

Die Quelle des Lebens, der Liebe. Des Hasses und des Todes.: Mutter-Tochter Beziehungen bei Herta Müller, Aglaja Veteranyi, Carmen Francesca Banciu und Gabriela Adameşteanu

Tanja BECKER¹

Abstract: This article deals with the representation of mother-daughter relationships in novels by Herta Müller, Aglaja Veteranyi, Carmen Francesca Banciu and Gabriela Adameşteanu, all of them born in Romania. Herta Müller and Aglaja Veterani constantly wrote in German, while Carmen Francesca Banciu changed her language after emigrating to Germany and Gabriela Adameşteanu's language has always been Romanian.

Mother-daughter relationships are analysed in regard of female genealogy, but also considering their complexity and ambiguity. It is shown that representations of mother-daughter-relationships are depending rather on individual and psychological criteria than the author's cultural or ethnic affiliation. Maybe a larger study, which could not be made in this article, could reveal more detailed results.

Keywords: Motherhood – Mother-daughter relation – Romanian literature –German literature from Romania

1. Einführung

Dieser Beitrag befasst sich mit der Performanz von Mutter-Tochter-Beziehungen bei Herta Müller, Aglaja Veteranyi, Carmen Francesca Banciu und Gabriela Adameşteanu, die alle aus Rumänien stammen. Herta Müller und Aglaja Veteranyi schrieben stets auf Deutsch, während Carmen Francesca Banciu nach ihrer Ausreise in die

¹ West-Universität Temeswar/Timişoara. Lector DAAD. tanja_ursula_becker@yahoo.de

Bundesrepublik Deutschland Anfang der 90er Jahre ihre Literatursprache vom Rumänischen ins Deutsche wechselte und Gabriela Adameşteanu gänzlich der rumänischen Literatur zuzurechnen ist.

Zunächst eine kurze Anmerkung, welche die Auswahl der Werke betrifft: ausgehend von dem schmalen Werk Aglaja Veteranyis wird ihrem Debütroman *Warum das Kind in der Polenta kocht* der Band *Niederungen* von Herta Müller – ebenfalls deren literarisches Debüt -gegenübergestellt, zumal beide aus der Perspektive einer kindlichen Ich-Erzählerin dargestellt sind. Der ganz jungen Frau aus *Das Regal der letzten Atemzüge* stellen wir die Erzählerin aus dem Roman *Herztier* gegenüber. Von Carmen Francesca Banciu wird lediglich das von ihr selbst als Mutterroman bezeichnete Werk *Das Lied der traurigen Mutter* berücksichtigt. Bei Gabriela Adameşteanu möchte ich mich ausschließlich auf *Drumul egal al fiecărei zile* beziehen, da eine Analyse des sehr umfangreichen Romans *Dimineaţă pierdută*, der sich von der Thematik her noch anbieten würde, den Umfang dieses Beitrags bei Weitem sprengen würde.

Die Darstellung der Mutter-Tochter-Beziehungen interessiert uns dabei einerseits vor dem Hintergrund der weiblichen Genealogie, andererseits wegen ihrer Komplexität und Ambiguität. So ist es keineswegs Zufall, dass nur Autorinnen ausgewählt wurden, da bei Autoren diese Thematik nicht vorkommt. Darüber hinaus bietet es sich an, wegen der jeweils unterschiedlichen Provenienz der Autorinnen, sei es, was ihre ethnische Zugehörigkeit, sei es, was ihr Lebensumfeld betrifft, Vergleiche zu kulturellen Unterschieden der von ihnen dargestellten Frauenfiguren bzw. Mutter-Tochter-Beziehungen anzustellen.

2. Mutter-Tochter-Beziehungen aus psychosozialer und psychoanalytischer Sicht

Die erste Beziehung, die ein Neugeborenes, gleich welchen Geschlechts, sozusagen in die Wiege gelegt bekommt, ist die zur Mutter. In der Psychoanalyse wird davon ausgegangen, dass das Neugeborene sich damit ein Leben lang auseinandersetzen muss.

Die weitere Entwicklung ist bestimmt von dem uns allseits bekannten Ödipuskomplex:

The boy will become a boy to the extent that he recognizes that he cannot have his mother, that he must find a substitute woman for her; the girl will become a girl to the extent that she recognizes she cannot have her mother, substitutes for that loss through identification with the mother, and then recognizes she cannot have the father and substitutes a male object for him. According to this fairly rigid schematic of Oedipalization, gender is achieved through the accomplishment of heterosexual desire.”²

Grundsätzlich stehen jeder Frau, die Mutter wird, zwei Modelle der Selbstverwirklichung, bzw. der Performanz der Mutterrolle offen: Sie kann entweder Frau oder Mutter sein wollen, entweder ein Glied in der Abstammungslinie einer Familie oder ein Individuum mit einer besonderen Persönlichkeit, entweder abhängig oder autonom, ehrenwert oder begehrenswert. „Sie kann sich hingebungsvoll den anderen aufopfern oder sich fortwährend dem Programm der eigenen Vervollkommnung widmen.“³ – „Écrire ou enfanter“, um es mit Simone de Beauvoir zu sagen.⁴

Extreme Mutterliebe kann sich dabei zur Bindungspathologie entwickeln, bei der die Beziehung zum Vater und die eheliche Sexualität gegen mütterliche Sinnlichkeit eingetauscht werden – aus der Lust heraus, über ein völlig abhängiges Wesen Allmacht auszuüben. Eine Allmacht, die sich als unbegründete Hingabe äußert, dafür aber eine ebenso schrankenlose Gegengabe verlangt. Dabei kann es in Extremfällen zum platonischen Inzest kommen – scheinbar eine *Contradictio in adjecto* – weil Inzest gerade Vollzug des Geschlechtsakts zwischen blutsverwandten Personen bezeichnet, aber die wesentliche Dimension ist in diesem Fall die Bildung eines Paares (Mutter-Tochter) unter Ausschluss eines Dritten (Vater).

² Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*. New York: Routledge, S. 120.

³ Eliacheff, Caroline, Heinrich, Nathalie (2004): *Mütter und Töchter – Ein Dreiecksverhältnis*. Patmos Verlag: Düsseldorf und Zürich, S.17.

⁴ De Beauvoir meint zwar Schreiben oder Gebären – allerdings gehe ich hier davon aus, dass die Tatsache Mutter zu sein noch nicht am Schreiben hindert, sondern eine bestimmte Art von Muttersein kein Schreiben zulässt.

Im Gegensatz dazu gibt es Frauen, die eher Frauen als Mütter sind. Auch sie sind von einer Passion getrieben. Diese gilt einem Mann, einem bestimmten Sozialstatus, einem Beruf oder einer Berufung – etwas Entscheidendem, bei dem alle Emotionen zum Ausdruck kommen. Dies führt zu Desinteresse gegenüber dem Kind, mit besonders fatalen Folgen für Töchter. Im ersten Fall, wo die Mutter eher Mutter als Frau ist, ist der Dritte aus der Beziehung ausgeschlossen und die Tochter der Mutter hilflos ausgeliefert. Im zweiten Fall, wo die Mutter eher Frau als Mutter ist, ist das Kind das Ausgeschlossene.

Die Psychoanalytikerinnen Caroline Eliacheff und Nathalie Heinrich betonen die Bedeutung eines Dritten in der Beziehung. Fehlt dieser Dritte, kommt es entweder zum platonischen Inzest zwischen Mutter und Tochter oder zum Inzest 1. Grades zwischen Vater und Tochter. Außerdem kann es zum Inzest 2. Grades kommen, wenn sich zwei blutsverwandte Personen, üblicherweise Mutter und Tochter einen Sexualpartner teilen.⁵

3. Mutter-Tochter-Beziehung bei Herta Müller

Äußerlich ist die Mutter-Tochter-Beziehung sowohl in den *Niederungen* als auch in *Herztier* geprägt von den überlieferten Traditionen der banatschwäbischen Dörfer. Die Mutter übernimmt den schwersten Teil der für Frauen vorgesehenen Hausarbeit, Kinder werden eher Großmüttern überlassen, die nicht mehr so hart arbeiten können. Im Vordergrund steht die harte Arbeit der Mütter, den Haushalt gut zu führen, kritisch beäugt von einer unbarmherzigen Dorfgemeinschaft, die nur äußerlich versucht den Schein zu wahren, in der aber Kinder in der Regel nicht vom Ehemann der Mutter stammen (siehe die Genealogie in der absichtlich überspitzten Erzählung *Meine Familie* aus den *Niederungen*)⁶. Kinder müssen sich dem Ziel, in der Dorfgemeinschaft zu bestehen, unterordnen. Ihre Haare und Fingernägel haben ordentlich auszusehen. So wird die Ich-Erzählerin in

⁵ Eliacheff/Heinrich, a.a.O., S. 99 (wie Anm. 2).

⁶ Müller, Herta: *Meine Familie*. In: Müller, Herta(1982): *Niederungen*. Bukarest: Kriterion, S. 15f.

Herztier als kleines Mädchen an den Stuhl gebunden, wenn ihr die Nägel oder die Haare geschnitten werden. Die Mutter schneidet die Nägel bis es blutet – in der Phantasie des Kindes geht sie heimlich in den Hof und isst die Finger des Kindes – am Abend lügt sie den Großvater an und sagt, sie habe die Finger weggeworfen.⁷ Damit nimmt sie dem Kind die Finger, mit denen es die Mutter berühren kann, sich ihr nähern kann, verleibt sie sich ein und macht das Kind somit zu einem Instrument ihrer Befriedigung.

Die Mutter in den *Niederungen* ist gefangen in ihrer Beziehung zu ihrem Mann, einem Alkoholiker, der sie schlägt und nicht zu kontrollieren ist und dem sie hilflos verfallen ist, bis über den Tod hinaus. So schneidet sie beispielsweise in der Erzählung *Grabrede* nach dem Tod des Vaters ihren Zopf mit dem Messer ab und legt ihn in den Teller, verbrennt ihn und sagt, sie werde ihr ganzes Leben in Schwarz gehen.⁸ Wenn man einen psychoanalytischen Interpretationsansatz möchte, könnte man den Zopf mit dem Penis des Vaters gleichsetzen, der mit seinem Tod verschwunden ist. Die Mutter ist dem Vater trotz seiner Bösartigkeit verfallen, was zum Ausschluss des Kindes aus der Beziehung führt. Schon bei ihrer Hochzeit spürte sie, dass ihr Mann sie oft verprügeln wird. Sie geht heimlich auf den Dachboden weinen, weil die Hochzeit nicht mehr rückgängig zu machen ist. Ihr Vater hat das Rind bereits geschlachtet – er hätte sie umgebracht.⁹ Dies alles erzählt sie auch der Tochter in schwachen Momenten und überfordert das Kind damit völlig, wenn sie es für den Moment zum Verbündeten macht. In der Regel bleibt für die Tochter in ihrem Leben aber nur der Platz des Störenfrieds. Dem Kind wird sogar zum Vorwurf gemacht, die Figur der Mutter verunstaltet zu haben: „Seitdem es mich gibt, sind Mutters Brüste schlaff, seitdem es mich gibt, hat Mutter kranke Beine, ...“¹⁰

⁷ Müller, Herta (1996): *Herztier*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt, 2. Auflage, S. 14-16.

⁸ Müller, Herta: *Grabrede*. In: *Niederungen*, a.a.O., S. 11 (wie Anm. 5).

⁹ Müller, Herta: *Niederungen*. In: *Niederungen*, a.a.O., S. 20.

¹⁰ Ebenda, S. 20.

Für eine Tochter besteht immer ein Risiko in der Beziehung zur Mutter, wenn sie genau das erbetteln will, was ihr die Mutter nicht geben kann – Liebe oder Anerkennung. Denn indem sie bettelt, nimmt die Tochter den Platz des Opfers ein; indem sie jedoch das verlangt, was die Mutter nicht geben will, übt sie Gewalt aus. Die Antwort kann selbst wiederum nur eine gewaltsame sein und die Opferrolle der Tochter verstärken.

So bettelt auch die kindliche Ich-Erzählerin um Liebe und Anerkennung gegenüber der Mutter. Als ein Kalb geschlachtet wird und die Kuh deswegen tagelang weint, fragt sie die Mutter, ob sie auch weinen würde, wenn jemand ihr das Kind wegnehmen und es schlachten würde. Die Mutter wirft sie gegen den Schrank, dass sie eine Beule bekommt. Sie muss aufhören zu weinen und die Scherben der Scheibe aufkehren, die zerbrochen ist, als die Mutter sie geschlagen hat.¹¹

An anderer Stelle legt sich das Kind ins Gras und will sterben, damit seine Mutter um es weint und alle sehen, dass sie sie gern gehabt hat.¹²

In *Herztier* ist es der Ich-Erzählerin gelungen, genügend Distanz zwischen sich und ihrer Mutter zu halten, indem sie in die Stadt zog, um dort zu studieren und zu arbeiten. Zwar blitzen noch erniedrigende Szenen aus der Kindheit auf, aber die Erzählerin ist nicht mehr in dieser Beziehung zur Mutter gefangen. Sie hat es geschafft, zu einer der schönen Frauen aus der Stadt zu werden, die nicht in ihr Dorf kommen würden.¹³

Die Mutter schreibt Briefe aus dem Dorf über Krankheiten. Die Krankheiten dienen dabei als Schlinge für die Tochter, damit diese oft nach Hause kommt. Dabei vergisst die Mutter, dass sie dieses Gesicht, auf dem die ersten Falten auftauchen, nicht mehr schlagen und nicht mehr streicheln darf.¹⁴ Die Mutter hat die Tugend und die soziale Norm auf ihrer Seite – ihre Liebe gegenüber dem Kind

¹¹ Ebenda, S. 59f.

¹² Ebenda, S. 78.

¹³ Ebenda, S. 77.

¹⁴ Müller, Herta: *Herztier*. a.a.O., S. 54 (wie Anm. 6).

findet Anerkennung und Bewunderung. Wenn sie bei Kindern auf Gleichgültigkeit oder Ablehnung stößt, bemitleidet man sie.

Als die Securitate beginnt, die Familien der Ich-Erzählerin und die ihrer drei Freunde durch Hausdurchsuchungen zu tyrannisieren, schreiben die Mütter Briefe, das dürften sie ihr, bzw. dem Großvater nie mehr antun und versuchen damit, die Kinder zu erpressen, indem sie eine Position des Leidens beziehen, die durch das Kind verschuldet ist.

Immer wieder kommt vernichtende Kritik an der Ich-Erzählerin von Seiten der Mutter, aber eben nur in Briefform – beispielsweise „Frau Margit hat mir geschrieben, dass Du mit drei Männern gehst. Gottseidank sind es Deutsche, aber verhurt ist das trotzdem. Man zahlt für sein Kind jahrelang die Schulung in der Stadt; dafür ist man gut...“¹⁵ oder bei sporadischen Besuchen und damit aus einer Distanz, die die Ich-Erzählerin ertragen kann.

Als die Tochter entlassen wird, kommt es zu einem Rückfall in die alte Mutter-Kind-Beziehung. Die Ich-Erzählerin schreibt ihrer Mutter von der Entlassung. Die Mutter antwortet, sie käme mit dem Frühzug in die Stadt. Die Tochter wahrt hier allerdings wieder Distanz, weil sie nicht an den Bahnhof kommt, sondern sich erst um 10 Uhr mit ihr an einem Springbrunnen trifft – so als hätte sie Angst, zu viel Gehorsam gegenüber der Mutter könnte sie erneut abhängig machen.¹⁶ Die Mutter tut so, als sei sie hauptsächlich mit dem Einkaufen von Einweckgläsern beschäftigt. Alle Gesten sind falsch, eine wirkliche Annäherung findet nicht statt – im Gegenteil, es kommt zum Streit. Schließlich rettet die Mutter die Situation mit der banalsten aller Fragen, der nach der Uhrzeit, „weil man mit dir nichts anderes reden kann“¹⁷.

Trotz allem unterstützt sie die arbeitslose Tochter bis zur Ausreise. In Deutschland kehrt sich dann die Konstellation um, die Mutter hat Heimweh und fängt Tauben, um aus ihnen Suppe zu kochen, aber sie bekommt nur kurze Antworten der Tochter, die in einer anderen

¹⁵ ebenda, S. 174f.

¹⁶ ebenda, S. 184-186.

¹⁷ ebenda, S. 187.

Stadt lebt, sie müsse sich jetzt hier anpassen¹⁸. Die Tochter wird also ein wenig zur Mutter ihrer Mutter.¹⁹

Es ist somit zu einer Loslösung der Tochter gekommen, die aber durchaus prekär ist und nur durch die räumliche Distanz aufrechterhalten werden kann.

4. Mutter-Tochter Beziehung bei Aglaja Veteranyi

In *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist die Mutter äußerlich betrachtet die einzige Konstante im Leben der kindlichen Ich-Erzählerin. Durch das Leben als Zirkusartisten ist die Familie nirgendwo zu Hause, das Mädchen kennt sogar sein Heimatland (Rumänien) nur vom Geruch des Essens seiner Mutter.²⁰

Ihre Mutter hängt jeden Abend an ihren Haaren in der Zirkuskuppel und jongliert mit Bällen, Ringen und Feuerfackeln. Auch die Ich-Erzählerin soll später so ihr Brot verdienen, obwohl sie nicht möchte. Stattdessen vergeht das Mädchen jeden Abend vor Angst, dass die Mutter abstürzen könnte und die Schwester muss ihr stets neue, grausamere Varianten der titelgebenden Geschichte „Warum das Kind in der Polenta kocht“ erzählen.

Die Familienverhältnisse insgesamt sind so verworren, dass es den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde, sie detailliert darzustellen. Wichtig ist für uns nur, dass die ältere Halbschwester der Ich-Erzählerin ausschließlich die Tochter des Vaters ist, der ein inzestuöses Verhältnis zu ihr hat. Ihre Stiefmutter schützt sie nicht vor dem Vater, weil sie nicht ihr leibliches Kind ist. Die leibliche Tochter dagegen, die Ich-Erzählerin, lässt sie nicht mit dem Vater allein. Damit verhindert die Mutter zwar einen Inzest ersten Typs zwischen Vater und Tochter, aber gleichzeitig schrumpft die Beziehung zu dritt auf eine Beziehung zu zweit zwischen Tochter und Mutter, bei der das Kind der Mutter hilflos ausgeliefert ist. „Nicht ohne meine Tochter, das könnte zu einem Schlagwort jener Mütter werden, die

¹⁸ ebenda, S. 248f.

¹⁹ Eliacheff/Heinrich, a.a.O., S. 170.

²⁰ Veteranyi, Aglaja (2003): *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 3. Aufl., S. 10.

‚eher Mutter als Frau‘ sind und ihren Lebenssinn in der Symbiose mit einer zurückspiegelnden Tochter finden, nachdem der Vater bestenfalls auf eine schemenhafte Erscheinung oder, im schlechteren Fall, auf ein Hindernis beziehungsweise einen zu bekämpfenden Feind reduziert wurde.“²¹

Die Beziehung zur Mutter ist von Anfang an ein ständiges Wechselbad für die Tochter. Einerseits projiziert die Mutter eigene Wünsche auf das Kind und vereinnahmt es, wie bereits das kleine Mädchen feststellt: „Das Kind gehört mehr der Mutter als dem Vater, weil sie die Mutter ist.“²² Außerdem behauptet sie Verwandten zu Hause gegenüber, die Tochter könne sechs Sprachen lesen und schreiben. Das Mädchen ist in diesem Fall nur noch passives Spielzeug eines narzisstischen Missbrauchs, wehrloses Objekt für die verschlingende, allmächtige Liebe der Mutter.

Andererseits gibt sie die leibliche Tochter als ihre kleine Schwester aus, um bei Männern mehr Erfolg zu haben oder nimmt sie mit zu Männern, bei denen das Kind dann stundenlang mit Süßigkeiten und Comic-Heften warten muss.

Dazu kommt, dass auch die äußere Realität äußerst brüchig ist: „Unsere Geschichte klingt bei meiner Mutter jeden Tag anders.“, sagt die kindliche Erzählerin.²³

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch deren bereits kompromittierter Kinderwunsch. Im Kinderheim, in das sie von den Behörden gebracht wird, wird sie auf den Dachboden gesperrt, als sie mit einem Meerschweinchen – sozusagen einem Kinderersatz – im Bett erwischt wird. Sie bestraft sich selbst, indem sie die Litanei „Und Kinder will ich keine.“ als Strafarbeit aufschreibt – auch hier ein Ausdruck von Zerrissenheit und Widerspruch in sich selbst.

Später wird der Hund Bambi ihr Kind.²⁴ Als er bei einem Unfall stirbt, bekommt sie einen Ausschlag, der ihre Karriere als Striptänzerin und Sängerin, zu der die Mutter sie inzwischen gemacht hat, jäh beendet.

²¹ Eliacheff/Heinrich, a.a.O., S. 23.

²² Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. a.a.O., S. 30.

²³ Ebenda, S. 57.

²⁴ Ebenda, S. 135.

Da die Mutter nach einem Unfall nicht mehr auftreten kann, will sie ihre 13jährige Tochter zum Filmstar machen. Auch hier treten wieder offensichtliche Widersprüche auf. Einerseits lässt die Mutter ihre heranwachsende Tochter in Striplokalen auftreten, andererseits hütet sie deren Jungfräulichkeit. Die Mutter ist gegen die Sexualität der Tochter, weil sie einerseits deren Konkurrenz fürchtet, einen Inzest zweiten Typs, bei dem sich zwei blutsverwandte Personen, üblicherweise Mutter und Tochter, einen Sexualpartner teilen,²⁵ und andererseits Angst davor hat, Großmutter zu sein, die letzte Rolle einer Frau bezüglich der Genealogie der Familie.

Gleichzeitig übernimmt die Tochter zu dieser Zeit die Rolle, die Familie zu ernähren und wird dadurch zur Mutter ihrer Mutter.²⁶

Insgesamt ist die Beziehung zwischen Mutter und Tochter geprägt von einer ständigen für das Kind unerträglichen Ambivalenz, die der Mutter in keinsten Weise bewusst ist. „Mutter sagt wie gut, dass du mich noch hast, später wirst du merken, wie das ist allein auf der Welt. Da muss ich gar nicht auf später warten.“²⁷

So entstehen auch Vorstellungen der Tochter, die Mutter solle auf der Stelle sterben. Man würde sie im Garten begraben und die Erdbeeren auf ihrem Grab würden dann nach ihr schmecken.²⁸

Bereits in *Warum das Kind in der Polenta kocht* wird thematisiert, dass die Ich-Erzählerin in ihren ersten Lebensjahren von der Tante erzogen wurde. Im *Regal der letzten Atemzüge* wird nun deren Zerissenheit zwischen den beiden „Müttern“ anlässlich des Todes der Tante aufgearbeitet.

So nennt die Ich-Erzählerin als Kind ihre leibliche Mutter Tante und umgekehrt, als diese nach längerer Abwesenheit zurückkehrt, was ihr aber wieder aberzogen wird. Seit ihrer Kindheit legt sie sich zu ihrer Tante ins Bett und diese sucht sie nach Flöhen ab – ein Spiel, das die junge Frau zuletzt auch im Krankenbett mit der Tante

²⁵ Eliacheff/Heinrich, a.a.O., S. 99.

²⁶ Ebenda, S. 170.

²⁷ Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. a.a.O., S. 69.

²⁸ Ebenda, S. 83.

spielt. Zu ihrer Mutter legt sie sich dagegen nicht ins Bett, auch als Kind nicht.²⁹

Die lange Abwesenheit lässt sich nicht wieder gut machen, das Kind kann keine Mutter- Tochter Beziehung zur leiblichen Mutter mehr aufbauen. Psychoanalytisch betrachtet vermutlich, weil die Mutter in der Ödipusphase abwesend war und eine Ablösung und spätere Identifikation nicht möglich war.

Ich bin deine Mutter, sagt eine Frau, deine Tante hat ihr eigenes Haus.
 Ich höre mit dem Weinen nicht auf. Nie.
 Die Frau lässt mich ins Treppenhaus.
 Schau, wie steil die Treppe ist, du kannst nicht runter.
 Im Mund der Frau wohnt eine Schlange.
 Ich setze mich auf die Treppe. Rutsche.³⁰

Sie fühlt sich als Kind der Tante und legt sich Erklärungen dafür zurecht, warum ihre Mutter und nicht ihre Tante sie geboren hat.

Die kalten Kinder der Tante gingen zu meiner Mutter. In sie wurde mit Nadeln hineingestochen.
 Ich machte mich dünner als die Nadel. (...)
 Meine Augen nahmen die Augenfarbe der Tante an.³¹

Noch extremer finden wir diesen Wunsch, von der Tante geboren zu sein und auch gleichzeitig Sexualpartnerin der Tante zu sein, in folgendem Bild: „Ich liege zwischen ihren Schenkeln (der Tante)³², drücke meinen Fuß ins Loch.

Aus der Tante tropft Sirup.³³

Als die Tante mit einem ihrer Liebhaber sesshaft wird, nabelt sich die Ich-Erzählerin quasi selbst ab: „Ich war so groß wie nötig und schnitt mir die Tante ab.“ Die Mutter dagegen weint und

²⁹ Veteranyi, Aglaja (2002): *Das Regal der letzten Atemzüge*. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 2. Aufl., S. 27.

³⁰ Ebenda, S. 55.

³¹ Ebenda, S. 57.

³² Einfügung von der Autorin des Beitrags.

³³ Veteranyi, Aglaja: *Das Regal der letzten Atemzüge*. a.a.O., S. 51.

versucht die Tochter enger an sich zu binden, was aber nicht gelingt: „Meine Mutter und ich hatten keine Sprache miteinander. Nur Wörter.“³⁴

Vielleicht sollte man die Abnabelung von der Tante aber als nicht geglückt ansehen, denn es folgt eine tiefe innere Krise der Ich-Erzählerin: „Ich selbstmordete mich täglich. (...) Ich starb an Dunkelheit, Sommer, Traurigkeit oder an langer Haut.

Vor allem starb ich an meiner Mutter, die mir aus dem Gesicht wuchs.“³⁵

Sie zieht aus, um Distanz zur Mutter zu schaffen³⁶, öffnet der Mutter nicht, wenn sie ihr Essen bringt. Stattdessen wirft sie das Essen weg³⁷ und lässt sich nicht bemuttern und damit instrumentalisieren.

Auch hier finden wir ebenso wie in ihrem Debütroman, nur ausgeprägter, die inzwischen erwachsen gewordene Tochter als Mutter ihrer Mutter. So bitten sie die Ärzte, ihre Mutter, die die Kontrolle über sich verloren hat, vom Krankenbett der Tante wegzubringen.

Bis über den Tod der Tante hinaus bleibt eine große körperliche Nähe zu ihr bestehen. So legt die Ich-Erzählerin ihren Kopf auf die soeben verstorbene Tante, um deren letzte Wärme in sich aufzunehmen.

„Ihre Wärme. Ihr Gesicht. Mein Gesicht verwandelte sich in ihr Gesicht.“³⁸

In Umkehrung des Märchens bleibt die Tante bzw. Stiefmutter bis zum Schluss die gute Mutter.

Die Ich-Erzählerin ist es auch, die die Tante nach ihrem Tod umzieht und ihr somit den letzten möglichen Dienst erweist. Hier endet der posthum veröffentlichte und nicht ganz überarbeitete Roman abrupt und ich möchte meine Betrachtungen zu ihm mit einer Frage zum ersten Satz aus dem Nachwort ihres Verlagslektors,

³⁴ Ebenda, S. 71.

³⁵ Veteranyi, Aglaja: *Das Regal der letzten Atemzüge*. a.a.O., S. 74.

³⁶ Ebenda, S. 81.

³⁷ Ebenda, S. 88f.

³⁸ Ebenda, S. 125.

Werner Löcher-Lawrence, beenden. „Schreiben war für Aglaja Veteranyi Weltbewältigung“³⁹ – war es nicht auch und noch in viel größerem Maße eine Bewältigung der extrem ambivalenten Beziehung zur Mutter, der trotz allem einzigen Konstante in einem Leben ohne festen Ort und ohne feste weitere Bezugspersonen?

5. Mutter-Tochter-Beziehungen bei Carmen Francesca Banciu

In dem von der Autorin selbst als Mutterroman bezeichneten Band *Das Lied der traurigen Mutter* spielt die Ambivalenz der Mutter-Tochter-Beziehung eine große Rolle, die bereits zu Beginn deutlich wird, als die auf dem Sterbebett liegende Mutter die mitgebrachten Blumen zurückweist und die Tochter sich fragt, ob ihre Mutter sie sehen wolle und ob sie ihre Mutter sehen wolle.

Die Mutter beantwortet diese Frage, indem sie die Tochter wegschickt und sagt, sie würde sie rufen lassen, wenn sie sie bräuchte, was bis zu ihrem Tod noch am selben Tag allerdings nicht geschieht.⁴⁰ Als der Vater schließlich nach Hause kommt und ihr mitteilt, die Mutter sei gestorben, weint sie ebensowenig wie er, obwohl er das von ihr erwartet.⁴¹

Auch diese Tochter, die Figur Maria-Maria, fühlt sich ihrer Mutter hilflos ausgeliefert, da der Vater sich bei der Erziehung zurückhält und sie der Mutter überlässt.⁴² Dabei leidet sie unter einer doppelten Vernachlässigung, zum Einen weil die Mutter wegen der Dreifachbelastung Berufstätigkeit, Haushalt und Kindererziehung nur die Zeit findet, das Leben des Mädchens zu organisieren, d. h. in diesem Fall eine gute, vielseitig gebildete Kommunistin aus ihr zu machen, aber nicht auch mit ihr zu leben.⁴³ Zum Anderen scheint die Mutter den Vater mehr zu lieben als das Kind.⁴⁴ Die Mutter

³⁹ Ebenda, S. 129.

⁴⁰ Banciu, Carmen Francesca (2007): *Das Lied der traurigen Mutter*. Berlin: Rotbuch, S. 18.

⁴¹ Ebenda, S. 26.

⁴² Ebenda, S. 34.

⁴³ Ebenda, S. 12.

handelt stets nach Prinzipien und berücksichtigt die Bedürfnisse des Kindes nicht. So verbrennt sie am ersten Schultag alle Puppen, weil ab jetzt das Lernen an erster Stelle stehen soll. Gleichzeitig wehrt sich die Mutter dagegen, die Mutter einer Puppenmutter und damit Großmutter zu sein.

Dabei hat die Mutter stets für andere gelebt, für die Arbeit, für den Vater und auch für sie, aber nicht für sich und kann damit kein Vorbild für die Tochter sein.

Der Vater wollte nur für den Kommunismus leben und keine eigenen Kinder haben, doch die Mutter setzte sich durch. Als das Kind noch dazu eine in den Augen des Vaters minderwertige Tochter ist, schwindet sein Interesse fast vollends und die Mutter wird zur allmächtigen Bestimmerin über das Leben des Mädchens, was an zahlreichen Stellen des Romans zum Ausdruck kommt, nicht zuletzt dadurch, dass alle Kapitelüberschriften das Wort Mutter enthalten⁴⁵ und darin gipfeln, dass die Mutter über Leben und Tod nicht nur der Stubenfliegen, sondern auch des Kindes entscheidet und jedes Mal sagt, wenn sie wütend ist: „Ich habe dich geboren, und ich bringe Dich um.“⁴⁶

Da die Mutter den Eindruck hat, das Kind würde nicht genug essen, stopft sie ihm löffelweise Essen in den Mund und pervertiert damit ihre Rolle als Ernährerin durch die Anwendung von Gewalt.⁴⁷ Die Tochter versucht immer zu verstehen, warum ihre Mutter so traurig ist und ständig Kopfschmerzen hat und entdeckt als Erklärungsansatz, dass die Mutter im Gegensatz zu ihrer älteren Schwester ein uneheliches Kind ist, was der Tochter als Entschuldigung für das Verhalten der Mutter dient.⁴⁸

Erstaunlicherweise kommt es doch zu körperlicher Annäherung zwischen Mutter und Tochter, da die Mutter bereit ist, um deren künstlerische Entwicklung zu fördern, der Tochter als Aktmodell

⁴⁴ Ebenda, S. 11.

⁴⁵ Bis auf ein Kapitel, in dem es um die Abtreibung des Bruders des Mädchens geht und damit um die Weigerung Mutter zu sein. Siehe S. 166.

⁴⁶ Ebenda, S. 39.

⁴⁷ Ebenda, S. 64.

⁴⁸ Ebenda, S. 79.

zur Verfügung zu stehen. Dabei hat die Tochter stets den Eindruck, sie könne nur das Äußere und nie das Innere der Mutter einfangen.⁴⁹

Die Tochter verlässt die Familie, sobald sie achtzehn ist und gilt als verlorene Tochter.⁵⁰ Während der Vater den Kontakt zu ihr mehr oder weniger abbricht, besucht die Mutter sie in Bukarest. Auf Wunsch der Tochter gehen die beiden Kleidung für die Mutter kaufen, weil die Tochter die Mutter zwingen möchte auch einmal an sich zu denken.⁵¹ Bei der Abreise stellt sie der Mutter ihren Freund vor und diese reagiert mit heftiger Eifersucht: „Er oder ich.“⁵²

Damit entscheidet die Mutter paradoxerweise über die Ernsthaftigkeit der Beziehung, weil die Tochter überhaupt noch nicht entschieden war, mit diesem Mann zusammenzuleben und jetzt bei ihm bleibt, um sich von der Mutter abzugrenzen, während die Mutter feststellt: „Jetzt brauchst Du mich nicht mehr.“⁵³

Während über weite Teile des Romans die konkrete Mutterfigur von Maria-Maria negativ dargestellt wird, steht am Ende der Versuch, die Widersprüchlichkeiten der „*Conditio materna*“ darzustellen. So finden wir eine mehrseitige Anklageschrift gegen die Rolle der Frau als Gebälerin für irgendwelche Zwecke, wie von Soldaten für den Krieg oder von Steuerzahlern.⁵⁴ Gleichzeitig wird Frauen, die nichts mit eigenen Kindern anfangen können das Recht zugestanden, keine zu bekommen. Maria-Maria fühlt sich als Ganzes mit ihrem Mann, sie will kein Kind, vielleicht auch wegen der negativen Erfahrungen mit ihrer Mutter. Doch ihr Mann möchte ein Kind und sie bekommt eines, wobei sie die Geburt als schmerzliche Befreiung des Kindes aus der Mutter erlebt⁵⁵ und ihr dieses Muttersein einen neuen Blick auf das Verhalten ihrer eigenen Mutter eröffnet. „Mutter

⁴⁹ Ebenda, S. 101.

⁵⁰ Ebenda, S. 127.

⁵¹ Ebenda, S. 148.

⁵² Ebenda, S. 156.

⁵³ Ebenda, S. 161.

⁵⁴ Ebenda, S. 170 ff.

⁵⁵ Banciu, Carmen Francesca: *Das Lied der traurigen Mutter*. a.a.O., S. 184.

wollte mich bei Tod [sic!] nicht sehen, weil ich ein Teil von ihr war, den sie verlassen musste.“⁵⁶

Im Unterschied zu den anderen behandelten Frauenfiguren fügt sich Maria-Maria damit als Glied in die Kette der Generationen ein, indem sie selbst Kinder bekommt.⁵⁷ So gibt es am Ende des Romans ein Spiel mit dem Bild der Matrioschka, der russischen Puppe, in der weitere Puppen verborgen sind, und Maria-Maria fühlt die ersten Anzeichen der Schwangerschaft mit ihrer Tochter am Tage des Todes ihrer Mutter.

Dabei basiert der ganze Roman auf dem Bewusstsein der unabhingbaren Ambivalenz von Mutter-Tochter-Beziehungen, wie sie in dem „Mutter Unser“, einer Reécriture des Gebets, dargestellt ist⁵⁸ – aus dem auch die Titelzeile des Vortrags stammt: „Die Quelle des Lebens, der Liebe, des Hasses und des Todes“. Im Prinzip basiert der Roman auf der Idee eines notwendigen Scheiterns dieser Beziehung, weil die Libido des Kindes die Mutter überfordere und eine völlige Hingabe an das Kind eine Selbstaufgabe bedeute, die die Mutter in ihrer Vorbildfunktion scheitern lässt.

6. Mutter-Tochter-Beziehungen bei Gabriela Adameșteanu

Zu Beginn des ersten Teils des Romans *Drumul egal al fiecărei zile* kommt der Pförtner mit der Frage: „Wer ist Letiția Branea?“ ins Zimmer des Studentenwohnheims. Diese Frage, die dreimal an entscheidenden Stellen von Randpersonen gestellt wird, weist bereits auf die Thematik des Romans hin: die Identitätssuche eines jungen Mädchens und damit auch die Loslösung von der Mutter.

Die Rückblende beginnt mit der Zeit, als die Schülerin Letiția Branea zusammen mit ihrer Mutter und deren Bruder in Pitești, in der Nähe von Bukarest, lebt und für die Aufnahmeprüfung an der Universität lernt. Der Vater ist seit Jahren aus politischen Gründen im Gefängnis, wobei er allerdings bereits vorher die Familie wegen einer anderen Frau verlassen hatte.

⁵⁶ Ebenda, S. 189

⁵⁷ Ebenda, S. 207.

⁵⁸ Ebenda, S. 192.

Dabei opfert sich die Mutter für die jetzige Familie auf, hat sich selbst mehr oder weniger aufgegeben, läuft nur in alten Kleidern herum und sagt Dinge wie: „Ich mache alles nur für euch, ich erwarte schon lange nichts mehr.“⁵⁹ Damit wird sie zum Negativvorbild für ihre Tochter, die diese Rolle für sich nicht akzeptieren möchte.

In der Pubertät lehnt Letiția Branea die aufkeimende Weiblichkeit ihres Körpers ab. Sie ist erschrocken über die Blutung, von der sie hofft, dass sie nächsten Monat wieder vorbei ist. Als die Mutter mit ihr zu sprechen versucht, schreit sie nur: „Ich will keine Frau werden so wie ihr. Sie hasste das weiche Fleisch der Frauen, ihre schweren Brüste, den Bauch, den Hintern, Lippenstift und Puder, ohne die sie nicht aus dem Haus gingen und dass sie ständig von Kindern und vom Essen sprachen.“⁶⁰

Nicht nur in ihrem Körper, auch in ihrem Namen, den sie von ihrer Großmutter hat, erkennt sie sich nicht wieder. Diese Großmutter war irgendwie schlampig, kümmerte sich wenig um Haushalt und Kinder, las ständig und passte nicht genug auf ihre drei Kinder auf. Sie lief immer herum, aß nicht ordentlich, erkältete sich, bekam Tuberkulose und starb. Damit scheidet auch die Großmutter als positives Vorbild für das Mädchen aus.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die beiden Figuren, die Mutter und die Großmutter, die jeweils entgegengesetzte Ausprägung der Verbindung des Frau- und Mutterseins darstellen. Die Mutter findet sich in einer Opferrolle wieder und will nichts für sich, während die Großmutter die Kinder vernachlässigt und viel liest. Beide Rollenvorbilder werden jedoch von Letiția abgelehnt, und sie sucht verzweifelt nach einer Alternative.

Die etwas ältere Cornelia aus der Nachbarschaft kann auch nicht als positives Vorbild des Frauseins dienen. Nach ihrer Hochzeit wird sie anders. Ihr Gesicht wird breiter, die Hüften auch, sie macht sich seltener Dauerwelle und läuft die ganze Zeit mit Kopftuch durch den Hof. Sie warnt Letiția wegen der Geburtsschmerzen davor, Kinder zu

⁵⁹ Adameșteanu, Gabriela (1975): *Drumul egal al fecărei zile*. Bukarest: Cartea românească, S. 31, Übersetzung von der Autorin des Beitrags.

⁶⁰ Ebenda, S. 67.

bekommen, gebiert aber selber nach einem Jahr das zweite Kind, was für das Mädchen überhaupt nicht nachvollziehbar ist.⁶¹

Im zweiten Teil des Romans ist Letiția Branea mit den Anfangsschwierigkeiten des Lebens im Studentenwohnheim, dem Zusammenleben mit gleichaltrigen Mädchen auf engstem Raum, konfrontiert.

An dieser Stelle taucht zum ersten Mal die Frage auf: „Wer ist Letiția Branea?“⁶² und zwar gestellt von einer Studentin, die vom Pförtner geschickt wurde.

Sie soll schnell nach Hause, weil ihr Onkel gestorben sei.⁶³ Die Mutter ist völlig verzweifelt, weil damit auch ihr Leben aufgehört hat, da sie seinen Blick nötig hatte. Kurz danach übergibt ihr die Mutter die wissenschaftlichen Arbeiten des Onkels und bittet sie, diese zu publizieren. Letiția geht zu Petru Arcan, einem ehemaligen Schüler ihres Onkels, der verspricht, dessen Schriften bis zur folgenden Woche zu lesen.

Er hilft ihr tatsächlich, die Schriften zu überarbeiten, aber behandelt sie von oben herab als fleißiges Mädchen. Er nimmt sie mit zu sich nach Hause, befiehlt ihr mit derselben autoritären Stimme zu trinken, mit der er ihr die Bibliographie diktiert. Als sie miteinander schlafen, lässt sie es zwar geschehen, aber ihr Körper verkrampft sich. Sie hat das Gefühl, ihren Körper verlassen zu haben und schaut ihren eigenen Bewegungen ebenso neugierig zu wie seinen.

Zu Hause hat inzwischen der Vater den Platz des Onkels eingenommen, und wie es ihr scheint, auch ihren eigenen.

Petru drängt sie, bis zum Sommer fertig zu sein. Sie solle weniger spazieren gehen, weniger schlafen und effizienter lernen. Sie wehrt sich und sagt mit der wie sie erstaunt bei sich selbst beobachtet schneidenden Stimme ihrer Mutter, er solle seltener anrufen.⁶⁴ Dabei hofft sie bei jedem Treffen auf seine zurückgehaltene Zärtlichkeit, auch wenn sie jedes Mal enttäuscht wird. Sie fühlt sich chancenlos, in die Welt einzutreten, in der er sich bewegt. Ein Mädchen erzählt ihr, er habe sich von seiner Frau getrennt und habe seitdem

⁶¹ Adameșteanu, Gabriela: *Drumul egal al fiecărei zile*. a.a.O., S. 85.

⁶² Ebenda, S. 88.

⁶³ Ebenda, S. 89.

⁶⁴ Ebenda, S. 101.

ständig wechselnde Freundinnen. Sie will weit weg und weiß nicht, wem sie ihre Liebe geben soll. Das bedeutet, dass die Ablösung von der Mutter als Bezugsobjekt zwar stattgefunden hat, das neue Liebesobjekt aber noch nicht klar ist.

Am Ende des Romans steht noch einmal die Frage: „Wer ist Letiția Branea?“ Petru erwartet sie und damit die Möglichkeit, in Bukarest zu bleiben. Sie hat, ohne jemals eine bewusste Entscheidung zu treffen, Petru als Liebesobjekt akzeptiert.

So ist der Roman letztlich ein Bildungs- und Entwicklungsroman aus weiblicher Perspektive, bei dem die Ablösung von der Mutter thematisiert wird, aber die Beziehung zur Mutter bei Weitem nicht so traumatisch dargestellt wird, wie in den anderen behandelten Romanen.

7. Vergleich

Bei den ersten beiden Autorinnen gibt es einen Wechsel der Beziehung zur Mutter von einem Extrem ins andere. Einerseits stößt die Tochter auf völlige Kälte und Ablehnung, andererseits wird sie geliebt und instrumentalisiert, wobei dieses Phänomen des Wechselbades bei Aglaja Veteranyis Figuren wesentlich ausgeprägter ist. Die Mutterfiguren bei ihr leben allerdings auch in einem wesentlich weniger stabilen sozialen Umfeld, das ihnen Rückhalt geben könnte.

Man könnte somit sagen, die Mutterfiguren hätten versagt, ihre Rolle also nicht genügend ausgefüllt. Allerdings stellt bereits Freud fest, dass die Mutter nicht als individuelle Mutter scheitert, sondern dass sie angesichts der Gier der kindlichen Libido notwendig versagen muss.⁶⁵

Bei der jungen Frau aus *Herztier* kann man letztlich die Abnabelung von der Mutter als mehr oder weniger geglückt ansehen, auch wenn sie nur durch die Wahrung einer gewissen Distanz seitens der Tochter aufrecht erhalten werden kann, die lediglich eine oberflächliche Mutter-Tochter-Beziehung zulässt. Die Ich-Erzählerin

⁶⁵ Casale, Rita, Rendtorff Barbara (Hg.) 2008: *Was kommt nach der Genderforschung? – Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 126.

aus dem *Regal der letzten Atemzüge* muss dagegen mit dem Tod der guten Mutterfigur in ihrem Leben fertig werden, wobei wenig Aussichten zu bestehen scheinen, eine wirkliche Mutter-Tochter-Beziehung zur leiblichen Mutter aufzubauen.

Sowohl bei den Figuren von Herta Müller als auch bei denen von Aglaja Veteranyi ist die Ablehnung, selbst Kinder zu bekommen und damit Mutter zu werden, vorhanden, und bei beiden entsteht diese Ablehnung aus einer negativen Erfahrung der eigenen Beziehung zur Mutter. Die Wahrscheinlichkeit des Scheiterns ist zu groß. Die Figuren nehmen das Risiko nicht auf sich, ebenso zu versagen wie ihre Mütter.

Auch gelingt es ihnen nicht, eine Beziehung zu einem Partner aufzubauen, ja dieses Misslingen wird nicht einmal wirklich thematisiert, als ob es keine Rolle spielen würde. Sie sind somit auch in diesem Punkt gescheitert. Sie können keine enge Beziehung aufbauen, weil die erste Beziehung ihres Lebens, die zu ihrer Mutter, nicht ausreichend gelungen ist.

Anders ist dies bei den Figuren Carmen Francesca Bancius und Gabriele Adameşteanu, die beide Beziehungen zu Männern eingehen, wobei Maria-Maria sogar Kinder bekommt. Während bei Gabriela Adameşteanu die Ablösung der Tochter mit von gewissen im Normbereich liegenden Peripetien beschrieben wird, finden wir bei Carmen Francesca Banciu zwar keine Überwindung des Muttertraumas von Maria-Maria, aber es gelingt ihr, mit ihren Verletzungen weiterzuleben und sich in die Generationenkette einzufügen, indem sie selbst Mutter wird.

Interessant wäre es nun, kulturelle Unterschiede der Mutter-Tochter-Beziehungen bei den vier Autorinnen herauszuarbeiten, die wie bereits eingangs erwähnt unterschiedliche kulturelle Hintergründe haben. Dabei besteht allerdings die Gefahr der Verallgemeinerung, gerade weil die psychosoziale Komponente bei diesem Thema eine größere Rolle spielt als die kulturelle Provenienz. Eine umfassende Untersuchung unter der Einbeziehung weiterer Autorinnen würde jedoch den Rahmen dieses Beitrags bei Weitem sprengen.

Bibliographie:**Primärliteratur:**

- Adameșteanu, Gabriela (1975): *Drumul egal al fiecărei zile*, Bukarest: Cartea românească.
- Banciu, Carmen Francesca (2007): *Das Lied der traurigen Mutter*. Berlin: Rotbuch.
- Müller, Herta (1982): *Niederungen*. Bukarest: Kriterion.
- Müller, Herta (1996): *Herztier*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2. Auflage.
- Veteranyi, Aglaja (2003): *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 3. Aufl..
- Veteranyi, Aglajaja (2002): *Das Regal der letzten Atemzüge*. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 2. Aufl..

Sekundärliteratur:

- Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Casale, Rita, Rendtorff Barbara (Hg.) 2008: *Was kommt nach der Genderforschung? – Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Eliacheff, Caroline, HEINRICH, Nathalie (2004): *Mütter und Töchter – Ein Dreiecksverhältnis*, Düsseldorf und Zürich: Patmos Verlag.
- Lindhoff, Lena (1995): *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler.