

Arbeit an einer Vielfalt von Sprachen, einer sprachlichen „Promiskuität“⁵⁵ heraus entstandene singuläre Sprechen.

Neben der als gegliedert zu bezeichnenden Konstruktion eines singulären literarischen Idioms bleibt jedoch bei der Schriftstellerin Herta Müller stets ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber Sprache an sich zurück. Im Wissen um die generelle Schwäche der Sprache gegenüber Missbrauch, wie er unter anderem durch die rumänische Diktatur erneut bewiesen wurde, wahrt Müller stets einen existentiellen Abstand.⁵⁶ „Jedes Wort weiß um den Teufelskreis“, wie sie es in ihrer Nobelpreisrede auf den Punkt bringt. Letztendlich verblasst die Macht von Sprache *an sich* und jeder Sprache *für sich* vor der überwältigenden Gewalt existentieller Erlebnisse, die jedem Ausdruck widerstehen.⁵⁷ Welche Sprache man auch wählt, immer bleiben die Wörter hinter dem Gelebten zurück. Jedem sprachlichen Ausdruck droht der „Absturz“⁵⁸ vom Realen ins Nichts.

Noch in der spektralen Wirklichkeitswahrnehmung durch das Prisma multipler Idiome bietet Sprache nicht für alle Worte, es bleibt stets ein Abstand zwischen dem Ich und den sprachlichen Möglichkeiten, ein Riss zwischen den Wörtern und den Dingen, der ins abgründige Nichts führt. Vielleicht lässt die Schriftstellerin diesen Sprachriss, durch den hindurch nicht zuletzt der Tod sichtbar wird, auch ganz bewusst offen. Wenn sie sich weigert, diesen Riss komplett durch eine „Sprachmauer“ zu schließen, dann tut sie es vielleicht gerade deshalb, um schreibend ihre Konfrontation mit dem Tod fortzuführen, dessen angstvolle Vorstellung sie seit ihrer frühen Kindheit verfolgt. Denn letztlich ist Müllers literarisches Sprachdenken untrennbar, ja fast zirkulär mit ihren allerersten frühkindlichen, auch physischen Erfahrungen verbunden, zu der ihre poetischen und poetologischen Texte als fiktionale Rekonstruktionen immer wieder zurückkehren.

⁵⁵ Bozzi: *Der fremde Blick*, S. 123.

⁵⁶ Müller erklärt hierzu: „Ich glaube nicht an die Sprache. Ich glaube, sonst wäre ich nicht Schriftstellerin. Das funktioniert auch nur so. Außerdem habe ich jahrzehntelang in einer Diktatur gelebt. Also, ich misstrauere der Sprache zutiefst und ich suche Sprache, weil ich ihr nicht traue.“ In: *Ich glaube nicht an die Sprache*. Herta Müller im Gespräch mit Renata Schmidtkunz. Buch mit CD. Klagenfurt 2009.

⁵⁷ Siehe auch diese Passage: „Es ist nicht wahr, daß es für alle Worte gibt. Auch daß man immer in Worten denkt, ist nicht wahr. Bis heute denke ich vieles nicht in Worten, habe keine gefunden, nicht im Dorfdeutschen, nicht im Stadtdeutschen nicht im Rumänischen, nicht im Ost- oder Westdeutschen.“ Müller: *Augen*, S. 14.

⁵⁸ Ebd., S. 15.

Haarige Geschichten. Zur Figur des Friseurs bei Herta Müller

Martina Wernli

Das Figurenkabinett in Herta Müllers Werk ist überschaubar: Die dreiköpfige Familie, die Großeltern, die weibliche Freundin der häufig weiblichen Protagonistin, die männlichen Freunde oder Liebhaber in der Stadt und die Spitzel der Securitate machen den engeren Kreis aller Werke aus.¹ Dazu kommen Nebenrollen wie Lola in *Herztier* oder das Kind Wendel in den *Niederungen*. Diese Figuren sind wichtig, prägen aber nur einen begrenzten Teil der Handlung. Auf den ersten Blick dagegen weniger auffallend sind die vielen Figuren, die namenlos bleiben und die nur mit ihrer Berufsbezeichnung auftreten: Es sind dies beispielweise der Nachtwächter, der Tischler, der Kürschner, der Bürgermeister, der Lehrer oder der Pfarrer (um nur ein paar Beispiele aus *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* zu nennen).²

Da es daneben auch markierte, weibliche Berufsbezeichnungen gibt, wie etwa „die Schneiderin“³ in *Herztier*, kann bei den anderen durch Berufe oder Rollen bezeichneten Figuren davon ausgegangen werden, dass sie als männliche verstanden werden – obwohl das generische Maskulinum

¹ Für eine kritische Lektüre und die Diskussion dieses Beitrages danke ich Jens Christian Deeg, Stefanie Heine und Philippe Wampfler.

² Herta Müller: *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [1986]. Reinbek bei Hamburg 1995. Darauf wird im Folgenden mit der Sigle Fasan verwiesen. Eine ganz andere, aber doch auch singuläre männliche Figur ist der König. Z.B. in: „als der König lebte glich er einem / HUND und einem Kalb [...]“ Herta Müller: *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*. München/Wien 2005, unpag., hier: 33. Collage. Fortan wird darauf mit der Sigle Mokka verwiesen. Oder in der Collage „der Löffelbieger sagt“, wo es heißt: „[...] ES / kam DER KÖNIG mit dem Zuckerstreuer er / schrie und schwieg ES KAM ein neuer / KÖNIG mit dem Zittersieg“, in: *Mokka*, 36. Collage.

³ Die Ich-Erzählerin in *Herztier* ist mit „meiner Schneiderin“ befreundet. Herta Müller: *Herztier* [1994]. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 80. In der Folge wird darauf mit der Sigle H verwiesen. Im Gegensatz zur eigenen Mutter, die Bäuerin war, waren die Mütter von Edgar, Kurt und Georg Schneiderinnen. (H, S. 53). Eine weiter nicht beschriebene Schneiderin kommt als Subjekt auch etwa einer Collage vor, die wie folgt beginnt: „der Wind legt sich die Luft schläft / schwarz DAS Haus schläft weiß DIE / Schneiderin sagt die Dunkelheit trägt einen / Pflirsch auf dem Rücken [...]“. Herta Müller: *Vater telefoniert mit den Fliegen*. München 2012, S. 183. Es folgt der Nachweis im Text mit der Sigle VF.

einer traditionellen Sprachverwendung im Deutschen die Möglichkeit offen lässt, dass auch von weiblichen Figuren die Rede sein könnte, wenn nicht mit Personalpronomen, also ‚er‘ oder ‚sie‘, die biologischen Geschlechter sprachlich festgemacht werden. Die Nennung des Berufs beim Polizisten, Chauffeur und anderen lässt die Figuren einerseits in einer Anonymität verbleiben, andererseits vermittelt der meist beige stellte bestimmte Artikel auch eine Exklusivität – es ist nicht von irgendeinem Polizisten, sondern von *dem* Polizisten die Rede. Die Singularität in der massenhaften Erscheinung wie die spezifische Nennung innerhalb einer allgemeinen Anonymität sind paradoxe Merkmale dieser Figuren.

Während in den Collagen Müllers der begrenzte Platz eine Narration und Figurenzeichnung einschränkt und die Namenlosigkeit damit erklärt werden könnte,⁴ zeigen die obigen Beispiele aus dem *Fasan*, dass auch die Prosabände neben den eingeführten Figuren (im *Fasan* etwa Windisch,⁵ Amalie, Rudi) über ein Set von männlichen Figuren verfügen, die zwar handlungsfähig, aber gleichsam auch austauschbar sind. Innerhalb der Betrachtung dieser fiktiven Infamen⁶ fokussiert dieser Beitrag auf die Figur des Friseurs,⁷ der in unterschiedlichen Werken Müllers vor- und dem eine

⁴ Als Beispiele sind aus *Vater telefoniert mit den Fliegen* etwa der Nachbar (VF, S. 21; 27; 40), der Polizist (VF, S. 24; 92), der Notar (VF, S. 25) oder der Busfahrer (VF, S. 95) zu nennen.

⁵ Seine Frau hingegen heißt nur „Windischs Frau“.

⁶ Michel Foucault spricht in *Das Leben der infamen Menschen* von realen Biografien, die nur durch Zufälle überliefert wurden. „Es sind Leben, so als ob sie nicht existiert hätten, Leben, die nur durch den Zusammenstoß mit einer Macht überleben, die sie einzig hatte vernichten oder zumindest entfernen wollen, Leben, die nur durch die Wirkung mannigfaltiger Zufälle auf uns zurückkommen, das sind die Infamien [...]“. Michel Foucault (2003): *Das Leben der infamen Menschen* [1977]. Übers. von Hans-Dieter Gondek. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. III. 1976-1979. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder. Frankfurt a.M., S. 309-332, hier: S. 318. In Bezug auf Herta Müllers anonyme fiktive Figuren lässt sich das Infame in einem übertragenen Sinne beschreiben. Die Macht, der sie begegnen, und die sie durch Zensur und Spitzerei erst in ihrer Anonymität produziert, ist diejenige der Diktatur.

⁷ Die Figur, um die es hier geht, wird in Herta Müllers Büchern unterschiedlich geschrieben, französisch oder eingedeutscht. Ich übernehme (mit Ausnahme von Zitaten) die Schreibweise ‚Friseur‘. Volker Klotz hält in seinem Aufsatz über Barbierfest, dass es kein deutsches Wort für den Friseur gibt. In seinen Ausführungen zum Barbier auf der Bühne beschreibt er „die kurzfristige, doch umso wirksamere Übermacht eines Subalternen. Geschmeidig schafft es jeder Barbier, daß hervorragende Männer, die an Körperkraft, an Rang und Vermögen hoch über ihm stehen: wehrlos unter ihn zu sitzen kommen. Im Handumdrehen bringt er es hin, diese Mächtigen, mindestens zeitweilig, zu entmachten.“ (S. 194f.) Damit zeigt Klotz nicht nur die Potenz zur Komik, sondern auch die politische Implikationen der Friseursszenen auf. Volker Klotz: *Haare lassen müssen: Barbier als Anti-Helden*.

Sonderstellung zukommt: In der Namenlosigkeit gleicht er den Polizisten, Tierärzten oder Bürgermeistern, in seiner Handlungsfähigkeit und in der parallel zum literarischen Werk stehenden Poetologisierung durch Müller nimmt er eine gewichtigere Rolle ein, wie zu zeigen sein wird. Ich nähere mich dem Friseur in zwei Schritten an: *Erstens* wird ein Überblick über Müllers männliche Figuren geboten, um den Friseur im Werk zu kontextualisieren und *zweitens* werden Friseur-Figuren analysiert. Dies geschieht in den Unterkapiteln zum Raum (2.1), zur (Un-)Möglichkeit einer Begegnung der Figuren beim Friseur (2.2), zum Haar als Material (2.3) und als Code (2.4) sowie zum Friseur als Wissensfigur und Richter (2.5).

1. Müllers männliche Figuren

Geschlecht als *Geschlechtszuschreibung* verstanden ist eine der Möglichkeiten, literarische Figuren zu ordnen und als ein solches heuristisches Arbeitsinstrument wird es hier verwendet. In der Folge geht es also nicht um Männer als biologisch scheinbar eindeutig festzulegende Mitmenschen und es geht auch nicht um ‚den Mann‘ im kollektiven Singular oder um eine essentialistisch gedachte männliche Identität. Die Rede ist hier von Figuren einer fiktionalen Welt, die unter anderem geschlechtliche Codierungen enthält, die sich wiederum analysieren lassen. Literatur verstehe ich als einen Spiel-, Möglichkeits- und Repräsentationsraum, in dem auch Geschlechter-Darstellungen verortet sind. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf Barbara Becker-Cantarinos *Genderforschung und Germanistik*⁸ und Uta Fenske's Überblicksdarstellung zu *Männlichkeiten im Fokus der Geschlechterforschung*.⁹

In: Ders.: *Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*. Wien 2000, S. 193-212.

⁸ Barbara Becker-Cantarino: *Genderforschung und Germanistik. Perspektiven von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne*. Berlin 2010 (= *Germanistische Lehrbuchsammlung*, hrsg. von Hans-Gert Roloff, Bd. 86).

⁹ Uta Fenske: *Männlichkeiten im Fokus der Geschlechterforschung. Ein Überblick*. In: Dies./Gregor Schuen (Hg.): *Ambivalente Männlichkeit(en). Maskulinitätsdiskurse aus interdisziplinärer Perspektive*. Berlin/Toronto 2012, S. 11-27. *Männerforschung* oder *Men's Studies* sind ein Forschungsbereich der *Gender Studies*, der sich in den 1970ern und -80ern im angloamerikanischen Raum entwickelte. Diese Männerforschung kritisierte die bestehenden männlichen Geschlechterrollen und versuchte gleichzeitig, eine neue männliche Identität zu denken. In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich diese Forschung unter dem allgemeineren Ausdruck *Masculinity Studies* zunehmend auf eine Ausdifferenzierung konzentriert, die Männlichkeit zu kontextualisieren und historisieren versucht und damit eine Pluralität des Attributs von ‚männlich‘ herstellt und beschreibt. Dabei hat sich auch das relativ junge Forschungsgebiet bereits in unterschiedliche Richtungen aufgeteilt, es gibt konstruktivistische und diskursanalytische Ansätze, wie in den *gender studies*

Zu den Konzepten der *Masculinity Studies* zählt Uta Fenske „das Geschlechterrollenmodell, das Modell hegemonialer Männlichkeit, die Theorie des männlichen Habitus, die genderspezifische, von Performativitätskonzepten ausgehende Narratologie sowie neuere Konzepte, z.B. die heteronormativitätskritische Perspektive auf die *Masculinity Studies*.“¹⁰ Während die ersten drei von Fenske zusammengefassten Konzepte sich vorwiegend für die sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzungen eignen, werden in den Literaturwissenschaften hauptsächlich konstruktivistische Performativitätskonzepte angewendet. Betrachtet man die dargestellten Machtverhältnisse und die Ausübung von Gewalt in Texten, so sind selbstverständlich auch Beziehungen zwischen Männern interessant – für eine solche Anwendung eignen sich nicht alle der genannten Konzepte in gleicher Weise.¹¹ In Bezug auf Literatur und hier konkret auf die Literatur Herta Müllers ist zu fragen, ob und wie diese „männliche [...] Ordnung“ (ebd.) in den Werken präsent ist und ob sie in den Texten möglicherweise gefestigt oder unterlaufen wird.

allgemein derjenige Judith Butlers, die Geschlecht als performativ hergestellt versteht. Dabei meint Butler mit der Performativität nicht eine einzelne Handlung, die Geschlecht gänzlich neu herstellen könnte, sondern eine „ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt.“ Judith Butler: *Körper von Gewicht* [1993]. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Übers. von Karin Wördemann. Frankfurt a.M. 1995/1997, S. 22. Butlers Kritikerinnen werfen ihr vor, in der These, dass auch *sex* und nicht nur *gender* performativ hergestellt werde, also keine biologische Tatsache, sondern eine diskursive Größe darstelle, den Körper zu vernachlässigen – ein Vorwurf, dem Butler mit *Bodies that matter* (1993) begegnete. Das Vorwort darin ist explizit an deutsche LeserInnen und KritikerInnen gerichtet. Die Kritik etwa von Becker-Cantarino an Butlers Konzepten lautet: „Andererseits erscheint mir auch der Anspruch, Geschlecht ausschließlich als performativ zu begreifen und sich damit jenseits aller Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit positionieren zu können, als eine Utopie.“ (Becker-Cantarino: *Genderforschung*, S. 16f.). Die Autorin kritisiert auch explizit den dekonstruktivistischen Ansatz in der Gender-Forschung, siehe ebd., S. 29ff.

¹⁰ Fenske: *Männlichkeiten*, S. 13. Habitus wird dabei vorsprachlich verstanden als: „die Art und Weise, in der Menschen gesellschaftliche Maßgaben verinnerlichen, bzw. die Einschreibung in den Körper, was wiederum die Wahrnehmungs- und Denkweisen der AkteurInnen bestimmt.“ Ebd., S. 18.

¹¹ In seinem Werk *La domination masculine* (*Die männliche Herrschaft*) von 1998 entwickelt der Soziologe Pierre Bourdieu anhand der Beobachtung der Bergbauern in der algerischen Kabylei ein Modell, das er auch für die europäischen Kulturen geltend macht. Dabei zeigt er das zirkuläre Argumentationsmuster auf, mit der männliche Herrschaft gebildet und gleichzeitig naturalisiert wird. Bourdieu schreibt: „Die Macht der männlichen Ordnung zeigt sich an dem Umstand, daß sie der Rechtfertigung nicht bedarf. Die androzentrische Sicht zwingt sich als neutral auf und muß sich nicht in legitimatorischen Diskursen artikulieren.“ Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft* [1998]. Frankfurt a.M. 2005, S. 21.

Bevor nun Müllers Figuren im Zentrum stehen, ist der aus der *queer theory* zu Recht hervorgegangene Vorwurf zu erwähnen, dass die Verwendung des Begriffs ‚Männlichkeit‘ die binäre Geschlechteraufteilung weiter tradiert und festigt.¹² Geschlechterforschung hat sich aber immer schon dem Problem ausgesetzt gesehen, dass sie das, was sie dekonstruieren möchte, in der Benennung auch weiter- und festschreibt. ‚Männlichkeit‘ wird hier also als heuristische Kategorie und nicht als ontologische Einheit in einer Dichotomie verstanden.

Betrachtet man die männlichen Figuren bei Herta Müller, lässt sich beobachten, dass diese oft eintönig dargestellt scheinen: Sie verhalten sich stereotyp und treten in den verschiedenen Werken kaum verändert auf. Herausragendes Beispiel dafür wäre die Vater-Figur, die im Werk stark präsent ist, allerdings wenig variantenreich vorkommt. Herta Müllers Figuren können mit ‚Geschlecht‘ in Verbindung gebracht werden, wenn sie eine Rolle – etwa die der Mutter oder des Vaters – ausüben, also eine bestimmte Funktion in der Familie übernehmen. Damit sind sie meist von einer Ich-Erzählerin, die selbst wieder eine Rolle innerhalb der Familie einnimmt, eben Kind ist, in ihren Rollen benannt.¹³ Mutter und Vater sind also Ausdrücke, die das Geschlecht wie auch eine Relation oder Funktion bestimmen. Fiktionale Männlichkeitszuschreibungen funktionieren auch über die Namensgebung (etwa wenn Figuren Anton, Edgar oder Windisch heißen) oder Attribute, die teilweise Stereotypen folgen (allgemein gesprochen die Kleidung, spezifisch sind es bei Müller die wiederkehrenden Motive etwa der hauchdünnen Strümpfe¹⁴ oder Schminke bei weiblichen Figuren, Alkohol bei fast allen männlichen Figuren, bei einzelnen Figuren auch spezifische Requisiten wie das Werkzeug des Großvaters).¹⁵ Zudem sind zumindest in der bäuerlichen Welt der *Niederungen* den Geschlechtern bestimmte Räume zugeordnet: Die Frauen sind im Haus tätig, die Männer auf dem Feld, in *Herztier* und anderen Texten etwa im

¹² Fenske zitiert den von Nina Degele formulierten Vorwurf. Fenske: *Männlichkeiten*, S. 23.

¹³ Die Ich-Erzählerinnen sind und werden selbst nie Mütter. Ihre Mütter jedoch werden stets erwähnt.

¹⁴ Eine minutiöse Beschreibung von Seidenstrümpfen und Strumpfhaltern findet sich etwa zu Beginn der Erzählung *Drückender Tango* in *Niederungen*. Herta Müller: *Niederungen* [1984]. Reinbek bei Hamburg, 1993, S. 104. Darauf wird in der Folge mit der Sigle N verwiesen.

¹⁵ Während der Großvater über bestimmte Themen gar nicht oder nur ungenau spricht (wie etwa seine Kriegserinnerungen), bringen ihn die Werkzeuge zum Reden: „In jeder Hausecke stehen Kisten und Schachteln mit Hämmern und Nägeln. [...] Großvater spricht gerne von seinen Hämmern und Nägeln und sagt auch von manchen Leuten, daß sie vernagelt sind. Großvaters Nägel sind neu und spitz und glänzend.“ (N, S. 87).

Schlachthaus. Während in den beschriebenen sozialistischen Fabriken Vertreter beider Geschlechter arbeiten, sind es im Schlachthaus die Männer, die sich durch das Trinken von Tierblut zu „Komplizen“¹⁶ machen. Die fiktionalen Räume sind also auch geschlechter-codiert.

Aus diesen männlichen Figuren sticht die Vater-Figur hervor. Ihre Geschichte wird oft erwähnt, und weil dabei meistens die SS-Mitgliedschaft Thema ist (etwa H, S. 21), verschmelzen die unterschiedlichen Vater-Figuren in der Wahrnehmung der Lesenden wohl zu einer Figur. Verstärkt wird dieser Prozess durch den außerliterarischen Vater der Autorin, dessen SS-Zugehörigkeit sie in unterschiedlichen Interviews wie auch in poetologischen Texten thematisiert, sodass ein realer Vater immer wieder in die Nähe der Vater-Figuren gerückt wird. Sie trinken, singen Kriegslieder und sind rücksichtslos gewalttätig (etwa wenn der Vater in *Niederungen* dem Kalb ein Bein bricht, um eine Notschlachtbewilligung zu bekommen). Die Vater-Figuren sprechen nur das Nötigste und lassen selten Nähe zu.

Funktional betrachtet verbindet die ehemalige SS-Mitgliedschaft nicht nur die Väter einer Generation (sozusagen synchron), sondern auch ihre Kinder (in einer diachronen Perspektive).¹⁷ Weil die Väter ähnliche sind, werden schließlich auch die Kinder zu gleichen – obwohl sie beispielsweise unterschiedlichen Geschlechts sind.

Nicht nur Väter wenden bei Müller Gewalt an, auch andere Figuren zeigen damit ihre Macht. Gewalt ist dabei immer mit der Kategorie Geschlecht verbunden. In der Behandlung durch Hauptmann Pjele in den Verhören wird durchaus ein Geschlechterunterschied gemacht: Während Kurt im Verhör ein Gedicht auf Papier aufessen, Edgar eine Stunde bewegungslos in der Ecke stehen und Georg mit verschränkten Armen auf dem Bauch liegen und sich vom Hund die Hände ablecken lassen muss (H, S. 87f.), zielt die vorerst verbale Gewaltanwendung Pjeles gegenüber der Ich-Erzählerin in erster Linie auf das Geschlecht und die Sexualität der Ich-Erzählerin: Sie sei eine Hure, wird ihr vorgeworfen (H, S. 104) und „der Hauptmann Pjele fragte: Was tut eine Frau mit drei Männern im Bett?“ (H, S. 106). Die Ich-Erzählerin wird hier zweifach angegriffen,

¹⁶ „Wenn Neue hinzukommen, werden sie schnell zu Komplizen. Sie brauchen nur einige Tage, bis sie wie die anderen schweigen und warmes Blut saufen.“ (H, S. 100) Kurt macht mit: „Ich habe Blut wie die im Schlachthaus Blut gesoffen, sagte Kurt. Er sah hinaus auf die Straße: Jetzt bin ich ein Komplize.“ (H, S. 136).

¹⁷ In *Herztier* werden nicht nur die Väter als solche Verbindungen genannt, sondern auch die Mütter, die dieselben Briefe schreiben: „Wenn wir statt über unsere heimgekehrten SS-Väter über unsere Mütter sprachen, staunten wir, daß diese Mütter, obwohl sie sich im Leben nie gesehen hatten, uns die gleichen Briefe mit ihren Krankheiten nachschickten. [...] Die Krankheiten, dachten sich die Mütter, sind eine Schlinge für die Kinder. Sie bleiben in der Ferne angebunden.“ (H, S. 54).

nämlich als oppositionelle Intellektuelle und als Vertreterin des sogenannten schwachen Geschlechtes, dessen Kontakt mit Männern immer als sexualisiert und moralisch verwerflich gedeutet wird. Die geschlechterbedingten (Un-)Möglichkeiten werden hier also in unterschiedlichen Formen vorgeführt, Pjele als Vertreter des Regimes kann unbeschränkt Macht ausüben, die Studenten sind als Gegenposition dazu die Vertreter einer neuen, friedfertigen und lesenden Generation.

Ordnet man die männlichen Figuren nach ihrer Dominanz oder – mit Bourdieu gesprochen – der symbolischen Gewalt, die sie ausüben, dann führen die verhörenden Hauptmänner wie Pjele in *Herztier* oder Major Albu in *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* als konkret benannte Figuren und der König als anonyme Bezeichnung die Liste an. Mit direkter Gewaltausübung, mit Gewaltandrohung oder mit stillen, aber wirkmächtigen Zeichen, wie dem immer mehr zerstückelten Fuchsfell in *Der Fuchs war damals schon der Jäger* fügen die Vertreter des Regimes Schmerz zu und jagen Angst ein. Allgemein präsentieren die Texte oft gewaltvolle Szenen, in denen sowohl männliche wie weibliche Figuren Täter sind (die Großmutter etwa treibt das Kind unter Ohrfeigen in den Mittagschlaf, das Kind schnürt die Katze in Puppenkleider, bis sie erbricht).

Umgekehrt sind aber auch bei den Opfern dieser Szenen männliche Figuren dabei – so etwa das Kind Wendel in den *Niederungen*, das von allen anderen geärgert und misshandelt wird:

Und Wendel hat noch immer nicht sprechen gelernt und wird auf den Straßen mit Staub und mit Steinen beworfen, und wird in die Pfützen gestoßen, und in den Graben gerannt, wo der Schlamm stinkt, und wird von den Schulkindern mit Kreide beschrieben, und muß mit dem Rücken voller Kreidestriche durch die Straßen gehen, und wird im Gesicht mit Tinte bekleckert, und darf erst, wenn er weint, nach Hause gehen. Erst wenn sein Gesicht verzerrt ist vor Angst, lassen sie ab von ihm, erst wenn er das Genick voller Raupen und Regenwürmer und Blattläuse hat. (N, S. 88)

Neben dem Kind Wendel zeigen aber auch erwachsene Männer, die sich fürchten oder die Unterdrückungen ausgeliefert sind, dass mit Männlichkeit sowohl Täter wie Opfer verbunden werden können. So etwa wenn Windisch in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* dem Bürgermeister Mehl abliefern muss, um einen Pass in Aussicht gestellt zu bekommen.¹⁸ Oder in *Herztier* Edgars Vater, der eine Hausdurchsuchung aufgrund der Aktivitäten seines Sohnes erleben muss: „In der Bodega setzte Edgars Vater sich so vorsichtig auf den Stuhl, als sitze da schon jemand.“ (H, S. 64)

¹⁸ F, S. 16. Die Frauen jedoch werden für Pässe zum Beischlaf gezwungen, und zwar vom Pfarrer wie auch vom Milizmann. (F, S. 51).

Fasst man die hier skizzierte Phänomenologie der Männlichkeiten zusammen, lässt sich eine Häufung der Extreme beobachten: Die Vertreter des Regimes sind die Herrschenden und Unterdrückenden, die Vater-Figuren dominieren die Familie durch Trinksucht und ungebrochene Kriegsbegeisterung – und ihr Schweigen. Auf der anderen Seite sind Kinder wie Wendel Opfer. Dass Figuren zwischen diesen Extremen wechseln, ist selten. In einem Zwischenraum könnten Edgar, Kurt und Georg angesiedelt werden, die einen Sonderstatus einnehmen, ansonsten scheinen hauptsächlich die zwei genannten Pole von Männlichkeit vertreten zu sein, wobei es in Müllers Texten quantitativ gesprochen viel mehr männliche Täter als Opfer gibt. Die Thematik Securitate ist männlich besetzt, es gibt keine weibliche Figur, die verhört oder die offiziell Vertreterin des Regimes ist. Tereza in *Herztier* ist eine wichtige Ausnahmefigur, die als überwachende Freundin der Protagonistin den versteckten Verrat symbolisiert. Sie missbraucht zwar das Vertrauen der Protagonistin, überwacht sie aber nur eine kurze Zeit. Ihr Handeln wird mit der tiefen Freundschaft und deren besonderen Bedeutung während Terezas tödlicher Erkrankung (Tereza möchte die Erzählerin unbedingt noch einmal sehen) im Text erklärt, wenn auch nicht entschuldigt. Die Hauptmänner und Majore sind wie Pjele und Albu männlich, ihre Macht können sie zeitlich und in der Form uneingeschränkt ausüben.

2. Friseur

Betrachtet man literaturwissenschaftliche Motiv-Lexika, so stößt man kaum auf Friseure (wenn man die bei Klotz beschriebenen Opernbarbiere nicht dazu zählt). Diese tauchen in der Literatur vornehmlich gegen Ende des 20. Jahrhunderts auf. Am meisten diskutiert wohl in Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* (1971/77) – wobei die gewählte Täterperspektive als Novum im Umgang mit dem Holocaust mehr Diskussionsstoff hergab, als die Wahl eines Friseurs, Max Schulz, als Hauptfigur.¹⁹ Auch in populären Genres kommen Friseure vor, so etwa in Eduardo Mendozas Krimi-Satire *Der Friseur und die Kanzlerin* (2013). Darin ist der Friseur die Hauptfigur. Biografische Texte wie Monika Czernins und Melissa Müllers Aufzeichnungen *Picassos Friseur* (2001) geben

¹⁹ Genauer gesagt gibt es bei Hilsenrath nicht nur Schulz als Friseur – am Anfang werden die (Zieh-)Väter geschäftlich, geografisch und religiös-kulturell als Friseurs-Antagonisten aufgebaut: Auf der einen Straßenseite wohnt und arbeitet der jüdische Friseur Chaim Finkelstein, Vater von Itzig, mit seinem Salon ‚Der Herr der Welt‘ und gegenüber Anton Slavitzki, Nationalsozialist der ersten Stunde und gewalttätiger Stiefvater von Schulz. Schulz geht zusammen mit Itzig bei Chaim Finkelstein in die Lehre und arbeitet nach Hitlers Machtübernahme bei Slavitzki. Die Friseurgeschäfte dienen also der Etablierung der doppelten Struktur im Roman, die erst den Rollentausch von Schulz ermöglicht.

einer (historischen) Nebenfigur wie sie Eugénio Arias als Friseur des berühmten Künstlers eine ist, eine Stimme. Umgekehrt nutzt Wolf Wondratschek in *Mozarts Friseur* (2002) die Rolle des Friseurs als Blankoscheck, um Wiener Geschichten um Mozart zu erzählen.

Herta Müllers Friseure nehmen dahingehend eine Sonderstellung ein: Sie sind männlich, reden wenig, trinken nicht und haben in den wenigsten Fällen einen Namen, sodass sie eine Gruppe der Berufsfiguren darstellen. Sie sind damit Einzelfiguren wie auch eine Masse und folglich schlecht fassbar. Hier werden sie nach ihrem Vorkommen und ihren Funktionen in heuristisch verstandenen Kategorien typologisiert. So besetzen sie alle einen Raum respektive bieten ihn an, und innerhalb dieses Raumes sind auch Begegnungen denkbar. Andererseits wird hier auch ihr Arbeitsmaterial bedacht, das Haar als Materie und Zeichen und schließlich soll der Friseur als Richter und Figur des Wissens konturiert werden.

2.1 Der Raum des Friseurs

Literarisiertes Rasieren und Haarschneiden findet man etwa in der Dorfchronik (in *Niederungen*):

Neben dem Volksrat befindet sich der Friseurladen, der im Dorf Frisierstube genannt wird. In der Frisierstube steht ein Stuhl vor einem Spiegel, ein Kohlenofen in einer Ecke und eine Holzbank an einer Wand, auf der die Kunden, die im Dorf Rasiergäste genannt werden, sitzen und schlafen, was im Dorf warten genannt wird.

Von den Rasiergästen ist keiner älter als hundert. Außer rasieren lassen sich alle Gäste auch die Haare schneiden, selbst jene, die keine Haare mehr haben. Der Friseur, der im Dorf Rasierer genannt wird, wetzt das Rasiermesser nach jeder Rasur an einem Lederriemen, der schwingt und zu summen beginnt, und reibt den jüngeren Rasiergästen, denen, die unter siebzig sind, das Gesicht mit Parfüm und den älteren mit Spiritus ein, weil es sich nicht schickt, was im Dorf sich nicht steht genannt wird, daß ein alter Mann nach Parfüm riecht, was im Dorf nach Parfüm stinken genannt wird.²⁰

Der Text leistet eine Übersetzungsarbeit, er zeigt auf und führt vor, was es heißt, zwischen Soziolekt und Hochsprache hin und her zu gehen. Was seit dem Erscheinen von *Niederungen* (in der Bundesrepublik 1984) von den einen als Nestbeschmutzung gesehen wird, kann auch als auch humorvolle Inszenierung betrachtet werden, hier etwa des Dorfalltags, von Männlichkeit, von der Gewohnheit zum „Rasierer“ zu gehen, selbst wenn man keine Haare mehr hat, oder von der Altersgrenze um die 70, wonach ein Mann im Reich des Friseurs von der Parfümgruppe in die Spiritusgruppe wechselt.

²⁰ *Dorfchronik* in N, S. 120.

Der Text führt die Leserschaft an den (abgeschlossenen) Ort des Geschehens innerhalb eines abgelegenen Dorfes – Anja K. Johannsen spricht von einer „klaustrophobischen Raumfiguration“²¹ des ganzen Dorfes: Von außen kommend, wird das Geschäft lokalisiert, es liegt „[n]eben dem Volksrat“ (N, S. 120). Die simple Inneneinrichtung deutet auf die Zweckgebundenheit des Ortes hin: Sitzgelegenheiten und Ofen gewähren einen warmen Arbeits- und Aufenthaltsort, die dialektale Verbindung der „Friseurstube“²² mit dem Wohnzimmer lässt die Erwartung eines gemütlichen Ortes aufkommen. Der Friseurstuhl situiert den Gast und das Zentrum des Raumes.

Müllers Text führt hier in eine Art Guckkastenbühne ein, in der die „Rasiergäste“ das Publikum auf der Bühne bilden. Sie warten, schauen zu, schlafen ein. Der Spiegel ist Ort der Blick-Begegnungen: mit sich selbst, mit weiteren Anwesenden. Der Friseur, der im Rücken des Kunden steht, hat durch den Spiegel die Möglichkeit, dem Gast ins Gesicht zu schauen, letzterer kann die Arbeit des Friseurs beobachten. Über den Spiegel aus der Innenperspektive betrachtet, stehen die beiden Gesichter in Distanz zueinander. Von außen als Bühne gesehen, stehen Friseur und Gast nahe beieinander.

Unter zwei Aspekten lässt sich Müllers Friseurraum mit einigen Überlegungen Michel Foucaults zu den Heterotopien verbinden: Erstens liegt der Friseurraum innerhalb des Dorfes in einem ‚Außerhalb‘, das aber trotzdem mit dem Dorf und seiner Bevölkerung verbunden ist, und zweitens erklärt auch Foucault das Verhältnis von Ort und Gegenort mit dem Bild des Spiegels. Foucault interessieren besondere Orte, „die in Verbindung und dennoch im Widerspruch zu allen anderen Orten stehen“ und sich in „Utopien“ als „Orte ohne realen Ort“ und „Heterotopien“ einteilen lassen.²³ Heterotopien sind Orte, „die außerhalb aller Orte“²⁴ liegen. Über das Bild des Spiegels erläutert Foucault die Beziehung der Heterotopie (dem Spiegel) zur Utopie: Diese wird als Ort, wo sich das Subjekt befindet, in der Spiegelung repräsentiert, was aber nur dann möglich ist, wenn ein irrealer Raum (das Spiegelbild) aufgeht, in dem das Subjekt zwar nicht ist, sich aber sieht.²⁵ Die Heterotopien als „Gegenorte“²⁶ wiederum unter-

teilt Foucault in „Krisenheterotopien“ der sogenannten ‚primitiven‘ Gesellschaften und in die sie langsam ersetzenden „Abweichungsheterotopien“.²⁷ Als Beispiele dafür nennt er Sanatorien, psychiatrische Anstalten und Gefängnisse. Der Friseursalon des Dorfes bei Müller beinhaltet nun den realen, abgeschlossenen Ort, wohin sich die Figuren zum Haarschneiden begeben, wie auch den irrealen Ort des Spiegelbilds, einen potentiellen Handlungsort, wo das Subjekt nicht ist. Diese Verdoppelung von Raum im Bereich des Realen und Irrealen macht die Anziehungskraft des Ortes aus.

Die Distanz des Rasier-Ortes wird auch in einer Collage aus dem Band *Vater telefoniert mit den Fliegen* deutlich (Abb. 1). Es kommen hier ein Vater, ein Rasierer, ein Lehrling, die Mutter und ein Ich vor. Die Rasur hat bereits stattgefunden, der Vater ist zurückgekehrt. In surrealer Manier wird eine doppelte und scheinbar unabhängige Handlung erzählt: Der Vater hat das Rasierte, nämlich sein Kinn da gelassen, wo es rasiert wurde, ein Lehrling des Rasierers musste es ihm nachtragen. Die fehlende Interpunktion lässt bei einer ersten Lektüre vermuten, der Lehrling habe eine Ohrfeige bekommen, ein Punkt wäre aber nach dem „ihm“ denkbar, und damit beginnt der zweite Handlungsstrang, der die Mutter mit der Ohrfeige/Hand/Wange, das Ich und die Sonne verbindet. Der Vater vergisst seinen Körper, die Mutter teilt mit ihm aus.

Während in dieser Collage der Ort des Friseurs in geografischer und zeitlicher Distanz steht zum Hier der Figuren, versuchen in der Prosa Müllers Figuren immer wieder, es an jenem Ort zu einer Begegnung kommen zu lassen.

²¹ Anja K. Johannsen: *Kisten, Krypten, Labyrinth*. Bielefeld (2008), S. 168.

²² Hervorhebung M.W.

²³ Michel Foucault: *Von anderen Räumen* [1967/1984]. Übers. von Michael Bischoff. In: Dünne, Jörg, Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 317-327, hier: S. 320f. Foucault genehmigte die Veröffentlichung des Vortrages von 1967 erst 1984.

²⁴ Ebd.

²⁵ „Aber zugleich handelt es sich um eine Heterotopie, insofern der Spiegel wirklich existiert und gewissermaßen eine Rückwirkung auf den Ort ausübt, an dem ich mich befinde. Durch den Spiegel entdeckte ich, dass ich nicht an dem Ort bin, an

dem ich bin, da ich mich dort drüben sehe. Durch diesen Blick, der gleichsam tief aus dem virtuellen Raum hinter dem Spiegel zu mir dringt, kehre ich zu mir selbst zurück, richte meinen Blick wieder auf mich selbst und sehe mich nun wieder dort, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als Heterotopie, weil er den Ort, an dem ich bin, während ich mich im Spiegel betrachte, absolut real in Verbindung mit dem gesamten umgebenen Raum und zugleich absolut irreal wiedergibt, weil dieser Ort nur über den virtuellen Punkt jenseits des Spiegels wahrgenommen werden kann.“ Foucault: *Von anderen Räumen*, S. 321.

²⁶ Ebd., S. 320.

²⁷ Ebd., S. 322.



Abb. 1: Herta Müller: nach der RASUR (aus: Vater telefoniert mit den Fliegen)

2.2 (Un-)mögliche Begegnungen beim Friseur

Die wenn man so will haarigste Erzählung der *Niederungen* ist *Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart*. Der knapp dreiseitige Text erzählt von einem namenlosen „Bekanntem“,²⁸ der in sein Dorf zurückkommt, um seine Eltern zu besuchen. Er erkennt die Dorfleute nicht mehr und auch sie sprechen nicht mit ihm. Er geht dann zum „Friseurladen“.²⁹

Mein Bekannter betrat den Raum. Auf Bänken saßen alte Männer und schliefen. Sobald sie an der Reihe waren, rief der Friseur sie beim Na-

²⁸ Müller: *Der deutsche Scheitel*, in: N, S. 129. Später auf derselben Seite wird aus einem Bekannten „[m]ein Bekannter“.

²⁹ Ebd.

men. Von seinem Ruf wachten einige der Schlafenden auf und wiederholten im Chor den gerufenen Namen. Der Gerufene wachte auf, und während er sich auf den Stuhl setzte, der vor dem Spiegel stand, schliefen die anderen wieder ein.

Deutscher Scheitel? fragte der Friseur.

Der Gefragte nickte und schaute stumm in den Spiegel. Die Männer auf den Bänken schliefen anscheinend ohne Atem zu schöpfen. Sie saßen starr wie Leichen. Man hörte die Schere im Raum.³⁰

Der abgesonderte Raum des Friseurs wird hier als Bühne beschrieben, auf der Schlafende zwischenzeitlich einen Chor spielen. Der „Friseurladen“ ist damit gleichsam Handlungsraum wie auch Raum der Toten oder beinahe Toten, ein Ort, an dem Warten und Schlafen in den Tod übergehen.

Der Raum des Friseurs wird von diesem geöffnet und wieder geschlossen, wenn er Wasser und Schaum aus einem „Blechnapf“³¹ auf die Straße leert, was er regelmäßig tut, wie auch mehrfach beschrieben wird. Geredet wird an diesem Ort außer ein paar wenigen Worten nicht. Der Friseur bestimmt, wer als nächster dran kommt und damit auch über Schlaf (Tod) und Leben.

Der Friseur spitzte die Lippen, als würde er pfeifen. Er piffte nicht. Er schaute streng in die Gesichter der Schlafenden. Dann schnalzte er. Plötzlich rief der Friseur den Namen seines Vaters. Ein Mann mit grauem Gesicht und einem schwarzen gezwirbelten Schnurrbart erhob sich und ging auf den Stuhl zu. Die Männer auf den Bänken waren wieder eingeschlafen.³²

An dieser Stelle bleibt offen, ob der Friseur seinen eigenen Vater ruft oder ob es sich um den Vater des Bekannten handelt. Parallel gelesen werden kann diese Stelle auf jeden Fall mit der weiter unten thematisierten Stelle aus *Atemschaudel* – während hier im Frühwerk der Friseur nur so tut, als ob er pfeifen würde, pfeift die Figur Oswald Enyeter in einer Szene aus *Atemschaudel* ausnahmsweise. Pfeifen oder nicht pfeifen ist in beiden Situationen eine Handlung, die Reden erübrigt oder gar verunmöglicht, auch ohne Ton kann mit zum Pfeifen gespitztem Mund nicht geredet werden.

Im *Deutschen Scheitel* versucht der Bekannte, den Vater in dieser Situation des Schweigens beim Friseur anzusprechen:

³⁰ Müller: *Der deutsche Scheitel*, in: N, S. 129f.

³¹ Ebd., S. 129. Anja K. Johannsen spricht von einer Gemeinschaft, die durch dieses Ritual gestiftet werde: „Der Zusammenhalt der im Dorf Gebliebenen scheint allein durch strikt ritualisierte Abläufe gewährleistet, wie hier synekdochisch anhand des Haarschneidens und Blechnapfleerens beim Friseur gezeigt [...]“. Johannsen: *Kisten*, S. 166f.

³² Müller: *Der deutsche Scheitel*, in: N, S. 130.

Mein Bekannter ging auf Zehenspitzen auf den Stuhl zu. Vater, sagte er, und der Mann auf dem Stuhl schaute stur in den Spiegel. Er tippte ihm mit der Hand auf die Schulter. Der Mann vor dem Spiegel schaute noch sturer in den Spiegel. Der Friseur hielt die Schere weit offen in der Luft. Er drehte die gespreizte Hand und ließ sie einmal rund um seinen Daumen kreisen. Mein Bekannter ging auf seinen Platz zurück und lehnte sich mit dem Rücken wieder an den Türrahmen.³³

Der angebliche Vater reagiert nicht, der Friseur zeigt seine Künste mit der Schere – und bedroht somit vielleicht den Eindringling von außen. Dieser lässt sich zurückdrängen und verlässt das Geschäft „auf Zehenspitzen“,³⁴ um abzureisen. Die Kontaktaufnahme mit dem Vater hat sowohl im Dorf wie auch beim Friseur nicht funktioniert – sogar auf dem Stuhl des Friseurs konnte sich der Vater mit einem starren Blick in den Spiegel entziehen. Dem Bekannten kommt der Vater wie auch der Ort abhanden: In Anklängen an die Orientierungslosigkeit der Figuren Kafkas heißt es nämlich schließlich, auf dem Schild am Bahnhof stünde nicht mehr „wie früher der Name des Dorfes, sondern bloß BAHNHOF“.³⁵

Der *Deutsche Scheitel* situiert den Friseurladen im Dorf der deutschen Minderheit. Der Scheitel, den der Friseur zieht, ist eine Haarordnung, die sich durch Haarlosigkeit auszeichnet: Der Scheitel trennt die Haare und legt eine Linie der Kopfhaut bloß. Einen *Deutschen Scheitel* kann man sich als besonders strenge Frisur vorstellen, die stereotype Vorstellung von ‚den Deutschen‘ wird durch den Scheitel sichtbar und verstärkt. Die Trennungsgeste der Friseursschere, die durch den Friseurstrick wie eine Waffe eingeführt wurde, wiederholt sich einerseits in den Haaren (dem Scheitel) und andererseits performativ in der kulturellen Identität (in der Eigenbeschreibung als Deutsche, nicht als Rumänen).

Die Erinnerung an eine der seltenen Begegnungen mit dem Vater beschreibt die Ich-Figur in *Niederungen* als Frisiersituation. Hier spielt die Tochter Friseurin, und dies zuhause, nach dem Abendessen. Diese Friseurszene nimmt eine Sonderstellung ein: Die Frisierende ist weiblich und der Friseursalon nach Hause verlegt, ins Private, es handelt sich höchstens familienintern um eine ‚Bühne‘:

Es waren die Abende, an denen ich Vater kämmen durfte. Vater hatte dichtes Haar. Ich konnte die Hände bis zu den Handwurzeln darin versenken. Die Haarfäden waren spröde und schwer. Manchmal kroch mir einer unter die Haut, dann überlief es mich heiß und kalt. Ich suchte die weißen Haarfäden. Die durfte ich Vater ausreißen, aber es waren sehr wenige. Manchmal fand ich keinen einzigen.

³³ Müller: *Der deutsche Scheitel*, in: N, S. 130.

³⁴ Ebd., S. 131.

³⁵ Ebd.

Ich durfte Vaters Haar scheiteln, Maschen hineinbinden, Haarspangen aus Draht eng über seine Kopfhaut ziehen. Ich durfte ihm Kopftücher aufbinden, Schultertücher und Halsketten umhängen. Nur ins Gesicht greifen durfte ich Vater nicht. (N, S. 66)

Die wenigen Begegnungen zwischen Vater und Tochter sind streng reguliert, haben einen festen Rahmen: Zeitlich ist die beschriebene Begegnung auf den Abend beschränkt und das Repertoire an Handlungen beinhaltet kämmen, weiße Haare ausreißen, Haare scheiteln, sowie Maschen und ähnliches hineinbinden. Wie oft bei Müller ist das Frisieren mit dem Alter verbunden: Hier sind es die zwar noch dichten, aber weißen Haare, die ausgerissen werden dürfen und sollen. Mit den „Maschen“, „Haarspangen“ und „Kopftücher[n]“ werden dem Vater, der sonst eine gewalttätige, stereotype Männlichkeit vertritt, weibliche Attribute zugefügt. Für eine beschränkte Zeitdauer und unter Einhaltung strenger Regeln, darf der Vater von seiner Tochter ‚verweiblicht‘ werden.

Die Situation wird in ihrer Bedeutung für die Ich-Figur erkennbar, wenn sie erinnert, dass ihr manchmal die Haare des Vaters „unter die Haut“ gekrochen seien, was in ihr eine körperliche Reaktion hervorrief. Das Frisieren des Vaters ist für das Kind aufregend, auch weil es an die Angst gebunden ist, etwas Falsches zu machen, zum Beispiel dem Vater ins Gesicht zu greifen, was einer Verstoßung durch den Vater gleich kam, wenn er ausrief: „Jetzt weg von da.“ (Ebd.). Der Verstoß gegen die väterlichen Frisier-Regeln mündet so in einem räumlichen Ausschluss vom Frisier-Ort, wenn das Kind weggeschickt wird.

Eine andere Ich-Figur und ein anderer Vater, die denen von *Niederungen* aber gleichen, kommen in *Herztier* vor. Der Vater geht dort, als er todkrank aus dem Krankenhaus entlassen wird, zum Friseur, sehr zum Unverständnis der Tochter:

So dumm war er, daß der Frisör wichtig war, drei Tage vor seinem Tod. So dumm waren wir beide, daß er auf die schlotternde Uhr sah, und ich nickte. Daß er ein paar Minuten später stillsitzen und ich stillstehen konnte beim Frisör. So voneinander losgebunden waren wir drei Tage vor seinem Tod, daß wir beide zusehen konnten, wie der Frisör im weißen Kittel das Haar in die Schere nahm. [...] Statt sich um den Tod zu kümmern, dachte ich mir, hat der Vater etwas mit dem Frisör angefangen. Er hat mit dem erstbesten Frisör an der ersten Straßenecke etwas Falsches angefangen, wie er mit dem Tod etwas Falsches angefangen hat. Er hat dem Frisör nichts vom Tod gesagt. Obwohl der Vater den Tod spürte, rechnete er mit dem Leben. (H, S. 72; 73)

Die Tochter wirft hier dem Vater vor, zu wenig geredet und sich nicht mit dem Tod auseinandergesetzt zu haben, vielmehr weiterhin alltäglichen Gewohnheiten nachgegangen zu sein. Die Ich-Figur aber geht einen Tag

vor dem Begräbnis ebenfalls zum Friseur. Möglicherweise handelt es sich nicht um denselben Friseur, wird derjenige des Vaters doch mit bestimmtem Artikel beschrieben („der Frisör“, „dem erstbesten Frisör“), während die Ich-Erzählerin zu „meinem Frisör“ (H, S. 74) geht. Im Gegensatz zum Vater redet die Tochter beim Friseur, sie erzählt „alles“ (ebd.):

Ich blieb so lange wie möglich bei meinem Frisör und erzählte ihm alles, was ich vom Leben des Vaters wußte.

Im Erzählen vom Tod fing das Leben des Vaters in einer Zeit an, über die ich das meiste aus den Büchern von Edgar, Kurt und Georg und das wenigste vom Vater selber wußte: Ein heimgekehrter SS-Soldat, der Friedhöfe gemacht und die Orte schnell verlassen hat, sagte ich zum Frisör. Einer, der ein Kind zeugen und immer auf seine Hausschuhe aufpassen mußte. Während ich von seinen dümmsten Pflanzen, von seinen dunkelsten Pflaumen, von seinen besoffenen Liedern für den Führer und seiner zu großen Leber erzählte, bekam ich Dauerwellen für sein Begräbnis.

Bevor ich ging, sagte der Frisör: Mein Vater war in Stalingrad. (Ebd.)

Die Tochter erzählt Dinge, von denen sie nur gelesen hat – einerseits, weil sie zu damals klein war, um über die Kriegserfahrungen des Vaters direkt Bescheid zu wissen, und andererseits, weil der Vater nicht davon erzählte. Die Friseur-Szene ist hier insofern eine alltägliche, als dass Haarschneiden eine regelmäßig zu erledigende Angelegenheit ist. Es ist aber auch eine besondere Situation, weil der Anlass, nämlich das bevorstehende Begräbnis des Vaters, sowohl zum Erzählen der Lebensgeschichte wie auch zum Legenlassen einer Dauerwelle führt. Bemerkenswert ist im Weiteren, dass gerade in dieser Situation der Friseur auch spricht: Er hat ebenfalls einen Vater, der im Krieg war – mehr erfährt man nicht. Friseur und Erzählerin werden damit als zu einer Generation gehörig kenntlich gemacht. Was gewöhnlich für den Beruf als selbstverständlich gilt, nämlich eine ‚typische‘ Geschwätzigkeit eines Friseurs, wird hier als Besonderheit ausgezeichnet: Ausnahmsweise spricht hier ein Friseur, er tut es zwar nur äußerst knapp und lückenreich, es reicht jedoch aus, um eine Verbindung zwischen Friseur und Kundin herzustellen.

2.3 Das Haar – Material

Der Friseur und das Haar kommen in Herta Müllers Texten auf mehrfache Weise vor. So kann das Haar Material sein oder Zeichen, in manchen Fällen ist es beides zugleich, wie noch gezeigt wird. Eine bedrückende Haarszene findet sich in *Atemschaudel*, als einer Toten die Haare rasiert werden, um daraus Fensterkissen zu machen:

Die Trudi Pelikan hat mir erzählt, dass sie und die russische Feldscherin mit Kobelian zum Bahndamm gefahren sind und die erfrorene Corina Marcu aufs Auto geladen haben.³⁶ [...]

Dass die Trudi Pelikan anfing, der Toten die Jacke aufzuknöpfen, weil sie glaubte, Bea Zakel warte auf die Kleider. Dass die Feldscherin sagte: Erst die Haare. [...] Dass Bea Zakel die Tote am Kopf über den Tischrand zog, bis ihre Haare herunterhingen. Dass Corina Marcu wie durch ein Wunder noch nie kahlgeschoren worden war und die Feldscherin sich jetzt die Haare mit der Nullerschere abschor. Dass Bea Zakel sie ordentlich in ein Holzkistchen legte. Dass die Trudi wissen wollte, wozu das gut ist, und die Feldscherin sagte: Für Fensterkissen. Dass die Trudi fragte: Für wen, und Bea Zakel sagte: Für die Schneiderei, der Herr Reusch näht uns Fensterkissen, Haare halten den Luftzug ab. (A, S. 208)

Nach Nowo-Gorlowka, ins ukrainische Lager als Abweichungsheterotopos im Sinne Foucaults, werden nach dem Zweiten Weltkrieg Angehörige der deutschen Minderheit Rumäniens für die Verbrechen der Nationalsozialisten (deren Mitglieder sie oder ihre Verwandten teilweise waren) stellvertretend verbannt. In der *Atemschaudel* ist es die Hauptfigur Leopold Auberg, der fünf Jahre im Lager verbringen muss.³⁷ An diesem Ort gibt es sowohl einen Friseur, wie weiter unten beschrieben wird, als auch eine „Feldscherin“. Während der Duden als Bedeutung des Ausdrucks „(früher) militärischer Wundarzt (mit geringen Kenntnissen)“³⁸ angibt, verzeichnet das Grimm'sche Wörterbuch mit dem Hinweis „chirurgus, eigentlich barbier“,³⁹ die Nähe zwischen dem medizinischen Beruf und der Rasiertätigkeit, dem Scheren auf dem (militärischen) Feld. Dass die Feldscherin „sich jetzt die Haare mit der Nullerschere abschor“,⁴⁰ irritiert in der Mehrdeutigkeit. Gemeint ist wohl die besitzergreifende Geste des Scherens und Haare-Nehmens (die Haare der Corina Marcu), erstaunlicherweise klingt aber auch die Möglichkeit an, dass die Feldscherin sich gleichzeitig den eigenen Schädel schert und damit eine gleichmachende Tätigkeit zwischen der Lebendigen und der Toten, zwischen der Mächtigen und der Machtlosen beschrieben wird.

Haarschneiden ist eine Tätigkeit, die im Lager geschlechtergetrennt vorgenommen wird – dies erstaunt vielleicht auch gerade deswegen, weil Frauen wie Männer kahlgeschoren werden. So erzählt Auberg in einer Analepse nach der Heimkehr:

³⁶ Herta Müller: *Atemschaudel*. Hanser 2009, S. 207. Darauf wird in der Folge mit der Sigle A verwiesen.

³⁷ Den Stoff zum Roman gaben die Erinnerungen Oskar Pastiors.

³⁸ <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/feldscher>, 1.6.2015.

³⁹ <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=feldscher>, 1.6.2015.

⁴⁰ A, S. 208. Hervorhebung M.W.

Wir wurden mit der Nullermaschine kahlgeschoren, die Männer in der Rasierstube von Oswald Enyeter. Die Frauen in einem Bretterverschlagen neben der Krankenbaracke von der russischen Feldscherin. Beim ersten Kahlscheren durften die Frauen ihre Zöpfe mitnehmen und sie in den Koffer legen als Andenken an sich selbst. (A, S. 234)

Die „Nullerschere“ aus der Szene mit der toten Corina Marcu wird in der Erinnerung zur „Nullermaschine“, das Haarschneiden zum maschinellen Vorgang. Haarschneiden ist hier ein Vorgang der Enteignung, angesetzt an einer Grenzregion des Körpers: wo die Haarwurzeln noch im Lebendigen gründen, sind die abgestorbenen Zellen der Haarspitzen eigentlich problemlos abtrennbar, zusammen jedoch bilden sie als Frisur ein Eigenes der Person – auch der Toten. Während Marcus Haare zum Fensterkissen verarbeitet einen Gebrauchswert besitzen, werden die Haare im Zopf zum Erinnerungsgegenstand, der zwar mitgegeben wird, aber nicht mehr dort ist, wo er hingehörte, auf den Kopf. Wo diese Erinnerung für die Figur bedrohlich wird, greifen andere Figuren regulierend ein, was am Beispiel der schwachsinnigen Planton-Kati gezeigt werden kann. Als einzige wurde sie länger nicht kahlgeschoren, bis genau dieser Vorgang als Strafe für mangelndes Wachen eingesetzt wurde:

Bevor sie [Planton-Kati] einschlief, holte sie ihren Zopf vom Rücken aufs Tischchen und hielt ihn beim Schlafen die ganze Nacht in der Hand. Vielleicht war sie dann nicht so allein. [...] Der Zopf wurde ihr gestohlen, aber nicht von uns. Als Strafe fürs Einschlafen brachte Tur Prikulitsch die Planton-Kati in die Krankenbaracke. Die Feldscherin musste sie kahlscheren. An diesem Abend kam die Planton-Kati mit dem abgeschrittenen Zopf um den Hals in die Kantine und legte ihn wie eine Schlange auf den Tisch. Sie tunkte das obere Zopfende in die Suppe und hielt es an den kahlen Kopf, damit es wieder anwächst. Sie gab auch dem unteren Zopfende zu essen und weinte. Die Heidrun Gast nahm ihr den Zopf weg und sagte, es sei besser, wenn sie ihn vergisst. Nach dem Essen warf sie den Zopf in eines der Feuerchen im Hof, und die Planton-Kati schaute wortlos zu, wie er verbrannte. (A, S. 102)

Die Planton-Kati versucht, den Zopf als Haar-Material zum Leben zu bringen. Die Erzählinstanz vergleicht ihn mit einer Schlange, der man zu essen gibt. Und die Fokalisierung auf Kati bietet ein Erklärungsmuster für ihr Handeln: „damit es wieder anwächst.“

Was vor dem Lager geschlechtercodiert war, nämlich die Frisuren (die Frauen tragen einen Zopf, also lange Haare), bleibt auch im Lager, ohne Zopf, so – bei der verbindenden Kahlheit der Köpfe sind jeweils eine Frau für die Frauen, sowie ein Mann für die Männer zuständig. Wird der Zopf als Zeichen von Weiblichkeit nicht mehr getragen, so erinnert zumindest die Zuordnung zum Scheren bei der Feldscherin an das Geschlecht der weiblichen Gefangenen. Dass rasiert wird, ist eine Tatsache, die für alle Insassen gilt; wie rasiert wird, entscheidet über die Zugehörig-

keit zu einem Geschlecht. Rasieren ist damit – auch wenn das Resultat bei allen der gleiche kahle Kopf ist – ein geschlechteridentitätsstiftender Akt im Lager.

2.4 Haar – Code

Haare sind nicht nur Material oder erzähltes Material, sie sind auch Zeichen oder erzählte Zeichen. Dies wird deutlich in *Herztier*, wenn die vier Freunde aufgrund der geografischen Distanz und der Zensur codierte Briefe schreiben müssen.

Beim Schreiben das Datum nicht vergessen, und immer ein Haar in den Brief legen, sagte Edgar. Wenn keines mehr drin ist, weiß man, daß der Brief geöffnet worden ist.

Einzelne Haare, dachte ich mir, in den Zügen durchs Land. Ein dunkles Haar von Edgar, ein helles von mir. Ein rotes von Kurt und Georg. Beide wurden von den Studenten Goldjunge genannt. Ein Satz mit Nagelschere für Verhör, sagte Kurt, für Durchsuchung einen Satz mit Schuhe, für Beschattung einen mit erkältet. Hinter die Anrede immer ein Ausrufezeichen, bei Todesdrohung nur ein Komma. (H, S. 90)

Die Codierung der Briefe zielt in zwei Richtungen: Wörter wie die Nagelschere sollen gewährleisten, dass die inhaltliche Botschaft, hier die Information über ein Verhör, beim Adressaten ankommt. Das Haar als Material im Brief soll zeigen, dass der Brief ungeöffnet blieb. In seiner Materialität, im Dasein oder Fehlen, übermittelt das Haar eine codierte Botschaft, nämlich ob die Zensur sich des Briefes angenommen hat oder nicht. Das Haar ist als menschliches Substitut ein Lebenszeichen der schreibenden Figur. Die Ich-Figur in *Herztier* beschreibt das Ausreißen der „Briefhaare“ und setzt sich selbst in Bezug zu einem Tier.

Ich mußte zwei Haare in die Briefe legen. Vor dem Spiegel war mein Haar weit von mir entfernt und zum Greifen nah, wie das Fell eines Tieres, das der Jäger durch sein Fernglas sieht.

Ich mußte zwei Haare ausreißen, die nicht verlorengingen, zwei Briefhaare. Wo wuchsen sie, über der Stirn, an der linken oder an der rechten Schläfe, oder auf der Kopfmitte.

Ich kämmt mich, es hingen Haare im Kamm. Ich tat eines in Edgars und eines in Georgs Brief. Wenn der Kamm sich geirrt hatte, waren es keine Briefhaare. (H, S. 102)

Weil die Briefe wegen der sozialistischen Zensur mit Haaren verschickt werden müssen, wird gezeigt, wie aus der Schreibenden eine Gejagte wurde, die sich selbst im Spiegel auf Distanz sieht. Das eigene Haar wird im Spiegel zum objektivierten Fell-gleichen Haar. Die Haar-Ausreißszene gleicht hier einer Friseurszene, mit dem Unterschied, dass nur eine Figur beteiligt ist, die sich und ihr Haar im Spiegel betrachtet. Es ist keine Szene der Subjektstiftung, sondern der Entfremdung. Auch wird nicht ein be-

stimmtes Haar ausgerissen, sondern die Wahl der Zufälligkeit des Kamms überlassen. Der Tätigkeit des Kamms (man könnte hier von *agency* reden), entscheidet darüber, ob es „Briefhaare“ waren oder nicht.

2.5 Der Friseur als Wissensfigur und Richter

Dass der Friseur mehr ist als eine der anderen namenlosen Figuren, zeigt sich anhand der literarischen Beispiele, aber auch in Müllers poetologischen Aussagen, die teilweise eine nicht unproblematische Eigenexegese der Autorin beinhalten. Der Status der Aussagen Müllers zu ihren eigenen Texten ist in der Literaturwissenschaft umstritten, bringt er doch (wie viele Poetikvorlesungen anderer Autoren und Autorinnen auch) die Weiterführung der Debatte über den seit Roland Barthes diskutierten ‚Tod des Autors‘ mit sich. In dem im Rahmen der Tübinger Poetikdozentur (2001) entstandenen Text *Der König verneigt sich und tötet* etwa nimmt Müller eine an sie herangetragene Frage nach der Häufigkeit der Friseurfigur auf. Nach einer kryptischen, formelhaften Verkürzung („Der Friseur mißt die Haare und die Haare messen das Leben.“)⁴¹ zitiert sie eine Passage aus dem Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Die Stelle lautet:

Die Bonbons krachten im Mund, Adina fragte, wann stirbt der Mann, der die Katze weggeworfen hat. Der Frisör steckte eine Handvoll Bonbons in seinen Mund, wenn von einem Mann so viele Haare geschnitten sind, daß sie einen Sack füllen, sagte er, einen gestampften Sack. Wenn der Sack so schwer ist wie der Mann, dann stirbt der Mann. Ich stecke die Haare aller Männer in einen Sack, bis der Sack gestampft voll ist, sagte der Frisör. Ich wiege die Haare nicht mit der Waage, ich wiege sie mit den Augen. Ich weiß, sagte er, wie viele Haare ich von jedem in Jahren und Jahren geschnitten habe. Ich spüre das Gewicht in den Augen, ich kann mich nicht täuschen. Er blies Adina in den Nacken.⁴²

An der Stelle ist der Friseur eine Wissensfigur, der von seinem ‚Material‘, dem Menschenhaar, auf die verbleibende Lebensdauer des Menschen schließen kann. Adina traut dem Friseur dieses Wissen zu. Verbunden sind die beiden Figuren Adina und der Friseur durch die Bonbons, die er ihr gibt – und durch die Haare, die auf den Bonbons kleben.⁴³ Das Haar als Symbol für das Lebensalter ist Thema der Konversation, das Haar als

⁴¹ Herta Müller: *Der König verneigt sich und tötet*. Hanser 2003, S. 40. Darauf wird in der Folge mit der Sigle König verwiesen.

⁴² Herta Müller: *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [1992]. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 19. Darauf wird im Folgenden mit der Sigle FJ verwiesen.

⁴³ „Eine Woche später gab der Frisör Adina Bonbons. Sie waren mit Haaren verklebt, sie kratzten auf der Zunge. Adina wollte die Haare ausspucken, und er sagte, die putzen den Hals.“ (FJ, S. 19).

Material auf den Bonbons bildet eine physische, fühlbare Verbindung zwischen den beiden Figuren. Das Haar ist Material und Zeichen zugleich.

Zu dieser Stelle nun gibt Müller einen Kommentar ab, der in seiner Kürze abermals kryptisch bleibt: „Der Friseur, das Haar und der König fanden zusammen, lange bevor ich den Diktator kannte und bevor ich zu schreiben anfing.“ (König, S. 40) Entnehmen kann man dieser Autoren-aussage aber zumindest, dass der Friseur und das Haar schon vor dem Schreiben zueinander fanden (und zum König, der an der gleichen Stelle als Platzhalter für den härteren Ausdruck „Diktator“ genannt wird), sie also zentrale Motive sind, die auch über das Schreiben und das Geschriebene hinaus verweisen.

Der Friseur wird im *Fuchs* auch als eine Person beschrieben, die nicht einfach nur eine Dienstleistung anbietet, sondern sich auch verantwortlich fühlt für andere Figuren. So antwortet der Friseur auf Adinas oben erwähnte Frage:

Der Kunde, der die Katze weggeworfen hat, kommt noch sieben- oder achtmal, sagte er. Deshalb habe ich nichts gesagt, obwohl die Katze seither nichts mehr frißt. Ich will einen langjährigen Kunden mit den letzten Haarschnitten nicht zu einem anderen Frisör ins Ungewisse treiben. Aus seinem Mundwinkel lief eine Falte, sie schnitt ihm in die Wange. (FJ, S. 19)

Die Beziehung zwischen Friseur und Kunde scheint hier eine gegenseitige zu sein: Während der Kunde possessiv von ‚meinem‘ Friseur sprechen kann, fühlt sich der Friseur für seinen Kunden verantwortlich, gerade wenn sein Tod bevorsteht, worüber nur der Friseur Kenntnis besitzt. So kann er deswegen Nachsicht walten lassen. Im Gegensatz zu dieser Fürsorglichkeit nutzt ein biografisch verbürgter Friseur seine Macht für einen Ausschluss nach Erscheinen von Müllers *Niederungen*, wie sie in den Tübinger Poetikvorlesungen beschreibt: „Und im Dorf verkündete der Friseur meinem Großvater, diesem damals fast 90-jährigen Mann, der seit Jahrzehnten allwöchentlich sein Kunde war, daß er ihn ab heut nicht mehr rasieren wird.“ (König, S. 29) Die Verweigerung einer Teilnahme am kollektiven, dörflichen Ritual des Rasierens ist Strafe für das Schreiben der Enkeln – die wiederum genau darüber schreiben wird.

Dem Friseur mit dem größten Handlungspotential begegnet man in *Atemschaukel*. Oswald Enyeter unterscheidet sich von den anderen Figuren etwa dadurch, dass er „nur den Halbhunger“ (A, S. 46) kennt und wie der „Adjutant der Lagerleitung“ (A, S. 28), Tur Prikulitsch, Ukrainer ist.⁴⁴

⁴⁴ „Beim Rasierer Oswald Enyeter ließ sich Tur Prikulitsch auch die Nasenhaare und die Fingernägel schneiden. Der Rasierer und Tur Prikulitsch waren Landsleute aus dem Dreiländereck der Karpato-Ukraine. Ich fragte, ob es im Dreiländereck üblich ist, dass man den besseren Kunden in der Rasierstube die Nägel schneidet. Der Ra-

Enyeter musste „jedes Elend frisieren und rasieren. Manche Männer weinten, wenn sie sich im Spiegel sahen. Monat um Monat musste er sehen, wie wir immer verwahrloster durch seine Tür kamen. All die fünf Jahre wusste er genau, wer noch kam, aber schon halb aus Wachs war.“ (A, S. 46) Gleichwohl ist die Arbeit des Friseurs nicht nur eine einfache. Sie unterscheidet sich einerseits in der körperlichen Anstrengung, die beim Schleppen der Zementsäcke ungleich höher ist, aber auch beim Reden und Schweigen. So sagt Enyeter, der sich gegenüber Auberg verteidigt, zu diesem: „bei den Zementsäcken kannst du schweigen, ich muss mit jedem etwas reden.“ (A, S. 47)

Haare sind nicht nur in der Friseurstube der *Atemschaukel* ein Thema, sondern bekommen im Zusammenhang mit Läusen eine Dauerpräsenz im Text, und es sind die Läuse, die die Figuren zurück zum Friseur treiben.⁴⁵ Haare und Läuse bestimmen somit auch die kreisförmige Narration, die Wiederholungen und das Aufsuchen des Außenorts, der Friseurstube. Zudem zeigen die Läuse die Geschlechtslosigkeit der Figuren im Lager an. Während Leo als siebzehnjähriger im Sommer zuhause „Rendezvous“ und „Wildwechsel im Park“ (A, S. 8) erlebt und seine Homosexualität auslebt, führt das Leben im Lager zu einer Entsexualisierung aller, beziehungsweise zu einer Verschiebung der Körperlichkeit von Sexualität zu Tod, von der Vereinigung (früher) zur Trennung (jetzt). Aus der Beziehung zwischen Subjekten wird eine reine Objekt-Beziehung gegenüber dem Hunger, ein anderes Verlangen, das zum Essen treibt, statt zur sexuellen Begegnung: „Seit wir als Knochenmännlein und Knochenweiblein füreinander geschlechtslos waren, paarte sich der Hungerengel mit jedem, er betrog auch das Fleisch, das er uns bereits gestohlen hatte, und schleppte immer mehr Läuse und Wanzen in unsere Betten.“ (A, S. 159)

Neben dieser Gleichförmigkeit des Lagerlebens stehen einzelne außergewöhnliche Ereignisse. Im Kapitel *Der Kriminalfall mit dem Brot* kommt es etwa zu einem ‚Gerichtsfall‘:

Die Zeit des Brotgerichts war im Februar. Im April saß Karli Halmen bei Oswald Enyeter in der Rasierstube auf dem Stuhl, seine Wunden waren heil, sein Bart gewachsen, wie zertrampeltes Gras. Und ich war nach ihm dran und wartete hinter ihm im Spiegel, wie Tur Prikulitsch sonst hinter mir stand. Der Rasierer legte seine pelzigen Hände auf Karlis Schultern und fragte: Seit wann fehlen uns vorn die zwei Zähne. Weder zu mir

noch zum Rasierer, nur zu den pelzigen Händen sagte Karli Halmen: Seit dem Kriminalfall mit dem Brot.

Als sein Bart abrasiert war, setzte ich mich auf den Stuhl. Es war das einzige Mal, dass Oswald Enyeter beim Rasieren eine Art Serenade pfiiff und aus dem Schaum ein Fleckchen Blut quoll. Nicht hellrot wie Siegellack, sondern dunkelrot, wie eine Himbeere im Schnee. (A, S. 114)

Hier ist der Rasierer wiederum Richter, der aber eine entscheidende Frage stellt. Im Weiteren spricht er nicht mehr, pfeift nur noch „eine Art Serenade“. Als Richter im „Brotgericht[]“ ist sein Urteil nicht hör-, sondern sichtbar: In Angesicht des Friseurs und in Anwesenheit des wartenden Leopold Auberg, des Ich-Erzählers, quillt ein Tropfen Blut hervor – man kann von einem absichtlich gesetzten Schnitt ausgehen. Der Rasierer übt über diesen Schnitt hinaus keine rohe Gewalt aus, er spricht kein Urteil und doch wird die Verletzung in ihrer Einzigartigkeit erkannt. Diese Rasierszene ist eine unter Männern, hier ist Karli Halmen der Täter des Brotdiebstahls und das Opfer des Rasierers. Der Rasierer, der hier in *Atemschaukel* einen Namen, Oswald Enyeter, trägt, ist Zuhörer, Fragender und Täter oder vielleicht besser: Richter. Leopold Auberg beobachtet. Tur Prikulitsch ist physisch abwesend, in der versprachlichten Erinnerung aber anwesend. In der Aussage „wie Tur Prikulitsch sonst hinter mir stand“ wird der Raum strukturiert, aber auch der Ich-Erzähler ermächtigt. Diese Szene eignet sich nicht, um das Thema Männlichkeit bei Müller zusammenfassend zeigen zu können, sie zeigt aber im Rasierer eine über die stereotypen Männlichkeitsbilder, etwa eines Pjele und eines Vaters hinausreichende Figuration auf. Der Rasierer (und der Friseur) sind immer männlich, zu ihnen kommen Frauen und Männer (im Lager nur Männer). Sie begeben sich in einen anderen Raum, die Rasierstube, unter das Gesetz des Friseurs. Dieser schneidet die Haare und rasiert Bärte auf eine Weise, die gleichzeitig die Geschlechteraufteilung unterläuft, in dem bei ihm alle gleich sind, und sie wieder festigt, in dem Frauen und Männer – wenn sie nicht im Lager sind – unterschiedliche Haarschnitte oder Rasuren bekommen. Der Friseur schreibt oder *schneidet* ‚Geschlecht‘ in Körper ein, sogar dann, wenn er dieses Zeichen nicht äußerlich lesbar macht. In der Aufteilung in Parfümmänner und Spiritusmänner in *Dorfchronik* ist die Rasierstube aber etwa auch ein Ort, an dem Männlichkeiten ‚gemacht‘ werden und in ihrer Pluralität auf eine Bühne kommen.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Herta Müller: nach der RASUR. In: Dies.: Vater telefoniert mit den Fliegen. Hanser 2012, S. 198 © Hanser Verlag.

sierer sagte: Nein, so ist das nicht im Dreiländereck. Es kommt von Tur, nicht von zu Hause. Von zu Hause kommt der Fünfte nach dem Neunten. Was das heißt, fragte ich. Der Rasierer sagte: Ein bisschen Balamuk. Was das heißt, fragte ich. Er sagte: Ein bisschen Durcheinander.“ (A, S. 28).

⁴⁵ Vergl. Aubergs Erinnerung: „ich war damals frisch kahlgeschoren wegen Läusen.“ (A, S. 163) Siehe auch A, S. 33. Auch das Russendorf leidet unter den Läusen (A, S. 53).

WÜRZBURGER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN PHILOLOGIE

Herausgegeben vom

Institut für deutsche Philologie

der Universität Würzburg

Verantwortlicher Herausgeber dieses Bandes:

Roland Borgards

Band 42 — 2016

Herta Müller und das Glitzern im Satz

Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur

Herausgegeben von
Jens Christian Deeg
Martina Wernli

Königshausen & Neumann

Inhalt

<i>Martina Wernli</i> Herta Müllers gegenwärtige Gegenwartsliteratur (<i>Einleitung</i>).....	7
<i>Ulrike Steierwald</i> Morphosen – Morphine. Zu einer Körpersprache des Schmerzes.....	29
<i>Norbert Otto Eke</i> „Zeit ist geblieben / Zeit ohne Zeit“. Chronotopische Konstruktionen im Werk Herta Müllers.....	53
<i>Ute Weidenhiller</i> „Über das Glück nichts, sonst ist es keines mehr“. Von der Paradoxie des Glücks bei Herta Müller.....	73
<i>Shuangzhi Li</i> Vom Herzen zum Tier und wieder zurück. Eine Untersuchung zur vielseitigen Tiergestaltung in Herta Müllers <i>Herztier</i>	93
<i>Jens Christian Deeg</i> Unter anderem. Tiere als poetologische Reflexionsfiguren in <i>Der Fuchs war damals schon der Jäger</i>	111
<i>Ralph Köhnen</i> Die Zeichen des Traumas. Texte und Bildcollagen Herta Müllers in rhizomaler und virologischer Lektüre.....	131
<i>Tanja van Hoorn</i> Tarnkappen, Geheimsprachen, Schmuggelware: Gedicht-V/Zerstörung in Herta Müllers Roman <i>Herztier</i>	151
<i>Jean-Pierre Palmier</i> Zur Erfahrbarkeit der Bildsprache Herta Müllers. Perspektiven der Kognitionspsychologie für die Rezeptionsästhetik.....	165
<i>Dirk Weissmann</i> Die verschiedenen Augen der Sprache(n). Zur Rolle von Muttersprache und Mehrsprachigkeit bei Herta Müller.....	177

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2016

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Herta Müller, während der shortlist-Präsentation („Deutscher Buchpreis“ 2009) im Literaturhaus in Frankfurt am Main, Wikimedia. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herta-mueller-2009-ffm-003.jpg>.

Letzter Zugriff: 21.01.2016

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5746-5

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de