

DER ›IRRLAUF IM KOPF‹ ANGST UND OPPOSITION IN HERTA MÜLLERS *Herztier*

Herta Müller, so heißt es in einem Essay Ernst Wichners gleichermaßen banal wie treffend,

schreibt seit fünfundzwanzig Jahren über die Diktatur, denn sie gehört zu jenen Schriftstellern, deren Texte von dem handeln, was sie erlebt haben. Und dies war, vom Jahr ihrer Geburt an bis zu ihrer Ausreise dreiunddreißig Jahre später in die Bundesrepublik Deutschland, das Leben in einer stets rigider und menschenverachtender sich auf die finale Katastrophe hin entwickelnden Diktatur.¹

Eingebettet zumeist in den soziohistorischen Kontext des Regimes Nicolae Ceaușescus verwundert es nicht, dass man ihre Texte lesen kann als Dokumente der politischen Verfolgung und der Angst.² Der Leser findet sich »in einer klaustrophobischen Schreckenswelt wieder, in der die Protagonistinnen von einem einzigen Gefühl beherrscht scheinen: der Angst.«³

I. AUGEN, BLICKE UND ›OFFENE HIMMEL‹: DER ›GLÄSERNE BÜRGER‹

Aber der Suff schützt den Schädel vor dem Unerlaubten, und der Fraß schützt den Mund. Wenn auch die Zunge nur noch lallen kann, verläßt die Gewöhnung der Angst die Stimme nicht.

Sie waren in der Angst zu Hause. Die Fabrik, die Bodega, Läden und Wohnviertel, die Bahnhofshallen und Zugfahrten mit Weizen-, Sonnenblumen- und Maisfeldern paßten auf. Die Straßenbahnen, Krankenhäuser, Friedhöfe. Die Wände und Decken und der offene Himmel. (H, 39)⁴

Diese Bestandsaufnahme des Gefühls kollektiver Angst unter den Besuchern einer beliebigen Bodega folgt in *Herztier* auf den unehrenhaften, ebenfalls kollektiv begangenen Ausschluss des Mädchens Lola aus der Partei und ihrer Zwangsexmatrikulation aus der Hochschule nach ihrem vermeintlichen Suizid, der offen läßt, ob sich hinter ihm eine staatliche Exekution verbirgt oder nicht:⁵

Es wurde abgestimmt, um Lola aus der Partei auszuschließen und aus der Hochschule zu exmatrikulieren.

Der Turnlehrer hob als erster die Hand. Und

alle Hände flogen ihm nach. Jeder sah beim Heben des Arms die erhobenen Arme der anderen an. Wenn der eigene Arm noch nicht so hoch wie die anderen in der Luft war, streckte so mancher den Ellbogen noch ein bißchen. Sie hielten die Hände nach oben, bis die Finger müde nach vorne fielen und die Ellbogen schwer nach unten zogen. Sie schauten um sich und stellten, da noch niemand den Arm herunterließ, die Finger wieder gerade und hoben die Ellbogen nach. [...]

Und es blieb so still, bis der Turnlehrer seinen Arm auf das Pult legte und sagte: Wir müssen nicht zählen, selbstverständlich sind alle dafür. (H, 35-36)

Lola, so heißt es in der offiziellen Bekanntmachung im Glaskasten des Studentenheims, habe den Freitod gewählt und daher Land und Partei beschmutzt: »Wir verabscheuen ihre Tat und verachten sie. Es ist eine Schande für das ganze Land.« (H, 30)

Beide Szenen, so unterschiedlich sie dem flüchtigen Blick erscheinen, sind die Kehrseiten der gleichen Medaille, indem sie kollektive Handlungen perspektivieren – Saufen und Fressen gegen die Angst und den drohenden Irrsinn in einem System totalitärer Kontrolle,⁶ das Heben der Hand als öffentliche Bekundung parteitreuer Solidarität – die jeweils als Strategien der Unauffälligkeit interpretiert werden können; eine Unauffälligkeit, deren – wenn auch unbeabsichtigter – Effekt in der Bestätigung und Reproduktion staatlicher Macht liegt. Wer säuft und frisst, schützt sich selbst vor Opposition, unterbindet aber auch jegliche Kritik; wer die Hand hebt, wird zum Mitläufer, der *nolens volens* der Sicherung und dem Erhalt des Regimes in die Hände spielt.

Gleichzeitig löscht diese aus Angst gespeiste Solidarität jegliche Form von Individualität aus. Die Menschen in diesen Szenen werden zu einer undifferenzierten Masse, in ihren Handlungen folgen sie der Mehrheit:

These workers in *Herztier* do not show any trait of individuality, they are presented and treated like a huge uniform mass. They go in hordes, eat like animals. They are denied the right to uniqueness, the right to choose for themselves. In their limited views and options, they follow the horde.⁷

Diese in groteske Akte der staatlichen Solidaritätsbekundung mündende Gier nach Unauffälligkeit – keiner möchte als subversives Element in die Fänge der Securitate geraten – wird zunächst gespeist aus der Omnipräsenz der Überwachungsorgane, die selbst dort Einfluss nehmen auf die Handlungen und das Verhalten der Menschen in der Diktatur, wo man sie am wenigsten erwartet: Auch die ›offenen Himmel‹ passen auf. In diesem paradoxen Bild der Freiheit suggerierenden Öffentlichkeit liegt zugleich das bedrohliche Moment der Unentrinnbarkeit, denn wenn selbst die offenen Himmel als multipliziertes Auge der Partei zu verstehen sind, dann gibt es nirgendwo auf der Welt ein Entkommen vor dem staatlichen Zugriff. Die Diktatur kann jederzeit Einblick nehmen in das Leben ihrer Bürger, während es diesen im Gegenzug unmöglich ist, das Gesicht des Staates zu fixieren: »Das Sehen wird zur Angelegenheit von Macht, die Blickrichtung nicht selten zur Überlebensfrage.«⁸ Daraus folgt, dass auch Leben spendende Gedanken an die Flucht begleitet sind von einem unausrottbaren Gefühl der Angst, das in allen Krankheitsgerüchten des Diktators eine Strategie vermutet, »Leute zur Flucht zu treiben und sie zu erwischen« (H, 58).

Alle lebten von Fluchtgedanken. Sie wollten durch die Donau schwimmen, bis das Wasser Ausland wird. Dem Mais nachrennen, bis der Boden Ausland wird. [...]

Nur der Diktator und seine Wächter wollten nicht fliehen. Man sah es ihren Augen, Händen, Lippen an: Sie werden heute noch und morgen wieder Friedhöfe machen mit Hunden und Kugeln. Aber auch mit dem Gürtel, mit der Nuß, mit dem Fenster und mit dem Strick. Man spürte den Diktator und seine Wächter über allen Geheimnissen der Fluchtpläne stehen, man spürte sie lauern und Angst austeilern. (H, 55-56)

Was diese Angst so bedrückend macht, ist jedoch nicht etwa ausschließlich die Allgegenwart des Diktators, sondern darüber hinaus die Intransparenz der staatlichen Programme. Kein Bürger weiß, wann er weshalb das nächste Mal zum Verhör bestellt oder gar von der Straße aufgegriffen wird:

Das Abfischen von der Straße weg machte mehr Angst als eine Vorladung. Niemand wußte, wo man ist. Man hätte verschwinden, nie wieder auftauchen oder, wie damals angedroht, als Wasserleiche aus dem Fluß gezogen werden können. Es hätte geheißen: Suizid.⁹

In einer derartigen Situation ist der Mensch jeglicher Sicherheit beraubt, er wird gleich dem Landvermesser aus Franz Kafkas *Schloß* zur »Blindschleiche«,¹⁰ die nicht weiß, wann sie das nächste Mal in welche Art von Falle tappen wird.¹¹ Dieser Mangel an Überblick ist ihre Ohnmacht, das Machtgefälle zwischen Staat und Bürger eines der Einsicht/Nicht-Einsicht in die Gesetzmäßigkeiten. Der Mensch wird buchstäblich in ein Trauma getrieben:

The victim often experiences hyperarousal, a state of permanent alert which reflects ›the per-

sistent expectation of danger‹; intrusion which reflects ›the indelible imprint of the traumatic moment‹; and constriction, which reflects ›the numbing response of surrender.‹¹²

II. VON NÜSSEN, GÜRTELN, FENSTERN UND STRICKEN: MÜLLERS POETIK DER ANGST

Der Mangel an jeglicher Art von Orientierungspunkten führt zur Vertauschung und Durchdringung der Kategorien des Öffentlichen und des Privaten; dies ist ein Phänomen, das Adorno, freilich unter anderen Vorzeichen, als Charakteristikum der späten industriellen Gesellschaft überhaupt ausmacht, wenn er schreibt, dass »der Bereich des Privaten insgesamt [...] verschlungen [werde] von einer rätselhaften Geschäftigkeit«, was dazu führe, dass »die trüben Beziehungen auch überall dort sich fest[saugten], wo es noch den Schein von Freiheit gab.«¹³ Während der Bürger in der Diktatur, wie bereits expliziert, tatsächlich ›gläsern‹ und damit öffentlich ist – »[a]lles konnte geschehen, die Wohnung hatte ihre Privatheit verloren«¹⁴ – erscheint der eigentlich öffentlich zugängliche Staatsapparat als ungreifbares Monstrum.¹⁵ Das wohl perfideste Mittel des Zugriffs auf den Bereich des ehemals Privaten ist dasjenige des Ausspionierens durch Personen aus dem vorgeblichen Freundeskreis. In *Herztier* wird dies anhand der Beziehung zwischen der Erzählerin und Tereza, einer Arbeitskollegin aus der Fabrik, dargestellt. Nach der Flucht aus der Diktatur in Richtung Deutschland erhält die Erzählerin immer noch Briefe und Drohanrufe des Hauptmanns Pjele, desjenigen Täters, der zuvor das ›Abfischen‹ von der Straße, das Austeilern von Vorladungen sowie die Verhöre selbst besorgt hatte.

Tereza bekommt, zunächst überraschend, eine Reiseerlaubnis und fährt damit nach Deutschland, um ihre vermeintliche Freundin zu besuchen. Nach ihrer Ankunft eröffnet sie, dass sie nur hatte reisen dürfen, weil sie von Pjele geschickt worden sei. Die Freundinnen könnten sich aber absprechen, was Tereza in Rumänien berichten würde. Für die Erzählerin ist dies der bislang schmerzvollste Eingriff in ihr Leben. Im Text heißt es: »Das Singen vor dem Hauptmann Pjele war nichts dagegen [...]. Das Ausziehen vor ihm hat mich nicht so nackt gemacht wie du.« (H, 158) Nachdem sie erkannt hat, dass Tereza die Schlüssel zu ihrer Wohnung hat reproduzieren lassen und sie überdies die Telefonnummer der rumänischen Botschaft in Terezas Koffer findet, schickt sie ihre ehemalige Freundin zurück, die wenig später darauf an Krebs stirbt.

Diese Schlüssepisode des Romans ermöglicht einen faszinierenden Einblick in das poetische Verfahren Herta Müllers, basiert sie doch auf einem realen Ereignis – dem schmerzhaften Verrat durch die beste Freundin¹⁶ – sowie dessen literarischer Überformung zur Be- und Verarbeitung dieses Schmerzes und bildet somit ein Beispiel dessen, was Müller selbst in Anlehnung an Georges-Arthur Goldschmidt als »Autofiktionalität«¹⁷ bezeichnet hat; »that is creative reworkings of the author's experience.«¹⁸ Die bewusste Amalgamierung von Realem und Fiktivem, das Umgießen biographischen Materials in literarische Metaphern, ist sicherlich charakteristisch für eine Vielzahl von Autoren. Müller jedoch setzt in *Herztier* mit der Figur der Tereza ein einzigartiges metonymisches Karussell der Bedeutungsverschiebungen und -verdichtungen in Gang, dessen

Achse das Bild der Nuss ist, das Krebsgeschwür, das unter Terezas Arm wächst und sie schließlich tötet. Diese Nuss als Zeichen körperlichen Verfalls wird zur Metapher der Menschenfeindlichkeit des Staates: »Die Nuß wuchs gegen uns. Gegen alle Liebe. Sie war bereit zum Verrat, gefühllos für die Schuld. Sie fraß unsere Freundschaft, bevor Tereza an ihr starb.« (H, 156) Als auffallendes Merkmal der Informantin gerät sie zum Signum der Effizienz der Securitate.

Auch in den Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger* ist dieses Symbol der Nuss als Zeichen staatlicher Bedrohung und potentieller Gewalt eingegangen. Nachdem die Figur Adina den Ernteeinsatz ihrer Schüler als Ausbeutung Minderjähriger kritisiert hat, gerät sie in den Blick des Geheimdienstes. Ihre erste Begegnung mit einem ihrer von diesem Zeitpunkt an permanenten Verfolger wird mit dem Bild des Kaufes von Nüssen eingeleitet:

Adina öffnet ihre Tasche, die Nüsse rollen hinein. Zwei Nüsse fallen auf den Boden. Adina bückt sich.

Ein Mann mit einer rotblau getupften Krawatte hat sich schon vor ihr gebückt. Adina stößt an seine Schulter, er hält die weggelaufenen Nüsse in der Hand. [...] Er wirft beide Nüsse in ihre Tasche, die wollten nicht zu dir, sagt er, man sagt nicht umsonst DUMME NUSS, kann ich eine essen. Sie nickt, er nimmt zwei aus der Tasche. Er schließt die Hand, drückt im Gehen eine Nuß an die andere. Die Schale kracht, und er öffnet die Hand. Die eine Nuß ist ganz, die andere aufgebrochen. Adina sieht das weiße Gehirn in der Hand.¹⁹

Das knackende Zerdrücken der zu menschlichen Köpfen transformierten Nüsse, die ihr Gehirn präsentieren, ist zugleich Symbol für die gewaltsame Einengung des individuellen Lebensraumes, des sprichwörtlichen »eigenen Kopfes« in der Diktatur: »In einer Diktatur kann es keine Städte geben, weil alles klein ist, wenn es bewacht wird.« (H, 52) Diese Beschneidung des Lebens wird den Generationen bereits von klein auf eingimpft. Schließlich stellt sich schon das »Kinder-Ich« der Erzählerin unter den Nüssen in den Händen des Vaters Köpfe vor, die gegeneinandergedrückt werden: »Wenn der Vater die Hände öffnet, schaut das Kind, wessen Kopf davongekommen und wessen Kopf zerbrochen ist.« (H, 205)

Vor diesem Hintergrund wird die im ersten Drittel des Romans eingeführte und bereits eingangs zitierte Formulierung lesbar:

Nur der Diktator und seine Wächter wollten nicht fliehen. Man sah es ihren Augen, Händen, Lippen an: sie werden heute noch und morgen wieder Friedhöfe machen mit Hunden und Kugeln. Aber auch mit dem Gürtel, mit der Nuß, mit dem Fenster und mit dem Strick. (H, 56)

Gürtel, Fenster und Strick sind gleichsam transparente Symbole des Todes,²⁰ Zeichen entweder der als Suizid verbuchten Ermordung durch den Staat bei gleichzeitiger Verweigerung

einer Autopsie oder aber solche des Freitods infolge der unmenschlichen Beschneidung des menschlichen Daseins in Situationen staatlicher Repression. Die Nuss, die sich beim ersten Lesen in diese Symbolik nicht recht fügen will, kann erst rückblickend dechiffriert werden. Damit spannt sie ein Konnotationsnetz aus, das die ganze Dramatik des Romans, die existentielle Angst der Figuren, auf engstem Raum bündelt, das aber gleichermaßen erst dann verständlich wird, wenn die textuelle Umgebung zuvor durchgemessen wurde. Anhand ihres Romans *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, in den das biographische Trauma des Verrats ebenfalls eingegangen ist und anhand der Figur der Lilli durchgespielt wird, die von ihrem Geliebten den Kosenamen Kirsche erhält, umreißt Müller das eben beschriebene Verfahren:

Was man mit dieser Kirsche dann alles machen kann, wo die Frau in der Straßenbahn plötzlich Kirschen isst und daß dann dieser Klatschmohn kirschrot ist, als sie erschossen wird – wie sich dann Sachen verbinden, das ist das Überraschende, das mir die Kraft gibt, schreibend an sie zu denken. Das Unberechenbare: was kommt dabei heraus? Und sich selbst auch beweisen: was kannst du mit deiner Trauer um sie anfangen? Wo kannst du dieses Reale und dieses Erfundene, wo kannst du das zusammen hintreiben?²¹

Somit wird die Nuss, ebenso wie eine Reihe weiterer Zeichen,²² zum Symbol der diffusen Ängste der Figuren in der Diktatur, das auf der einen Seite Angst auslöst, das aber auf der anderen Seite helfen kann, mit dieser Angst umzugehen, indem es ihr ein Gesicht gibt. Die Nuss ist ebenso wie der Hungerengel in *Atemschaukel* »eine Personifizierung eines lebensbedrohlichen Zustandes, um sich zu stellen, um dem etwas entgegenzusetzen.«²³

III. »UND ICH DACHTE MIR, DASS ALLES ETWAS NÜTZT, WAS DENEN SCHADET, DIE FRIEDHÖFE MACHEN«: OPPOSITION UND HANDLUNGSMACHT

In einer Situation, in der die Menschen kollektiv gefangen sind in ihrer Angst, in der diese Angst gleichsam nicht gemeinsam verarbeitet werden kann, da nicht sicher ist, wem man trauen kann, wer als freiwilliger oder unfreiwilliger Informant der Securitate in die Hände spielt, scheint Widerstand kaum denkbar zu sein: »Each individual lived with a share of this collective fear; people were not able to connect with others or to take any action, since fear and doubt were two sides of the same coin.«²⁴ Die einzigen Figuren des Romans, die diesem Zirkel entronnen zu sein scheinen, sind diejenigen, die sich in ihrem Irrsinn eingerichtet haben; der Mann mit der schwarzen Fliege, die Zwergin mit dem Graszopf, der Philosoph, der Baumstämmen und Telefonmasten von Kant erzählt, die Alte mit dem Zeitungshut. Diesen Figuren ist gemeinsam, dass sie in gewissem Sinne ihre Individualität vor der Vereinheitlichung durch die Diktatur gerettet haben. Sie werden nicht von der Straße abgefischt, ihnen wird nicht mit dem Tod gedroht. Allerdings zahlen sie für ihre Idiosynkrasien einen hohen Preis, der jegliche Form strategischer Opposition oder gar Revolution unterminiert: »Nur die Irrgewordenen hätten in der Großen

Aula nicht mehr die Hand gehoben. Sie hatten die Angst vertauscht mit dem Wahn.« (H, 49)

Eine weitere Form der in *Herztier* verhandelten Möglichkeiten des Widerstands besteht in der Weigerung, Teil des Spionageapparates des Staates zu werden. So widersetzt sich die Erzählerin der Aufforderung, für die Securitate zu spitzeln, was nahezu ebenso fatale Folgen nach sich zieht, wie die Flucht in den Irrsinn. Sie wird ihrer Stellung in der Fabrik enthoben und in der Folge strategisch denunziert, so dass sie auch ihren Posten als Privatlehrerin wieder verliert:

Es ist einer dagewesen und hat Sie schlechtgemacht. Ich glaube dem nichts, aber diese Dinge gehören nicht in unser Haus. Sie müssen verstehen, diese Kinder sind für sowas noch zu klein.
(H, 199)

Am Ende des Romans sind Kurt und Georg, zwei der engsten Freunde der Erzählerin, tot²⁵ und die beschließende Szene – die Erzählerin und Edgar sitzen vor Bildern auf dem Boden – spiegelt den Beginn des Textes in dem Satz: »Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich.« (H, 252/ H, 7) Mit Hilfe dieser engen Verzahnung von Anfang und Abschluss – beides scheint nahtlos ineinander überzugehen – beschließt der Text eine sich stets wiederholende zirkuläre Bewegung, die verwoben ist mit dem inhaltlichen Aspekt des »Nicht-Ausbrechen-Könnens«. Schweigen die Freunde über die Gräueltaten der Diktatur, laufen sie Gefahr, zu verharmlosen und falsch verstanden zu werden, reden sie jedoch in aller Drastik darüber, droht die Konsequenz der Lügenbeziehung: »Das glaubt euch keiner, damit macht man sich nur lächerlich.«²⁶ Diesem ersten Moment der Ausbruchs-Unmöglichkeit korrespondiert ein zweiter, der über das private Schicksal hinaus einen eher pessimistischen Ausblick zulässt auf das heutige Rumänien, denn selbst nach dem Fall Ceaușescu reproduzieren sich die Machtstrukturen in einem immerwährenden Akt autopoietischer Operationalität:

Das [d. i. die kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte in Rumänien; W. S.] lässt sich nicht bewerkstelligen. [...] Die Securitate hätte als kriminelle Organisation definiert werden müssen. Der neue Geheimdienst hat vierzig Prozent des alten Geheimdienstes übernommen. Das sagen sie selbst. Es sind wahrscheinlich sogar mehr.²⁷

Trotz dieses trostlosen Bildes der Unentrinnbarkeit überlebt die Erzählerin, ohne dabei dem Irrsinn anheim zu fallen und ohne ihren Lebensmut zu verlieren. Dieser Lebenswille wird maßgeblich befeuert von den oppositionellen Gedichten und Büchern, die sie und ihre Freunde sammeln bzw. selbst verfassen und zunächst in einem Sommerhäuschen verstecken. Das präsenteste Stück Lyrik stammt von dem rumänischen Schriftsteller Gellu Naum:

Jeder hatte einen Freund in jedem Stückchen Wolke
so ist das halt mit Freunden wo die Welt voll Schrecken ist

auch meine Mutter sagte das ist ganz normal
Freunde kommen nicht in Frage
denk an seriösere Dinge.
(H, 5/ H, 81-82/ H, 86)

Dieses Gedicht, das dem Roman sicherlich nicht zufällig vorausgeht, spielt es doch auf die bereits analysierte Schlüsselsepisode, den Verrat durch die beste Freundin an, wird zu einem Halt für die Erzählerin in der beengenden Umgebung ihres Zimmers im Studentenwohnheim, dem »Viereck«:

Das Gedicht stand in einem der Bücher aus dem Sommerhaus. Auch ich konnte das Gedicht auswendig sagen. Aber nur in Gedanken, um mich dran zu halten, wenn ich mit den Mädchen im Viereck sein mußte. (H, 86-87)

Es erfüllt damit die Funktion, das Diffuse der Angst, verdichtet in der Frage, wem in einer Diktatur zu trauen sei, zu bestätigen, aber durch das Umgießen in Worte auch erlebbar, handhabbar zu machen. Müller selbst schreibt dazu:

In Rumänien haben sich viele Menschen an Gedichte gehalten. Durch sie hindurch gedacht, um eine Weile nur für sich zu sein: kurze Zeilen im Kopf, kurzer Atem im Mund, kurze Gesten im Körper. Gedichte passen zur Unsicherheit, man hat sich durch ihre Worte selber im Griff. Sie sind ein tragbares Stück Halt im Kopf. Man kann sie ganz, wortgenau und lautlos aufsagen.²⁸

Im gleichen Aufsatz heißt es wenig später:

Angstmenschen sind lebenshungrig. Da ihr Leben rundherum eingeschränkt ist, leben stellvertretend für sie und uneingeschränkt die Worte der Gedichte. Und sei es uneingeschränkt in der Angst. Weil die Worte Angst enthalten, stillen sie auch Angst. Sie können die Angst nicht nehmen. Doch sie beruhigen, ohne zu täuschen, indem sie diese Angst noch einmal bestätigen.²⁹

Darüber hinaus ist Literatur gleich welcher Provenienz und gleich welcher Gattung dazu befähigt, die Gedanken der Rezipienten auf alternative Welten und, damit verbunden, alternative Lebensentwürfe zu richten. In diesem Sinne macht Literatur Kontingenz erfahrbar auch in Situationen totalitärer Kontrolle.³⁰ In einem Land, in dem der Diktator die Hungersnot schürt, um die Sorgen und Handlungen der Menschen auf die Befriedigung ihrer Grundbedürfnisse zu lenken und einzuschränken, wird das Denken automatisch eingeeengt. Darum ist die Erzählerin auch so verwundert, als sie das erste Mal einen Blick in die Bücher ihrer Freunde wirft: »In den Büchern aus dem Sommerhaus stand mehr, als ich zu denken gewohnt war.« (H, 45) Genau dieses »Mehr« ist es, das einen Halt geben, aber zugleich auch dem staatlichen Apparat gefährlich werden kann. Schließlich zwingt der Hauptmann Pjele Kurt dazu, das zitierte Gedicht Naums zu essen, es »fordere zur Flucht auf.« (H, 89)

Unter dieser Perspektive scheinen es sprachliche Strategien – insbesondere der Umcodierung und Verfremdung – zu sein, die zum einen Anregungen bieten zur kritischen Reflexion und die es zum anderen ermöglichen, die Erfahrung der existentiellen Angst unter dem Terrorregime überhaupt in Worte zu fassen:

Das Gelebte als Vorgang pfeift aufs Schreiben, ist mit Worten nicht kompatibel. Wirklich Geschehenes läßt sich niemals eins zu eins mit Worten fangen. Um es zu beschreiben, muß es auf Worte zugeschnitten und gänzlich neu erfunden werden. [...] Wenn es sich selber nicht mehr erkennt, steht es wieder in der Mitte.³¹

Zusätzlich ermöglicht es eine derartige Verfremdung, sei es diejenige der oppositionellen Gedichte, sei es diejenige privater postalischer Korrespondenz, die Wahrheit zwischen den Zeilen in einem System lesbar zu machen, in welchem sie nicht gedacht werden soll und erst recht nicht offen ausgesprochen werden darf. Daher verabreden die Freunde für die Zeit nach dem Studienabschluss eine Codierung ihres brieflichen Verkehrs:

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, 90)

Diese Überschreibung der alltäglichen Begriffssemantik ermöglicht zwar das Ausschreiben der Wahrheit, multipliziert jedoch gleichzeitig das Gefühl der Angst, der ständigen Bedrohung, indem der umcodierte Ausdruck zum einzig denkbaren wird: »Wenn ich an Schuhläden vorbeiging, dachte ich an Durchsuchung.« (H, 100)

Damit scheint auch die subversive Strategie der sprachlichen Verfremdung ambivalent, da sie Möglichkeiten der Opposition bietet, die Angst aber durch die Hintertür wieder in den Diskurs einführt: »Wenn am Leben nichts mehr stimmt, stürzen auch die Wörter ab.«³² Dennoch und vielleicht gerade deshalb ist die Suche der Figuren in *Herztier* eine Suche nach der Sagbarkeit der Schrecken der Diktatur, eine Suche nach einer Sprache, die es ermöglicht, fernab von ihrer staatlichen Instrumentalisierung die Wahrheit über die Zustände auszusprechen; aus Gründen der Aufklärung ebenso wie aus Gründen des persönlichen Halts. Diese Suche wird versinnbildlicht in der stets in Abwandlungen wiederkehrenden und auch schon in dem einleitenden/abschließenden Satz des Romans enthaltenen Einsicht: »Mit den Wörtern im Mund zertreten wir so viel wie mit den Füßen im Gras. Aber auch mit dem Schweigen.« (H, 7)

Insofern verweist die Sprachsuche der Figuren in *Herztier* in all ihrer Ambivalenz auf Herta Müllers eigenes Ringen um die richtigen Worte:

Ich glaube nicht an die Sprache. Ich glaube, sonst wäre ich nicht Schriftstellerin. Das funktioniert auch nur so. Außerdem habe ich jahr-

zehntelang in einer Diktatur gelebt. Also, ich misstrauere der Sprache zutiefst, und ich suche Sprache, weil ich ihr nicht traue. Und weil ich auch gar nicht weiß, wie man das sagt, was passierte. Das Leben will ja nicht aufgeschrieben werden. Man lebt ja nicht, damit es aufgeschrieben wird, Gott sei Dank. Also ist es etwas total Künstliches. Sprache ist etwas Künstliches, auch im Alltag, weil ja jeder auch über dasselbe was anderes sagt durch seine Wahrnehmung. Also, für mich ist das selbstverständlich, dass ich der Sprache nicht traue.³³

Die Prozesse des Schreibens und auch des Lesens können in *Herztier* damit als eine Form der Suche nach Identität in der Differenz bestimmt werden, als eine durchaus ambivalente Möglichkeit der Opposition: »Das kritische Ich findet sich im Fadenkreuz des aggressiv normierenden Kollektivs.«³⁴ Zum einen bietet Literatur damit einen Halt, einen Ort des Rückzugs in sich selbst, zum anderen schafft sie Platz für Reflexionen, die die Beschränkung des Denkens in Situationen totalitärer Kontrolle aufbrechen und damit Alternativen bieten sowie Hoffnungen wecken können. Wie Müller selbst formuliert, entsteht für sie die Rigorosität eines Buches aus dessen Dichte:

Wenn ich erklären soll, warum für mich ein Buch rigoros ist und ein anderes flach, kann ich nur auf die Dichte der Stellen hinweisen, die im Kopf den Irrlauf hervorrufen, Stellen, die mir die Gedanken sofort dorthin ziehen, wo sich keine Worte aufhalten können. Je dichter diese Stellen im Text sind, um so rigoroser ist er, je schütterer sie stehen, um so flacher ist der Text. Das Kriterium der Qualität eines Textes ist für mich immer dieses eine gewesen: kommt es zum stummen Irrlauf im Kopf oder nicht. Jeder gute Satz mündet im Kopf dorthin, wo das, was er auslöst, anders mit sich spricht als in Worten.³⁵

Herztier reflektiert damit das Paradox des Schreibprozesses Herta Müllers selbst: Das Misstrauen gegenüber der Ausdrucksmöglichkeit von Sprache bei dem gleichzeitigen, für persönliche und auch politische Aufklärung gleichermaßen existentiellen Wunsch: »Es sagen können.«³⁶

WILKO STEFFENS Jg. 1981, studierte Germanistik, Linguistik und Musikwissenschaft in Bremen. Er ist aktuell Geschäftsführer der Deutschen Kafka-Gesellschaft (Bonn) und arbeitet an einer Dissertation über Franz Kafkas Schloß-Roman.

¹ Wichner, Ernst: Herta Müllers Selbstverständnis. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Nr. 2 (2002). Heft 155: Herta Müller. S. 3–5; hier: S. 3.

² Vgl. Glajar, Valentina: Banat-Swabian, Romanian, and German: Conflicting Identities in Herta Müller's »Herztier«, in: Monatshefte Nr. 4 (1997). Band 89. S. 521–540; hier: S. 522.

³ Brodbeck, Nina: Schreckensbilder. Zum Angstbegriff in den Werken

Herta Müllers. Wien/ Marburg 2000. S. 6. Da mir der Text lediglich in elektronischer Fassung als pdf.-Datei zugänglich ist und sich die Seitenzahlen im Inhaltsverzeichnis nicht mit den tatsächlichen Seitenzahlen des Dokuments decken, orientiere ich mich an den Angaben der Datei selbst.

⁴ Müller, Herta: *Herztier*. 3. Auflage. Frankfurt a. M. 2009. S. 39. Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle H nachgewiesen.

⁵ Gerhard Melzer ist der Ansicht, dass Lola tatsächlich Selbstmord verübt und sieht in diesem Suizid die Konsequenz eines Lebens in der Diktatur, das der ländlichen Enge, der Lola mit ihrer Übersiedelung in die Stadt entfliehen wollte, nur eine weitere Enge entgegenhält, in: Melzer, Gerhard: *Verkrallt in Aussichtslosigkeit. Eine rumänische Kindheit*. Zu Herta Müller und ihrem Roman *Herztier*. In: *Durch Abenteuer muess man wagen vil*. Festschrift für Anton Schwob zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Wernfried Hofmeister/ Bernd Steinbauer. Innsbruck 1997. S. 291–297; hier: S. 294. Gegen diese Deutung spricht jedoch, dass Herta Müller selbst das Erhängen als sicheres Indiz des staatlichen Mordes interpretiert, in: Dies.: *Cristina und ihre Attrappe, oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht*. Göttingen 2009. S. 29.

⁶ In *Der Fuchs war damals schon der Jäger* wird der Suff als Rettung vor dem drohenden Irrsinn aus Sicht der Figur Adina noch sehr viel drastischer beschrieben. Weil ihr Fuchsfell in ihrer Abwesenheit von Schergen des Geheimdienstes Stück für Stück zerschnitten wird, hält sie es zu Hause nicht mehr aus und bittet ihren Freund Paul um Schnaps, während sie sich anhand der Dinge in ihrer unmittelbaren Umgebung versichert, dass trotz des staatlichen Zugriffs auf ihr Privatleben, ihre Wohnung, nicht alles unwiederbringlich aus den Fugen geraten ist: »Hier sind meine Augen, sagt sie, hier meine Stirn, hier mein Mund. Sie knöpft den Mantel auf, und das ist mein Nachthemd, sagt sie. Und hier hängt eine Uhr an der Wand, und hier liegt ein Schlüssel auf dem Tisch, und draußen steht ein Tag vor der Tür, ich bin nicht verrückt, es ist jetzt acht Uhr, und es ist alle Tage acht Uhr, und ich war noch nie betrunken, ich will mich jetzt betrinken, nicht erst um zehn«, in: Müller, Herta: *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Reinbeck bei Hamburg 1992. S. 195.

⁷ Glajar, Valentina: Banat-Swabian [wie Anm. 2], S. 532–533.

⁸ Köhnen, Ralph: *Terror und Spiel. Der autofiktionale Impuls in frühen Texten Herta Müllers*. In: *Text + Kritik* [wie Anm. 1]. S. 18–29; hier: S. 19.

⁹ Müller, Herta: *Cristina* [wie Anm. 5], S. 21.

¹⁰ Kafka, Franz: *Das Schloß*. In: Ders.: *Schriften Tagebücher*. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Jürgen Born/ Gerhard Neumann/ Malcolm Pasley u. a. Band 5. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 2002. S. 90.

¹¹ Die Konfrontation einer Figur mit einem auf diese bedrohlich wirkenden und nach unverständlichen Gesetzen operierenden System, eines der grundsätzlichen Themen Kafkas wie auch Müllers, führte nach dem Zweiten Weltkrieg gar dazu, dem Prager Autor prophetische Fähigkeiten zuzusprechen. Vgl. hierzu: Shaked, Gershon: *Kafka: Jüdisches Erbe und hebräische Literatur*. In: Ders.: *Die Macht der Identität. Essays über jüdische Schriftsteller*. Königstein/Ts. 1986. S. 14–36; hier: S. 31–32.

¹² Haines, Brigid/ Littler, Margaret: *Herta Müller, Reisende auf einem Bein* (1989). In: Dies.: *Contemporary Women's Writing in German. Changing the Subject*. Oxford 2004. S. 99–117; hier: S. 105.

¹³ Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M. 1988. S. 18.

¹⁴ Müller, Herta: *Cristina* [wie Anm. 5], S. 24.

¹⁵ Vgl. hierzu auch die Charakterisierung der Securitate durch Müller als »abstraktes Monster«; »die Personen, die für etwas verantwortlich sind, die sind nicht ausfindig zu machen.« In: Schmidtkunz, Renata/ Müller, Herta: *Ich glaube nicht an die Sprache. Herta Müller im Gespräch mit Renata Schmidtkunz*. Klagenfurt 2009. S. 44.

¹⁶ Vgl. hierzu: Müller, Herta: *Cristina* [wie Anm. 5], S. 30–31, sowie

Dies.: *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*. In: Dies.: *Der König verneigt sich und tötet*. 3. Auflage. Frankfurt a. M. 2009. S. 74–105; hier: S. 78ff.

¹⁷ Köhnen, Ralph: *Terror* [wie Anm. 8], S. 19.

¹⁸ Haines, Brigid/ Littler, Margaret: *Herta Müller* [wie Anm. 12], S. 100.

¹⁹ Müller, Herta: *Der Fuchs* [wie Anm. 6], S. 109–110.

²⁰ Vgl. hierzu auch Melzer, Gerhard: *Verkrallt* [wie Anm. 5], S. 294, der den Gürtel, mit dem Lola sich erhängt/erhängt wird, als Requisite des Todes deutet.

²¹ Driver Eddy, Beverly/ Müller, Herta: »Die Schule der Angst«: Gespräch mit Herta Müller, den 14. April 1998. In: *The German Quarterly* Nr. 4 (1999). Band 72. Seiten 329–339; hier: S. 333.

²² Man denke hier nur an die Sonnenblumenkerne, die Wächter und Polizisten permanent zu konsumieren scheinen und deren Schalen als sicheres Zeichen für die kürzliche Anwesenheit der staatlichen Häscher, sowie an die unreif-grünen und vermeintlich todbringenden Pflaumen, die das »Kinder-Ich« nicht essen durfte, die aber Nahrung sind für die das erst aufkeimende Fleisch verzehrenden Pflaumenfresser: »So gesehen, verdichtet sich in den *Pflaumenfressern* die Tendenz der Diktatur, immerzu einzugreifen in Lebensprozesse, sie zu steuern, zu verformen, zu behindern, bis nur noch Schrumpf- und Derivatformen von Leben übrigbleiben.« In: Melzer, Gerhard: *Verkrallt* [wie Anm. 5], S. 297.

²³ Schmidtkunz, Renata/ Müller, Herta: *Ich glaube* [wie Anm. 15], S. 25.

²⁴ Glajar, Valentina: Banat-Swabian [wie Anm. 2], S. 532.

²⁵ Auch dies wieder ein Beispiel für das poetische Programm der »Autofunktionalität«: »Müller herself left for West Berlin in 1987 after she and her writer friends had been persecuted by the Securitate [...] to the extent that at least two of them died in suspicious circumstances.« In: Haines, Brigid/ Littler, Margaret: *Herta Müller* [wie Anm. 12], S. 99.

²⁶ Müller, Herta: *Wenn wir schweigen* [wie Anm. 16], S. 103.

²⁷ Schmidtkunz, Renata/ Müller, Herta: *Ich glaube* [wie Anm. 15], S. 44.

²⁸ Müller, Herta: *In der Falle. Drei Essays*. 2. Auflage. Göttingen 2009. S. 18.

²⁹ Ebd., S. 19.

³⁰ Müllers Technik der Fokussierung von Details kann in dieser Hinsicht gelesen werden als Reaktion gegen jegliche Form von Totalisierung, sei sie literarisch, sei sie politisch. Die spezifische Schreibtechnik dient hier dem intellektuellen Widerstand, dem Aufbegehren gegen Vereinheitlichung. Vgl. hierzu: Haines, Brigid/ Littler, Margaret: *Herta Müller* [wie Anm. 12], S. 103.

³¹ Müller, Herta: *Wenn wir schweigen* [wie Anm. 16], S. 86.

³² Müller, Herta: *In jeder Sprache sitzen andere Augen*, in: Dies.: *Der König* [wie Anm. 16], S. 7–39; hier: S. 31.

³³ Schmidtkunz, Renata/ Müller, Herta: *Ich glaube* [wie Anm. 15], S. 18.

³⁴ Zierden, Josef: *Deutsche Frösche. Zur »Diktatur des Dorfes« bei Herta Müller*. In: *Text + Kritik* [wie Anm. 1], S. 30–38; hier: S. 32.

³⁵ Müller, Herta: *In jeder Sprache* [wie Anm. 33], S. 20.

³⁶ Ebd., S. 15.