen auf den Kronen, Irene geht auf dem Kopf (116), sie steht auf den Zehenspitzen, auf ihrem eigenen Schädel (117). Wenn Schädel und Zehenspitzen als identisch hingestellt werden, ist evident, dass alles auf dem Kopf steht. Der Kopfstand als neuer, ungewohnter Modus der Wahrnehmung wurde bereits in der Tradition erprobt.¹⁸ Bei diesem Wirrwarr besteht jedoch, das sieht die Protagonistin ein, die Gefahr in die Leere zustürzen (90).

„Jede Stadt macht ihn [Franz] anders“ (94), da auch er, genauso wie die anderen Figuren des Textes, keine bleibende, stabile Identität besitzt. Die Zersetzung der Identität geht so weit, dass Irene vergisst, dass „sie kein Mann war, sondern eine Frau“ (95), oder sie zu einer „Stadt aus der Ferne“ wird, die ständig eine andere ist, sobald man sich ihr nähert (100). Nähe und Ferne, die sich ständig wechselnde Perspektive verflüssigt die Identität. Der Prozess der Annäherung verschiebt nämlich die Größenordnung und so die Wahrnehmung, die jede Einheit zersetzt.

Dieser Auflösung der Identität entgeht auch die Hauptfigur nicht, denn ihr Name entpuppt sich hier als Zitat aus Italo Calvinos Buch: *Die unsichtbaren Städte*. In diesem Text, der aus zahlreichen Kapiteln besteht, die verschiedene Frauennamen tragen, wird Irene mit den Städten und den Namen in Verbindung gebracht.¹⁹ Somit entsteht ein Vexierspiel, ein Ineinander von Frau und Stadt beziehungsweise von Irene und Name. Durch diesen Zug wird aber auch demontiert, dass Irene eine Protagonistin des Textes wäre, denn es ist nicht näher zu bestimmen, was hinter diesem Namen steht, was die Identität des Namens ist, denn verschiedene Zuordnungen sind möglich, ohne jedoch feste Aussagen treffen zu können.

Sähe man die Stadt von innen, so wäre sie eine andere. Irene ist der Name für die Stadt aus der Ferne, und nähert man sich ihr, so wird sie eine andere. Eins ist die Stadt für den, der vorbeikommt und nicht in sie hineingeht, ein

18 Gedacht werden kann hier an Schiller, an Büchners *Lenz*, oder eben an Celans Büchner-Preis Rede, die alle diesen veränderten Wahrnehmungsmodus bemühen.

19 Vgl. dazu: Harnisch, Antje. 1997. „Ausländerin im Ausland“. Herta Müllers *Reisende auf einem Bein*. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 89, 4, 507–520.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, ausführlicher auf diesen intertextuellen Verweis einzugehen. Festgestellt werden können die Korrespondenzen mit Calvinos Text durch die Thematik von Reise, Bewegung, Logik und Imagination. Auch bei Calvino geht es um die Orientierung in der Welt und nicht zuletzt um das Transitorische. Dieser Verweis auf den Prätext dehnt allerdings Irenes Namen und die Figur sowohl zeitlich als auch räumlich ins Unendliche.

anderes für den, der von ihr ergriffen wird und nicht aus ihr hinausgeht; eins ist die Stadt, in die man zum erstenmal kommt, ein anderes ist die, die man verläßt, um nicht zurückzukehren; jeder gebührt ein anderer Name ... (100)

Nicht nur Irene und die Stadt sind voneinander infiltriert, alles ist von einer Verwandlung, von Grenzenlosigkeit und osmotischen Übergängen betroffen. Zufolge dieser Denkfigur werden Söhne zu Mädchen (105), Irene ist „viele Frauen zugleich“ (126), Franz wird zum Ding (150), Thomas und Franz nehmen gegenseitig das Gesicht des anderen an (165), Irene verdoppelt sich (160) und angesichts des Doppelgängers ist nicht zu entscheiden, welche Irene das Original, welche die Attrappe ist (165). Auch die Stadt ist Verbrecher und Detektiv zugleich (112), Farben gehen ineinander über (114), Salat, Zitronen und Champignons fließen zusammen und bilden Blumen (115), aus Schmuck werden „lebende Weinbergschnecken“ (121), die Wählscheibe des Telefons tickt (98) und man könnte noch zahlreiche Beispiele für gegenseitige Infiltration von Figuren und Dingen bringen. Omnia mutantur, nichts hat eine bleibende Gestalt, könnte es heißen, Grenzen und Identitäten lösen sich auf, alles verliert seine scheinbare Identität und ist im Unidentifizierbaren zu Hause. In diesem Fluss, der durch die Wahrnehmung zu Stande kommt, hat nichts eine endgültige Bleibe, wie auch die Frau des Textes keine Heimat hat, denn Übergangheime (30, 37) und Übergangslager (102) sind ihre Behausungen, mit denen sie in Beziehung gesetzt werden kann.

„Keine Rubrik hätte mich beschreiben können“, denkt Irene (29), und verweist damit auf die Tatsache der Grenzenlosigkeit des Subjekts. Diese nicht Rubrizierbarkeit, die Verflüssigung von Identitäten erscheint, wie wir sahen, in osmotischen, anamorphotischen Übergängen, aber auch in den zahlreichen surrealen Bildern²⁰ des Textgeflechts. Das Surreale manifestiert sich zum einen in der Personifizierung der Dinge, wie im Ausdruck die „Luft hat Augen“ (158)²¹ und der Verdinglichung von Personen, zum anderen durch die Verflüssigung der Grenzen von Innen und Außen. Irene geht auf den Zeigern der Uhr (9), Wolken ziehen durch den Vorhang (29), die Augen gehen (57), das Muster des Teppichs fließt langsam unter den Tisch (61), Menschen verschwinden (58) oder lösen sich wie eine zerrissene Halskette auf (59). Alles ist auch einer

20 Zum Surrealen bei Herta Müller vgl. Brandt, Bettina. 2010. Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): Literatur und Migration. München: Text und Kritik, 74–83.

21 Selbstverständlich kann dies auch mit Überwachung und somit mit der Diktatur in Verbindung gebracht und biographisch gedeutet werden. Gemeint werden kann hier die Diktatur in Rumänien, aber vergessen darf man auch nicht, dass man bei Müller bereits in Bezug auf *Niederungen* von der ‚Diktatur des Dorfes‘ sprach. Vgl. Zierden, Josef. 2002. Deutsche Frösche. Zur ‚Diktatur des Dorfes‘ bei Herta Müller. In: Arnold, Heinz-Ludwig. Herta Müller. München: Text und Kritik, 30–38.

metonymischen Bewegung und Verschiebung unterworfen, die Menschen sind einfach Rücken (60). Verschiedene Realitätsebenen fließen ineinander (96–98). Das Fernsehprogramm, Bücher vermischen sich mit dem Alltag der Figuren, Erinnerungssplitter und gegenwärtiges Geschehen vermengen sich, aber man kann auch Traum und Wachen nicht voneinander trennen. Irene wünscht sich mehrere Körper (80) als Auflösung ihrer Identität, sie möchte sich von ihrem Körper, den eigenen Zehenspitzen (117) lösen, ihre Hand wird ihr fremd (130). Die ganze Welt ist ein polymorphes und polysemes Gebilde, in dem sich alles in Auflösung befindet.

Die herkömmlichen Koordinaten der Orientierung werden getilgt und dieser Prozess greift nicht nur den Körper an, sondern auch den Raum und die Zeit, auch die sind dem Übergang des Transits ausgeliefert. Hier und Dort sind verwischt, noch mehr ist aber die Zeit, das Jetzt und Früher, von Zerlegung betroffen. Die Uhr kann nicht mit der Messung der Zeit in Verbindung gebracht werden, das Zifferblatt wird zu einem „endlosen Zusammenhang“ (87), Irene fühlt sich alt und unmündig zugleich (150), alte Frauen werden wieder jung (53), als könnte man die Zeit zurückdrehen. Monate stecken nur im Kalender, die Zeit scheint still zu stehen, allein der Wechsel der Jahreszeiten zeigt den Fluss der Zeit an (84). Angegriffen wird hier die vom Menschen deklarierte willkürliche Ordnung, aber damit auch eine teleologische Ordnung des Erzählens. Weitergeführt wird dies auch dadurch, dass trotz der alles dominierenden Bewegung auf der anderen Seite alles still zu stehen scheint, denn die Zeit läuft nicht, die Tropfen fallen nicht, als wäre alles doch zum Stillstad gekommen (36). Das Vermengen der Zeit, „ich hab dich gesehen von heute in zehn Jahren“ (136), bringt die Koordinaten der Orientierung noch weiter durcheinander. Raum und Zeit verlieren ihre Bezugspunkte, werden herausgerissen aus ihrer herkömmlichen Ordnung und mit ihnen büßt das Subjekt seine Identität ein. Alles zerrinnt und fügt sich immer wieder neu zusammen ohne eine endgültige Bleibe zu finden. Dies hat auch auf die Konzepte von Subjekt und Identität einen großen Einfluss, denn es zeigt bereits auf den ersten Blick die Ohnmacht des Subjekts. Die bleibende, dauerhafte Identität des *Körpers*, woraus zum Teil auch der feste Zusammenhang des Ich abgeleitet wird, wird im Text mit größter Vehemenz Dementi unterworfen.

Zusammengefasst kann festgestellt werden, dass das Modell der Collage und der Metamorphose den sich ständig ändernden Ich-Entwürfen der Protagonisten entsprechen. Fremdsein ist das grundlegende Erlebnis in allem. Wenn Irene sich anfasst, fühlt sie fremde Haut und ihr Blick, der „den ‚normalen‘ Dingen zugestandene Wahn“²² ergibt, dass sie ihr Gedärm sieht, als ob sie ihr Inneres in einem Einweckglas herumtragen würde (130). Wegen der Auflösung der

22 Müller, Herta. 1991. *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch, 5.

Grenzen des Körpers kommt das Innere nach außen, Unsichtbares wird sichtbar, nichts ist auf seinem gewöhnlichen Platz. Attrappen und Original (163, 165) sind nicht zu unterscheiden. Die Wirklichkeit Irenes unterscheidet sich nicht von der Collage, die sie ausschneidet und zusammenklebt. Die Ränder sind nicht gerade, die Teile passen nicht zueinander, Verbindungen können nicht hergestellt werden, alles bewegt sich, es gibt nur Gegensätze (50). Das ganze Textgebilde kann als ein Entwurf von der Welt als „fremdes Gebilde“ (50) gelesen werden.

Verschiebung der Sprache

Da der Transit auch den Aufbruch ins Ungewisse, die Loslösung von Altem und Vertrautem bedeutet²³, soll hier der Blick darauf gelenkt werden, wie diese Bewegung auf der Ebene der Sprache zum Ausdruck kommen kann. Ein zentrales Element des Durchgangs ist im Oeuvre Müllers die Entbindung von Identitäten als kulturellen Normen und nicht zuletzt die Hinterfragung der Beziehungen der Sprachzeichen. Durch die Mobilität werden selbst Kulturen „auf Distanz gebracht, aus ihren kulturellen Selbstverständlichkeiten entbunden“²⁴. Ästhetisch erscheint dies im Modus der Verfremdung. Verfremdet werden vermeintliche Selbstverständlichkeiten auf allen Ebenen, von den sprachlichen Zeichen angefangen über die Figur bis hin zur Narration.

Prägnant sichtbar wird dies auf der Ebene der Sprache-Welt-Beziehung, in der die Dinge und die Worte nicht zur Deckung zu bringen sind. Müller diagnostiziert ein „Übergewicht der Dinge“, was die „Wörter gar nicht hergeben“ können, „weil sie nicht stehen bleiben“, sondern sich verflüchtigen.²⁵ Man kann diese Aussagen durchaus auch für diesen Erzählband geltend machen. Bedenkt man diese Zusammenhänge, wird klar, dass das Gehen nicht erst im motivisch-thematischen Bereich des Prosabandes bestimmend ist, sondern, wenn die Wörter nicht stehen bleiben, selbst im elementarsten der Sprache. Um dem Anschein zu entgehen, dass die Welt fertig ist (137), dass die Menschen „bis in die Gesten“ fertig sind (133), werden in *Reisende auf einem Bein* Dynamisierungsmechanismen eingesetzt und dienstbar gemacht. Um nicht dem Trug zu verfallen, scheint es existentiell zu sein, nichts Fertiges, sondern nur einen „Entwurf“ von der Welt zu haben (137) im Modus des Performativen.

23 Vgl. dazu: Bartl/Klinge: 2012, 10.

24 Franz, Norbert/Kunow, Rüdiger. 2011. Mobilität und Reflexion. Zur Entkoppelung von territorialer und kultureller Identität. Eine Einführung. In: dies. (Hg.). Kulturelle Mobilitätsforschung: Themen – Theorien – Tendenzen. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 7–16, hier: 11.

25 Müller, Herta. 2001. Heimat oder der Betrug der Dinge. In: Kafka. Zeitschrift für Mitteleuropa 2, 26–31, hier: 27. Müller, Herta. 2009. Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. In: dies: Der König verneigt sich und tötet. Frankfurt a.M.: Fischer, 74–105, hier: 74.

Reflektiert wird dabei die identitätslogische Auffassung von Wahrnehmung, Sprache und Wirklichkeit. Es geht in diesem Reflexionsprozess um symbolische Ordnungsmuster, die Weltbilder, Wertesysteme speichern und transportieren. Die Vorstrukturierung unserer Wahrnehmung erzeugt die Identität der Gegenstände. Das bedeutet aber auch, dass die Welt nicht erkannt, sondern vielmehr wiedererkannt wird, also fertig ist. In diesem Denken hat alles einen festen Platz, eine unveräußerliche Heimat. Diese Art der Verortung hat viel mit der identitätslogischen Auffassung von Kultur zu tun. Gemeint ist damit, dass Kultur als eine stabile Ordnung von Sinnbeständen verstanden wird, die unsere Welt und unseren Alltag vorstrukturiert. Gekoppelt ist dies mit Stereotypen des Denkens und der Wahrnehmung, mit Standardisierungen. Durch die prätendierte Bewegung und ständig forcierte Begegnung mit dem Neuen in *Reisende auf einem Bein* wird gerade diese scheinbar stabile Ordnung vehement dementiert.

Die Grundlage der Verfremdung ist die „philosophische Forderung die Wirklichkeit richtig zu sehen, anders, als es die Gewohnheit eingibt“²⁶, und man bringt durch ein solches Verfahren die festgefahrenen Dinge und Erfahrungsschemata in Bewegung. Diese Verflüssigung, die Auflösung und Verschiebung von Grenzen wird zum wichtigsten poetologischen Credo Müllers. Dies ist damit verbunden, dass alles, was unabänderlich zu sein scheint, weil es zu einer bestimmten Ordnung und Norm gehört, hinterfragt wird. Damit wird eine Verschiebung, Ver-Rückung der festgefahrenen heimeligen Ordnung angetrieben. Diese Entkoppelung und Loslösung bringt die Möglichkeit des Neuen, einer Wahrnehmung mit sich, die sich jenseits von Schemata bewegen kann. Angeschrieben wird damit gegen ein Dazugehören, was mit Besitznahme, mit Abstammung, mit Selbstverständlichkeit, Gewohnheit und nicht mit der individuellen Erfahrung gekoppelt wird.²⁷

Auch Sklovskijs Theorie der Verfremdung versteht diesen ästhetischen Modus, die Ostranenie, als eine „dynamische, veränderbare Größe“²⁸ und er insistiert auf die „Schaffung einer neuen Sprache, die nicht zum Wiedererkennen, sondern zum Sehen gemacht“ ist.²⁹ Dieser Prozess wird in *Reisende auf einem Bein* so weit forciert, dass dem Sehen gar nicht mehr geglaubt werden kann (139). Das Neue kann als „kreative Umformung“ gelesen werden, in der sich Bilder der Außen- und Innenwelt vermischen, Wahrnehmung und Kopfge-

26 Helmers, Hermann. 1984. Verfremdung als poetische Kategorie. In: ders. (Hg.): Verfremdung und Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2.

27 Müller, Herta. 2004. Wie kommt man durchs Schlüsselloch. In: Caduff/Sorg, 141–147, hier: 142.

28 Lachmann, Renate. 1984. Die ‚Verfremdung‘ als ‚Neues Sehen‘ bei Viktor Sklovskij. In: Helmers, 321–351, hier: 323.

29 Ebd., 321. Dies wäre für ihn eine „sperrige Sprache“, die „Einführung unverständlicher Elemente“, eine „erschwerte Form“, die Widerstand leistet und so die Wahrnehmung provoziert Vgl. ebd., 322. Dies geschieht auch in Berufung auf Aristoteles, denn nach ihm muss dichterische Sprache den „Charakter des Fremdländischen, Erstaunlichen“ haben. Vgl. Lachmann: 1984, 326.

burt nicht voneinander getrennt werden können.³⁰ Die ästhetische Kategorie der Verfremdung zeichnet sich also durch Dynamik aus und dieser fremde Blick als fundamentale Wahrnehmungsposition in Müllers Werken ist markantes Kennzeichen von *Reisende auf einem Bein*.

Traum als Transitphänomen

Die neue Wahrnehmung, die hier gefordert und forciert wird, wird als eine Grenzüberschreitung verstanden, die im Textganzen bereits in der Umsiedlung der Hauptfigur in ein anderes Land erscheint, ihr Exiliert-Sein beschwört und insgesamt die Kontingenz akzentuiert.³¹ Grenzerfahrung ist somit als Erfahrung von Fremdheit, als Verstörung und als ein Umordnen zu verstehen. Dieses Neue, Seltsame erscheint bereits in der Figur des Reisenden auf einem Bein. Das Abschneiden und Verschwinden des einen (Stand)-Beins, das im Text als Lücke stehen gelassen wird, da es ohne Erklärung bleibt, bringt den Austritt aus der Normalität, die Fremdheit zum Ausdruck.

Die Artikulationsweise hat, wie wir gesehen haben, in *Reisende auf einem Bein* über die Suspendierung von Zeit, Raum und Logik eine Dynamisierung und nicht zuletzt Verzerrungsmechanismen im Blick. Es geht um Überblendungen und Verdichtungen, und nicht zuletzt um anamorphotische Umgestaltungen. Wie die Zeiten und Orte können auch die Personen nicht identifiziert werden, die Perspektiven werden fließend, eine ent-stellte Wirklichkeit wird sichtbar. Da es keine Zusammenhänge und Identifikationen, keinerlei Festlegungen gibt, indem konventionelle Verknüpfungen liquidiert sind, wird auch die Sinnstiftung problematisch. Diese Art des Ausdrucks ist der Ort für Zufälle und Kontingenzen, was das Geläufige von vorhandenen Registern und bekannten Ordnungen außer Kraft setzt. Diese oben bereits angeführten Techniken können nun subsumierend als traumhaftes Erzählen spezifiziert werden. Zum Ensemble von Gestaltungstechniken, die das Verfremden praktizieren, gehört bei Müller auch eine dem Traum nachempfundene Erzählweise. Der Transit bedeutet auch einen Durchgang von Seinszuständen³², was sich zum einen

30 Ehlers, Monika. 2007. Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts; Kleist – Stifter – Poe. Bielefeld: transcript, 12. Wie Ottmers zeigt, geht es hier um die Duplizität eines rezeptiven und kreativen Prozesses. Diese wird dem Bekannten, der Norm und einer berechenbaren Ordnung gegenübergestellt. Die Grenzerfahrung, die hier betont wird, impliziert Sinneseindrücke, die die „etablierte(n) Ordnungen und Wahrnehmungsmodelle in Frage stellen und mithin an die Grenzen des Wahrnehmbaren führen.“ Vgl. dazu: Ottmers, Clemens. 1994. Schreiben und Leben: Herta Müller, Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. In: Lützeler, Michael (Hg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Frankfurt a.M.: Fischer, 279–294.

31 Vgl. dazu: Ehlers: 2007, 12.

32 Vgl. dazu: Bartl/Klinge: 2012. 8.

in den bereits erwähnten Ich- und Weltentwürfen artikuliert. Zum anderen erscheint es aber auch im Übergang von verschiedenen Bewusstseinszuständen wie Traum und Wachen und nicht zuletzt in der narrativen Artikulationsweise dieses Übergangs. Besonderen Akzent bekommen soll in meinen Ausführungen der Traum mit seiner die Wirklichkeit entstellenden Wahrnehmung und der Verrückung aller Zusammenhänge. Die Geschichten von *Reisende auf einem Bein* bieten mit ihren Verzerrungen ein groteskes Bild, die Erzählweise ähnelt dem Traum.³³ Die narrative Ordnung scheint also der Erkundung dieses Fremden zu dienen.

Realität wird für Herta Müller zu einem dehnbaren Begriff, die Grenzen zwischen Realem und Surrealem, zwischen Wirklichkeit und traumähnlicher Irrealität verschwimmen: „Das Surreale sitzt doch immer in der Realität drin. [...] Ich gehe einfach ins Innere, um das Surreale zu finden.“ Szenerien, die ins Groteske und Surreale übergehen, enthüllen sich in ihren [Müllers E.H.] Texten oft als Traum oder Alptraum.³⁴

Der Verweis auf traum- und alptraumähnliche Zustände ist in der Müller-Forschung allgegenwärtig. Gezeigt werden soll hier über die bloße Erwähnung hinaus, wie eine traumanaloge Darstellungsweise als Transitphänomen gedeutet werden kann. Müller selber spricht in ihrer Paderborner Poetikvorlesung im Zusammenhang mit dem Traum als von einer „Möglichkeit für das Unvorhersehbare“. Sie unterscheidet das Tagsüber von der Dunkelheit. In der Dunkelheit lösen sich die gewohnten Ordnungen, Entfernungen und Richtungen auf, man ist dem „Nichts“ ausgeliefert.

Vor dem Schlaf gibt es nur uns selbst. Jedes Gefüge ist verschluckt. Wir ahnen es, denken wir noch an den Tag, und dann steht etwas im Kopf und breitet sich aus und drosselt. Mal ist man dem bilderlosen Schlaf ausgeliefert, dem Nichts. Mal der Unberechenbarkeit der Bilder des Traums.³⁵

Der Traum als entstellte Form des Vernünftigen ist davon gebrandmarkt, dass er – so Müller im eigenen Wort – jedes „Gefüge verschluckt“. Der gewohnte

33 Waldenfels beschreibt den Traum als das absolut Fremde, das der Mensch nie lückenlos auflösen kann. Der Traum bringt darüber hinaus etwas Verborgenes zum Vorschein, was im Wachen nicht artikuliert werden kann. Wenn man bedenkt, dass der Traum das Fremde im Eigenen ist, kommt auch darin die Begegnung mit dem genuin anderen der domestizierten Kultur zum Ausdruck. Vgl dazu: Waldenfels: 2007.

34 Müller, Herta. 2012. Lebensangst und Worthunger. Im Gespräch mit Michael Lentz. Leipziger Poetikvorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 35–36. Vgl. auch: Weidenhiller, Ute. 2012. *Das Unsagbare sagbar machen: Herta Müllers doppelbödiges Poetik*. In: *Etudes Germaniques, Rumäniendeutsche Literatur – Banat* 3, 489–506, hier: 496.

35 Müller: 1991, 8.

Zusammenhang und die Sinnhaftigkeit der Welt werden zerrissen und verzerrt. Wenn man bedenkt, dass das Wahrgenommene in raumzeitliche Erfahrungshorizonte eingebettet ist, dass wir alles in Zusammenhängen wahrnehmen, ist evident, dass Risse und Zerrungen zum Vorschein kommen, wenn dieses raumzeitliche Gefüge passé ist.³⁶ Es geht in Bezug auf Ordnung also immer um feste Nachbarschaften. Diese Ordnungen können nach Waldenfels durch „Vieldeutigmachen, Sinnvervielfältigung“ und zum Beispiel durch den Traum ins Außer-Ordentliche verschoben werden, indem Verwandtschaften gestiftet werden, die „in Form von produktiven Assoziationen über semantische Regelungen hinausgehen“³⁷. Als Techniken können im Weiteren auch die „Steigerung der Extreme“ genannt werden, Wortkreuzungen, Wortkaskaden aber auch mikroskopische Beschreibungen, Wechsel der Fokussierung überhaupt, die sich „unterhalb der Schwelle normaler Alltagspraktiken bewegen“³⁸. Ähnlich funktionieren aber auch Bedeutungsverknappungen oder die Heterogenität der Ausdrucksmittel wie Collagen und Simultaneität.³⁹ Aufgelistet von Waldenfels werden auch das Spiel an den Grenzen und das Ekstatische.⁴⁰ Es ist bereits erläutert worden, wie im Prosaband von Müller die Zusammenhänge und Nachbarschaften zerrissen und neu zusammengesetzt oder wie herkömmliche raumzeitliche Erfahrungshorizonte ad acta gelegt werden. Es ist gezeigt worden, welche Rolle Sinnvervielfältigungen spielen. Ähnliches gilt für die Fokussierung und die anderen hier im Verweis auf Waldenfels aufgelisteten Charakteristika. Anamorphotische Übergänge, metonymische Verschiebungen und ähnliche Techniken zeichnen Träume oder traumähnliche Bewusstseinszustände aus. Anhand dieser Eigenheiten ist es berechtigt bei Müller von traumähnlichen Ausdrucksweisen zu sprechen. Dies bedeutet, dass ich den Traum in erster Linie nicht als Reflexionsgegenstand dienstbar machen möchte, sondern bei Müller eine Schreibweise nachweisen möchte, die dem Traum nachempfunden, also traummimetisch ist.⁴¹

36 Waldenfels, Bernhard. 1998. Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie des Fremden 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 220.

37 Waldenfels, Bernhard. 1999. Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 183.

38 Ebd.

39 Vgl.: ebd.

40 Ebd., 184.

41 Hier wird der Traum absolut gesetzt, die Darstellung hat keinen Rahmen, ist nicht als Traum markiert. Vgl. dazu: Steinhoff, Christine. 2008. Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes. Würzburg: Königshausen & Neumann, 39.

Mit den Assoziationen des Traumes sind Neukontextualisierungen, neue Nachbarschaften gemeint. Die Loslösung von der gewohnten Wahrnehmung, das Verbinden von disparaten und inkommensurablen Elementen, die Auflösung von Linearität als wichtige Darstellungstechniken bei Müller werden in der Forschung von Renneke z.B. in Bezug auf die Collagetechnik ausgeführt. Renneke, Petra. 2008. Poesie und Wissen. Poetologie des Wissens der Moderne. Heidel-