

DER METAPHORISCHE RAUM DES TERRORS UND DES VERRATS IM ROMAN *HERZTIER*

Béatrice NICORIUC

Universität Babeș-Bolyai Cluj-Napoca

Abstract: *The study of Herta Müller’s novel Herztier deals with the urban milieu at the mercy of totalitarian state power. The actors of the urban society are traumatized by oppression, persecution and interrogation; as a result human relationships are destroyed and the protagonists experience a loss of their own identity. Actions, places and one’s own body are also alienated and perceived in partial images. It is precisely the fragmentary character of the prose texts that enables an interpretation oriented towards spatiality. The dynamic change of place and persons, the interruption of the chronological sequence spatialize time, it appears not as a course but as a segment.*

Keywords: *totalitarian state power, oppression, persecution, loss of identity*

Herta Müllers Texte stellen eine neue Herausforderung für die Germanisten dar, da ihre Texte nicht mit den traditionellen Herangehensweisen zu interpretieren sind: „sie lösen die traditionellen Grenzen einer Minderheiten- oder Migrantenliteratur“ – schreibt Paola Bozzi in ihrem Werk *Der fremde Blick* (Bozzi 11). Die Texte sind durch Bewegung, Ambivalenz und Veränderung geprägt, die Protagonisten und die Räume sind nicht feststehend, Identitäten werden vielschichtig dargestellt. Vor allem in den Essays der Schriftstellerin spricht man von einer „Ästhetik der Schrift“, es geht in vielen Fällen um den Akt des Schreibens oder der Darstellung. Statt der Repräsentation einer Erfahrung benutzt die Autorin durch die Beschreibung ein „Verfahren der Evokation von Erfahrung“ (Bozzi 11).

In der Literatur von Herta Müller geht es umso mehr um die Suche nach den Bedeutungen der Begriffe wie *Fremde* und *Identität*, die auf verschiedenen Ebenen zu betrachten und zu untersuchen sind. *Fremdheit* ist einerseits eine Abgrenzung zur Kultur der neuen Heimat oder eine Distanz zu der eigenen Kultur und Gesellschaft, andererseits, ist es hier eher ein Resultat eines *Entfremdungsprozesses*, die Grunderfahrungen der Protagonisten der Müllerschen Prosawerke.

Der metaphorische Raum der Entfremdung bei Herta Müller zeigt sich in ihrer konzentrischen Schrift, in der Spannungsbögen und Fixpunkte sich abwechseln. Der metaphorische Raum ergibt sich aus den Erinnerungen, die von dem belebten, materiellen Raum hervorgerufen werden. Aus Rumänien blickt sie auf die neue Heimat, die Bundesrepublik, aus der Stadt wieder ins

Dorf, aus dem Erwachsenenalter in die Kindheit. Die eigenartige Wahrnehmung der einzelnen, umgebenden Gegenstände konstruiert den Raum, den Ort, der Teil des Geschehens ist, gar Mitspieler und Mitentscheidender der Ereignisse. Die Raumordnung bei Herta Müller folgt der Struktur des *Spacings* (Löw), d.h. das Platzieren der Güter und Menschen, die mit der Wahrnehmungs- und Vorstellungsleistung zum Raum zusammengefasst werden. Der Behälterraum wird völlig mit dem produktiven Raum ersetzt, der bei der Ansammlung der Elemente entsteht. Der Innenhof wird durch einen Stuhl, einen Baum und ein Gesicht auf dem Stuhl zu einem Hof.

Häufig gibt es semantische Inkompetenzen – menschliche Räume überschneiden sich mit den Räumen der Pflanzen und Tieren und mit den umgebenden Gegenständen. Begriffe wie *Blechschafe* und *Holzmelonen* bekommen erst im Müllerschen Kontext eine Bedeutung, im Romankontext. Damit bildet sich eine vielschichtige Textur, die eine ganz besondere Interpretation verlangt.

Der Roman *Herztier* beginnt mit einer Dialogzeile, gesagt von Edgar, einem der drei Freunde der Ich-Erzählerin: „Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich“ (Müller 2007, 7) Der Satz wird am Ende des Romans wiederholt und postuliert die Essenz des Romans, die Bipolarität von *Sprechen* und *Schweigen*, das Sprechen- und Schweigen-müssen. In einer Diktatur ist weder das Sprechen, noch das Schweigen die richtige Einstellung. *Schweigen* und *Sprechen* sind ambivalent, gehören auch zum Terrorinventarium des Geheimdienstes. Das Opfer kann zum Schweigen gebracht werden, es darf also nicht mehr politisch oder literarisch aktiv werden. Die Sprache verliert auch ihre Funktion des Bewirkens: wenn man spricht, wird man lächerlich. Lächerlich-Sein ist ein Endprodukt der Demütigung, der Verachtung. Es gibt ein Misstrauen über die Ausdrucksmöglichkeit von Sprache, doch der Wunsch, fast ein innerer Drang *es sagen zu können* ist auch präsent.

Im Mittelpunkt des Romans *Herztier*, erstmals 1994 erschienen, steht die Geschichte der Verfolgung und Ermordung von Regimegegnern im Rumänien der achtziger Jahre. Junge Intellektuelle werden von der Securitate zensiert, Hausdurchsuchungen ausgesetzt, offen gedemütigt, verhört, verfolgt und durch den Geheimdienst gefoltert. Im Roman ist der Geheimdienst durch die Figur des Hauptmanns Pjele verkörpert. Herta Müller lässt in *Herztier* eine Ich-Erzählerin die Stationen der Verfolgung der Protagonisten und der Verhöre der Geheimpolizei erzählen. Diese Stationen sind nicht in chronologischer Abfolge dargestellt, sondern werden assoziativ gereiht, mit Erinnerungen, Antizipationen und Fragmenten, die später fortgesetzt oder der Leserinterpretation überlassen werden. Einen linearen Fortschritt kann man nur im wachsenden Druck durch den Geheimdienst feststellen, unter dem die

Menschen im Grunde nur zwei Möglichkeiten haben: Das Land zu verlassen oder Selbstmord zu begehen.

Unter dem ständigen, unaushaltbaren Druck werden die Freunde – die Ich-Erzählerin, Edgar und Georg – die Ausreise wählen. Kurt wählt den Selbstmord. Teresa, die einzige Freundin der Protagonistin, erweist sich als Verräterin. Der Überwachungsstaat zerstört die menschliche Persönlichkeit so sehr, dass Liebe und Freundschaft immer mit Verrat verbunden sind. Die Etappen des von der Securitate verursachten Leidens, der immer größer werdenden Rechtlosigkeit und die ständigen Entwürdigungen ähneln einem Totentanz: Am Anfang ist das Opfer die Kommilitonin Lola, es folgen die Arbeitskollegen, die verschwinden, der Liebhaber und am Ende auch die Freunde Georg und Kurt sowie Teresa, eine Scheinfreundin.

Der belebte Raum: Die Stadt und ihre Umgebung Ländliches und Urbanes

Das ländliche Milieu wird als ärmlich und zurückgeblieben bezeichnet, das nichts oder sehr wenig mit Natur zu tun hat, sondern mehr mit Verklemmtheit und Enge. Es ist keine Landschaft was um die Stadt herum ist, es ist eine *Gegend* – was viel abwertender klingt als *Landschaft*. Eine Landschaft trägt etwas Positives in sich, sie ist belebt von Pflanzen, Tieren und setzt eine Wohngegend vor. Die Gegend ist aber ein verlassener, dürrer Ort, der keine positiven Gefühle beinhaltet. Eine dürre Gegend, in der nichts gedeiht, sie „frisst alles außer den Schafen, Melonen und Maulbeerbäumen“. (Müller 2007, 9) Das, was diese Gegend ausmacht, bleibt unverändert, die Metaphern des Ländlichen ziehen über den ganzen Roman durch, sie sind oft in den urbanen Szenen zu finden. Maulbeerbäume stehen auch in der Stadt, sie stehen in den Innenhöfen der Einwohner. Die Bäume symbolisieren das Mitgebrachte aus dem Dorf, das was tief und inne sitzt, in den *Innenhöfen* der Menschen, der alten Leute, also alles, was sie in sich selbst, in den Köpfen und Seelen tragen.

Sehr interessant ist die Wortwahl für die Beschreibung der Beziehung der Innen- und Außenräume. Wir erleben eine ständige Permeabilität ein Ineinander und Zusammenfließen der Orte, durch die Lokaladverbien *hinein*, *hinaus*, *draußen* und *drinnen*. Durch die Maulbeerbäume löst sich die Grenze zwischen drinnen und draußen, zwischen Ländlichem und Städtischem. „Ich sah die vielen mitgebrachten Maulbeerbäume in den Höfen der Stadt“. (Müller 2007, 10) Die Menschen, die in der Stadt wohnen, haben auch die Armseligkeit der Dörfer in sich, vernachlässigte Innenhöfe symbolisieren die abgekommene Lebensart der Menschen. Die Bewegung zwischen Dorf und Stadt wird mit dem Verb *tragen* bezeichnet. Die Simultaneität der Zeit (Bronfen, 54) weist auch auf eine Belastung durch das Mitgebrachte. Man trägt etwas vom Land hinaus, in die Stadt hinein. Alle trugen ihre Herkunftsorte in den Gesichtern, die Armut aufweisen: „Jede Gegend im Land war arm geblieben, auch in jedem

Gesicht“ (Müller 2007, 9), doch Lola hatte es vielleicht noch intensiver an sich. Sie kam in die Stadt um etwas zu werden, sie erhoffte einen Ausbruch aus der ärmlichen Gegend.

Peripherie und Zentrum stehen in ein kompliziertes Verhältnis zueinander und ergeben eine labyrinthartige Konstellation. Eine Orientierung ist an den Orten unmöglich, es gibt keine Stütze. Der Raum ist einerseits fragmentiert, zerstört durch künstlich gelegte Sperren und Hindernisse, andererseits fließen einzelne Landschaftselemente zu einer großen homogenen Angstmasse zusammen, z.B. die Stadt, mit ihren Elementen, wie der Park, der Fluss, die Fabrik, die Wohnhäuser. Ein wichtiger Aspekt in den Texten ist die Bewegung der Protagonisten und der Massen. Eine kreisende Bewegung ist auch für die Textstruktur charakteristisch, die kurzen Kapitel wechseln sich ab, Sätze werden wiederholt, besonders auffallend sind der erste und der letzte Satz am Anfang und am Ende des Romans. Mit diesem Satz wird der zirkulare Charakter des Romans verdeutlicht, sowie die Idee klargestellt, dass es kein Entkommen von der Diktatur gibt. Inhalt und Textstruktur sind miteinander verwoben, die Bewegung ist kreisförmig und das *nicht-ausbrechen-können* wird noch deutlicher. Die Stadt, die Dörfer, die Gegenden, die verschiedenen Orte in der Stadt erscheinen chaotisch im ganzen Roman, man hat kein tatsächliches Zentrum und Peripherie. Es fehlt fast alles, was eine Stadt ausmachen würde, es gibt nur Teilelemente, die daran ahnen lassen, dass es hier um eine Stadt handelt – die Straßenbahn, die verschiedenen Fabriken, die Brücke, der struppige Park, die Siedlung, der Wohnblock, das Studentenheim. „In einer Diktatur kann es keine Städte geben, weil alles klein ist, wenn es bewacht wird“ (Müller 2007, 52). Mit der Stadt würde man sonst Größe assoziieren, eine Größe, die Freiheit, Kultur und Zivilisation impliziert. Das fehlt hier, das einfache Überleben ist schon beinahe unmöglich.

Bei der Textgestaltung begegnen uns sehr viele kleine Kapitel nacheinander gereiht, sie folgen mehreren Schichten der Erzählung. Es wechseln sich ständig die Sphären, die Kindheitserinnerungen folgen den aktuellen Ereignissen, die Erzählperspektiven wechseln sich damit auch ganz häufig. Dieses rasche Wechseln der Schauplätze und Zeiten führt den Leser in den Irrgarten der dargestellten Welt, wo man mit den Protagonisten auf den engen Passagen des Labyrinths weiterirrt (Johannsen 173). Die Textstruktur reflektiert das, worüber im Text die Rede ist. Diese Orientierungslosigkeit spiegelt auch die Form der Sätze und der Textteile: die Sätze sind kurz, elliptisch, Textteile unabgeschlossen, unaufgeklärt, in vielen Fällen gibt es keinen rationalen Zusammenhang zwischen den Teilbildern. Dadurch erleben wir ein ständiges Mitteilen und Auslassen, eine Gestaltgebung und einen Gestaltentzug. Damit entsteht eine Fluidität auch zwischen den Schreiber- und Leserräumen, indem man als Leser die Leerstellen mit der eigenen Wahrnehmung füllt.

Teilelemente des urbanen Raumes

Die Straßen sind dunkel, man ist immer von den anderen Stadtteilnehmern durch unzählige künstliche Sperren und Hindernisse abgeschnitten. So ist auch der struppige Park ein Ort, durch den man nie sehen kann, er ist immer dunkel und verwildert, trotz der künstlichen Gestaltung.

In der Nacht wird die Stadt fürchterlich, sogar „das letzte Licht [drehte sich] am Ende aller Straßen noch einmal um sich selbst“ (Müller 2007, 56). Das *Umdrehen* deutet auf eine Selbstversicherung, dass niemand einem folgt. Das Licht „warnte die Umgebung, bevor die Nacht kam“ (Müller 2007, 56). Das Leben und die gebaute Umgebung wird zum Träger dieser Furcht: „Die Häuser wurden kleiner als die Menschen, die an ihnen vorbeigingen. Die Brücken kleiner als die Straßenbahnen, die darüber fuhren. Und die Bäume kleiner als die Gesichter, die einzeln unter ihnen gingen“ (Müller 2007, 56). Hier sind die Machtverhältnisse zwischen Lebensraum und Staatsmacht sehr deutlich. In der Dunkelheit, wenn alles wehrlos ist, hat die überall dominierende Angst noch mehr Macht. Klein werden heißt Angst haben, demütigt sein. Die Menschen sind die, die Angst verbreiten, die Gesichter sind größer als die Bäume.

Der struppige Park ist ein Ort des Rumtreibens, der geheimen Taten. Lola trifft sich dort absichtlich mit ihren in den Park gelockten Männern, um mit denen für ein paar Innereien geschlachteter Tiere Geschlechtsverkehr zu haben. Die vier Freunde Edgar, Kurt und Georg und die namenlose Protagonistin treffen sich auch öfter im Park, hier überreichen ihr die drei Männer den Schlüssel zum Sommerhaus. Der Park teilt den Raum zwischen den Studentenheimen für Frauen und für Männer. In *Herztier* und auch in *Der Fuchs war damals schon der Jäger* werden Frauen und Männer in zwei gleichgroßen Gruppen geteilt, die nicht wirklich etwas miteinander zu tun haben, höchstens Geschlechtsverkehr an einer dubiösen Ecke hinter der Fabrik oder im Park. Die Straßenbahn in der Nähe des Parks verliert ihre Funktion, sie ist nicht mehr da, um Leute in ein Ziel zu bringen, sondern um die ziellose Bewegung der Protagonisten zu unterstützen. Die Straßenbahn ist ein Ort an dem Lola ihre Männer auswählt und an dem die namenlose Protagonistin Lolas Tagebuch liest. Ein einziger Bus ist für Menschenbeförderung zuständig, der bringt aber auch nur die Häftlinge ins Gefängnis.

Die Zimmer im Studentenwohnheim werden nur als das *Viereck* bezeichnet, es wiederholt sich 20-mal bei den Frauen, so viele Zimmer gibt es, die Männer wohnen in ihren Vierecken, mit anderen Studenten zusammen. Das Wohnheim und die Gegenstände darin sind klaustrophobische Raumfigurationen, wie das Viereck, Koffer, Kiste, Schachtel, Glaskasten, in dem Lolas Bild eingesperrt ist. In dem Koffer unter dem Bett bewahrt sie die Strumpfhosen der Kommilitoninnen. Als Lola Selbstmord begeht und aus dem

Zimmer transportiert wird, bleiben fünf Mädchen dort. Ihre Bewegung im Zimmer ist starr, grundlos und voller Angst. Die Unterdrückung und der Terror von außen überfüllen auch das Zimmer von innen. Die Bewegungen füllen den Raum mit grundloser Unsicherheit:

Keine Bewegung in diesem Zimmer hatte einen Grund. Alle waren stumm und taten etwas mit ihren Händen, weil niemand es wagte, die Kleider von seinem Bett zurück in den Schrank zu hängen. (Müller 2007, 33)

Nach Lolas Tod kann die Ich-Figur nicht mehr im Wohnzimmer einschlafen. Sie ist gequält von dem Tod, der dort passierte:

Ins Viereck der Mädchen ging ich nur, um zu schlafen, aber ich schlief nicht. Mein Kopf wurde durchsichtig, wenn ich ihn im dunklen Zimmer aufs Kissen legte. Das Fenster war hell von den Straßenlaternen. Ich sah meinen Kopf in der Scheibe, die Haarwurzeln wie kleine Zwiebeln auf die Kopfhaut gepflanzt. Wenn ich mich umlege, dachte ich mir, fallen die Haare aus. Ich mußte mich umlegen, um das Fenster nicht mehr zu sehen. (Müller 2007, 49)

Durch das Fenster waren früher Lolas Schatten und die Männer, mit denen sie sich traf, zu sehen. Ein einziger Mann, der mit dem weißen Hemd, konnte man aus dem Fenster nicht sehen, denn er war anders als die Arbeitermänner, er war ein Offizier des Geheimdienstes. Seine Gestalt war nicht zu sehen, seine Anwesenheit konnte man aber ahnen. Die Fensterscheibe und das Licht der Laternen werden zum Objekt der Angst, weiter beobachtet zu sein. Das Fenster ist ein Symbol für Freiheit und Durchsichtigkeit, doch hier ist das Fenster etwas Bedrohliches, wodurch das imaginäre Auge der Securitate ins Private hineindringt. Die ständige Angst produziert groteske Bilder, die Protagonistin schildert einen emotional sehr aufgewühlten Zustand, in dem ihre Haare ausfallen. Das Scheren der Haare, oder der kahle Kopf bedeuten in vielen Kulturen Trauer und Demut. Der kahle Kopf ist auch ein Schandmal für Gefangene und Verurteilte (Wetzel 2011, 132). Die Protagonistin antizipiert schon eine Verurteilung – das Auge von außen sieht alles und wählt schon sein nächstes Opfer.

Lola hat sich im Schrank erhängt. Es bestand auch die Möglichkeit, dass es kein Selbstmord, sondern eine Hinrichtung des Geheimdienstes gewesen war. Gerhard Melzer ist der Ansicht, dass Lolas Tod tatsächlich Selbstmord war, und sie ist das Opfer des politischen Systems im damaligen Rumänien. (Melzer 294) Doch der Satz im Roman: „Die Männer fragten uns nichts. Sie kannten den Grund...“ (Müller 2007, 30) weist Zweifel an der Tat

auf. Die Männer, die Lolas Leiche abgeholt haben, stellten den Mädchen keine Fragen nach möglichen Gründen des Vorfalles. Der Schrank ist der Ort des Todes und des Terrors.

Der Schrank und auch die anderen Behälter, wie der Koffer, haben in den Werken Müllers eine große Bedeutung. Sie symbolisieren das ganze Leben mit dem Tod, im Schrank bewahren die Mädchen alles, was sie haben. Leo Auberg in *Atemschaukel* hat auch einen Koffer mit sich im Arbeitslager. Im Roman *Herztier* verweist die Mutter auch auf das Aufräumen des Schrankes: „Die Mutter sagt: Wenn du das Leben nicht mehr aushältst, räume den Schrank auf. Dann gehen die Sorgen durch deine Hände, und der Kopf macht sich frei. [...] Aber die Mutter hat leicht reden. Sie hat fünf Schränke und fünf Truhen im Haus. Und wenn die Mutter drei Tage nacheinander die Schränke und Truhen aufräumt, sieht es immer noch wie Arbeit aus“ (Müller 2007, 34). Diese einfache Einstellung der Mutter, im eigenen Leben über physische Arbeit Ordnung zu schaffen, funktioniert nur, wenn man dabei nicht viel denkt, und viele *Schränke* – also Lösungen - hat. Die Ich-Figur sieht durch das Aufräumen keinen Ausweg aus der Aussichtslosigkeit, ein Gefühlszustand, der den verschlossenen Charakter der Schränke darstellt.

Lolas Koffer beinhaltet alles, was ihr Leben in Gegenständen symbolisiert. Im Koffer befinden sich die noch vom Zuhause mitgebrachten Strümpfe, Wimperntusche und ein Tagebuch. Die Strümpfe stehen für ihr Leben im Dorf, vor ihrem Studium, Wimperntusche und Nagellack für ihr Leben in der Stadt mit den nächtlichen Eskapaden. Im Tagebuch beschreibt Lola ihre Wünsche und Gefühle. Das Notizbuch verschwindet nach ihrem Tod aus dem mit Schlüssel versperrtem Koffer. Das Bild des Koffers von innen und die Gewalt von außen zeigen zusammen, wie ausgeliefert eine Person dem totalitären System ist. Diese Motive erlauben keine Freiheit, weder des Denkens, noch der Bewegung. Der offizielle Geheimdienst oder die inoffiziellen Mitarbeiter erreichen den Menschen überall und entnehmen dem Privaten die Freiheit:

Ich ging in den struppigen Park und ließ den Kofferschlüssel ins Gestrüpp fallen. Es gab keinen Schlüssel, der den Koffer gegen fremde Hände schützte, wenn keines der Mädchen im Zimmer war. Vielleicht gab es auch keinen Schlüssel gegen Bekannte Hände, die im Viereck mit dem Zahnstocher rührten, das Licht an- oder ausknipsten oder nach Lolas Tod das Bügeleisen putzten. (Müller 2007, 34).

Die Ich-Erzählerin deutet hier auf die Unsicherheit und den Verlust des Vertrauens in den zwischenmenschlichen Beziehungen, da jeder in nächster Nähe einen verraten oder bespitzeln kann. So verliert der Schlüssel die Funktion der Sperre des Privaten, man kann ihn im Park – an einem Ort, wo

viele Menschen sich aufhalten, wegwerfen. Das tut sie auch, und bringt den Schlüssel in den struppigen Park, wo Lola ihre Männer traf und wirft ihn ins Gebüsch.

Die Orte der Stadt – Straße, Park, Bahn, Wohnheim, Innenhof, Fabrik – werden oft erwähnt, als würde man im Raum kreisen und nie einen Ausweg finden. Durch das ständige Wiederholen werden aber diese Gegenstände aus ihrer Konnotation und Funktion ausgehoben und in eine neue Bedeutung geschoben. Die Straße ist keine Straße mehr, sondern Ort der Flucht, des gehetzten Gehens. Sie wandelt sich in ein Netz der Angst, die die ganze Stadt durchwebt und keinen Ausgang ermöglicht. Sollte jemand doch versuchen aus diesem Netz auszubrechen, den erwartet am Stadtrand der sichere Tod im Gebüsch oder im Fluss. Der Fluss ist auch nur eine Demarkationslinie der Stadt, eine Grenze zwischen hier und jenseits, zwischen Leben und Tod. Die Perspektive ändert sich in einer überwachten Stadt, sie verliert ihre eigentliche Funktion einem die Freiheit zu gewährleisten. Das beobachtende Auge streckt sich über die Stadt, sieht alles, hört alles und das Individuum, wenn es nicht ihn das große Mühlwerk der Masse gerät, hat nur eine leicht überschaubare, nach unten gerichtete Perspektive. Der Mensch sucht ständig nach Fluchtwegen, wie ein gehetztes Tier, irrt ziellos herum. Die Einzigen, denen die Diktatur nichts ausmacht, sind die Irregewordenen, die werden auch von der Stadt toleriert, werden nicht verhört oder verfolgt. Es ist die einzige Form der Exzentrizität, die erlaubt ist: „Nur die Irregewordenen hätten in der Großen Aula nicht mehr die Hand gehoben. Sie hatten die Angst vertauscht mit dem Wahn“ (Müller 2007, 49). Sonst ist eben die Stadt, wo man Freiheit erhofft, die, die einem die Freiheit raubt.

Edgar, Kurt und Georg sind drei Freunde der Ich-Erzählerin, Edgar und sie kamen aus Dörfern, Kurt und Georg aus kleineren Städten. Die Vier zusammen haben ein geheimes Versteck, das Sommerhaus, wo sie Bücher und Schriften aus dem Westen lesen, sie besuchen heimlich das Sommerhaus, müssen ständig fürchten, dass sie verfolgt werden. Die permanente und tiefe Angst verraten zu werden, ist sehr deutlich in der Bewegung der Ich-Figur beim Verlassen des Hauses: „Ich ging quer durch das Gras auf dem Weg, den ich beim Kommen zertreten hatte. Malven aus lauter lila Fingerhüten, Königskerzen griffen in die Luft. Ackerwinden rochen süß in den Abend, oder war es meine Angst“ (Müller 2007, 67). Pflanzen werden zum Träger der Angst – die Ackerwinde ist eine krautige, mehrjährige Pflanze, die im Boden ein dichtes Netzwerk von knotig verdickten Wurzelsträngen bildet, die immer wieder neue Sprossen hervortreiben, auch wenn man die Pflanze oberflächlich gejätet hat. Das ist eine Anspielung auf die überall verwurzelte Angst, verursacht von der Securitate, der man in keiner Form entkommen kann. Man versucht die Angst an der Oberfläche zu vernichten, doch im Tieferen ist sie

ständig anwesend. Nicht nur die Pflanzen bilden einen Raum für die Angst, sondern auch andere Lebewesen oder Tiere:

Die Grillen zirpten, aber das Huhn war lauter. Es wird mich verraten in seiner Angst, dachte ich mir. Jede Pflanze sah mir nach. Meine Haut klopfte von der Stirn bis in den Bauch.

Die Bücher im Sommerhaus geben den vier Freunden Halt: „In den Büchern aus dem Sommerhaus stand mehr, als ich zu denken gewohnt war. (Müller 2007, 45) .

Die Protagonistin erzählt von Lola, von ihrem Ausschluss aus der Partei. Damit findet sie in den drei Männern die Vertrauenspersonen, doch dieses Vertrauen kommt nicht einfach. Das Sommerhaus ist ein verlassenes Haus, es ist ein Rückzugsort, das das Gefühl hergibt, der Staatsmacht Widerstand leisten zu können, oder zumindest die Vernunft in dem Wahn der Überwachung beizubehalten. Das Lesen der Bücher aus dem Westen unterscheidet sie von den anderen aus der Stadt und auch von denen aus dem Dorf:

Wir gehörten ganz zu denen, die Maulbeerbäume mitbrachten und zählten uns in den Gesprächen nur halb dazu. Wir suchten Unterschiede, weil wir Bücher lasen. Während wir haarfeine Unterschiede fanden, stellten wir die mitgebrachten Säcke wie all die anderen hinter unsere Türen. (Müller 2007, 54-55).

Denken und Kritik üben kann man in einer Diktatur nicht. Ein Widerstand hat nur in den Köpfen einen Platz, er darf nicht an die Öffentlichkeit geraten. Allein die Tatsache, dass man an Informationen aus dem Westen herankommt, ändert die Lage im Heimatland nicht. Man wird wegen der Gedichte und Bilder verhaftet, und dennoch hat es einen Sinn, Kultur und Schreiben als Widerstand einzusetzen, die Bücher im Sommerhaus sind ein Stück Normalität, ein Stück Freiheit für die Vier:

Die Bücher aus dem Sommerhaus waren ins Land geschmuggelt. Geschrieben waren sie in der Muttersprache [...]. Keine Staatssprache wie hier im Land. Aber auch keine Kinderbettsprache aus den Dörfern. In den Büchern stand die Muttersprache, aber die dörfliche Stille, die das Denken verbietet, stand in den Büchern nicht drin. Dort, wo die Bücher herkommen, denken alle, dachten wir uns. Wir rochen an den Blättern und erwischten und in der Gewohnheit, an unseren Händen zu riechen. (Müller 2007, 55).

Die Bücher wurden auf Deutsch geschrieben, in der Muttersprache der Leser – der vier Freunde. Diese Sprache war frei von staatlicher Manipulation und dörflicher Prägung. Hier wird sehr deutlich, dass die Sprache im Land nicht mehr den Gedanken und der Vernunft diene, sondern dem Staat, sie wurde für die Macht instrumentalisiert. Die Sprache auf dem Dorf war mehr Schweigen, Reden hatte keine mitteilende Funktion, nur ein Begleiter der täglichen Arbeit.

Die Sehnsucht nach dem *anderen Land*¹ ist groß und die Angst im eigenen Land ist umso größer. Alle denken an die Flucht. Der Inhalt der gelesenen Texte und der Geruch der Bücher erzeugen Sehnsuchtsgefühle bei den vier Lesern. Die olfaktorische Wahrnehmung wird mit dem haptischen in Verbindung gesetzt, sie lagern den Geruch – also die Sehnsucht – an den Händen. Die Hand steht hier für die *Tat* und für den Mut ins Ausland zu fliehen. Der Büchergeruch und die Hand werden sinnliche Räume der Fluchtgedanken und des Wunsches nach Freiheit. Diese Permutation der unterschiedlichen Gefühle und Materien ist es, die die Texte von Herta Müller aus dem historisch-politischen Kontext heben und eine viel breitere Interpretation der Metaphorik und Metonymie ergeben.

Die *Geruch-Hand-Metapher* wird weitergeleitet und auf die ganze Gesellschaft ausgebreitet: „Alle, die mit ihrer mitgebrachten Gegend durch die Stadt gingen, rochen an ihren Händen. Sie kannten die Bücher aus dem Sommerhaus nicht“ (Müller 2007, 55). Die Bewohner des Landes lebten auch ständig mit Fluchtgedanken. Viele wollten über die Donau schwimmend ins Ausland fliehen, über die Felder die Grenzen überschreiten. Sie haben alles, was sie hatten, oft auch ihre Würde für die Flucht aufgegeben.

Das Motiv der Nuss

In einem totalitären System ist die Individualität der Menschen verschwunden, sie werden nur als Masse wahrgenommen, das Individuum ist als Einzelmensch nicht mehr wichtig. Um diese Massenhaftigkeit auszudrücken, beschreibt Müller an zahlreichen Stellen die Menschen nur mit Körperteilen, die Fülle der Körperteile ergibt aber auch eine Masse und versprechen keine Individualität.²

Die Mädchen im Wohnzimmer haben auch keinen Namen, über sie spricht man nur mit *jemand*: „Fünf Mädchen blieben im Viereck zurück, [...] Als Lolas Bett draußen war, schloß jemand die Tür. [...] Jemand stand an der Wand und kämmte sich. Jemand schloß das Fenster“ (Müller 2007, 27). Mit dem Verschwinden der Individualität, werden auch die Freiheit und das Recht auf Privates verschwunden. In der Gesellschaft gibt es keine festen

¹ Im Werk *Reisende auf einem Bein* nennt die Protagonistin Irene jeweils Rumänien und Deutschland das „andere Land“.

² Siehe dazu: Müller, Herta: *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* und *Der Fuchs war damals schon der Jäger*.

Orientierungspunkte, menschliche Kontakte lösen sich an fehlendem Vertrauen auf. Die Bürger in der Diktatur sind *gläsern* und damit öffentlich, sie haben durch die ständige Bespitzelung keinen Privatraum – „[a]lles konnte geschehen, die Wohnung hatte ihre Privatheit verloren“ (Müller 2009, 29). Der Staatsapparat erscheint als ein ungreifbares Monstrum, es kommt in die Wohnungen der Leute, man hat keine Möglichkeit aus diesem Zustand zu fliehen:

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. (Müller 2007, 56)

Der Gürtel, die Nuss und das Fenster bilden den semantischen Raum der Todesangst. Der Geheimdienst findet einen Weg, um eine Person zu terrorisieren, um die Angst unter die Haut zu bekommen. In diesem Zusammenhang ist Lolas Tod umso beängstigender, man könnte das nächste Opfer werden:

Nach Lolas Tod trug ich zwei Jahre keinen Gürtel mehr am Kleid. Die lautesten Geräusche in der Stadt waren leise in meinem Kopf. Wenn ein Lastauto oder eine Straßenbahn sich näherten, tat mir das Rasseln gut in der Stirn. Unter den Füßen zitterte der Boden. (Müller 2007, 41)

Die Aufarbeitung geschieht auch auf einer unnatürlichen und grotesken Weise. Einerseits geht es um eine Verweigerung der Protagonistin sich bewusst mit dem Tod und der Todesangst auseinanderzusetzen, andererseits drängt sie die Umgebung immer wieder, sich der eigenen Lage bewusst zu werden.

Die Orte der Stadt und verschiedene persönliche Gegenstände werden zu Instrumenten des Verarbeitungsprozesses. Die Verarbeitung von Lolas Tod ging nur über den wiederholten Besuch eines Ladens, in der „Aluminiumschalen mit Zungen, Leber und Nieren in der Vitrine standen“ (Müller 2007, 41). Die wiederholte Begegnung mit den Innereien erzeugt einen Drang, immer wieder an dieselbe Stelle zurückzukehren, um die Erlebnisse aufzuarbeiten: „Der Laden war nie auf dem Weg, ich fuhr hin mit der Straßenbahn“ (Müller 2007, 41).

Die Angst vor dem eigenen Tod wird immer wieder problematisiert, sie gestaltet den alltäglichen Lebensrhythmus, schleicht sich in alle Aktivitäten und Beziehungen der Protagonistin und ihrem Umfeld ein:

Weil wir Angst hatten, waren Edgar, Kurt, Georg und ich täglich zusammen. Wir aßen zusammen am Tisch, aber die Angst blieb so einzeln in jedem Kopf, wie wir sie mitbrachten, wenn wir uns trafen. Wir lachten viel, um sie voreinander zu verstecken. Doch Angst schert aus. Wenn man sein Gesicht beherrscht, schlüpft sie in die Stimme. Wenn es gelingt, Gesicht und Stimme wie ein abgestorbenes Stück im Griff zu halten, verläßt sie sogar die Finger. Sie legt sich außerhalb der Haut hin. Sie liegt frei herum, man sieht sie auf den Gegenständen, die in der Nähe sind. Wir sahen, wessen Angst an welcher Stelle lag, weil wir uns schon lange kannten. (Müller 2007, 83).

In dieser Passage gibt die Ich-Erzählerin die Definition der überall herrschenden Angst. Angst lagert in den umliegenden Gegenständen, sie ist nicht zu verbergen, lebt unabhängig – *schert aus* der Intention des Individuums. Unter der Angst verliert man die Kontrolle über sich selbst, Körperteile werden zu abgestorbenen Teilen. Auch wenn man unter Bekannten ist, mit denen man sich vertraut fühlt und auch ein wenig Geborgenheit Platz findet, ist man mit seiner Angst allein. Die Angst herrscht über Körper und Willen des Menschen.

Die Ursachen der unendlich scheinenden Angst liegen in den Unterdrückungen der Diktatur und der Ungewissheit, wann, wer und warum verhaftet, abgeschleppt oder gar getötet wird. Ein schlechtes Wort oder Witz, oder ein harmloses Gedicht konnten schon ein Motiv für geheimdienstliche Übergriffe werden. Überall auf den Straßen waren die Polizisten der Securitate zu sehen, sie standen irgendwo an einer Stelle, beobachteten die Menschen oder verfolgten sie. An anderen Tagen holten sie von den Straßen ab und brachten sie zum Verhör.

Die Staatsmacht hielt alles unter Kontrolle und durchsuchte die Wohnzimmer der Studenten, die Häuser derer Eltern. Edgar, Kurt und Georg sind die Beispiele dafür, wie junge Autoren schikaniert waren. Ihre Mitbewohner wurden gegen sie gehetzt, Briefe von Verwandten aus Österreich wurden mitgenommen, das ganze Haus der Eltern war aufgewühlt und bewusst Indizien für Staatsfeindlichkeit gesucht worden. Die Wut, nichts gefunden zu haben, machte sie noch wütender und bewegte sie zu mehr Demütigung: „Die Blumen vom Fensterbrett haben sie aus den Töpfen gerissen und mit den Händen zerkrümelt, sagte Edgars Vater“ (Müller 2007, 65). Das Wühlen in der Erde bedeutet ein Eingreifen in die private Sphäre, ein Angriff auf die Schuldlosen. Drei Männer durchsuchten das Haus von Edgars Eltern. Angst verbreiten und entwürdigen waren die Hauptziele der Wächter: „Der Schofför pißte, sagte Edgars Vater, und die Enten liefen zu ihm und schauten zu. Sie glaubten, sie kriegen wie jeden Nachmittag frisches Wasser“ (Müller 2007, 65). Ihre Macht befällt nicht nur die Menschen, sondern auch die Umgebung,

samt der Tiere und aller Lebewesen. Die Menschen konnten jederzeit auf den Straßen verhaftet werden, sie wurden *gefischt* und zum Verhör gebracht. Nach den ersten Durchsuchungen „[gingen] Edgar, Kurt und Georg [...] mit der Zahnbürste und einem kleinen Handtuch in der Jackentasche herum“ (Müller 2007, 75). weil sie damit rechneten, jederzeit verhaftet zu werden. Die Hausdurchsuchungen implizieren auch immer die Angst vor dem eigenen Tod, oft wurde der Freitod vom psychologischen Terror der Securitate ausgelöst. Jeder Freitod ist gleichzeitig eine Drohung an die Lebenden. (Kagel 224)

Während des Studiums und der Arbeit als Übersetzerin wird die Ich-Figur regelmäßig überwacht, verhört und in demütigende Situationen getrieben durch den Hauptmann der Securitate Pjele. Er ist eine Figur des absolut Bösen, ohne Mitgefühl, nimmt den Menschen mit Wort und Tat jede Würde, arbeitet mit Täuschungen, Verdächtigungen und treibt seine Opfer in den Selbstmord. Die unmenschliche Bösartigkeit des Pjele zeigt sich während des Verhörs, der Leser erfährt davon, indem die Ich-Figur ihrer Freundin Teresa erzählt. Sie hat sich vollständig ausziehen müssen, alle Kleidungsstücke und Accessoires wurden minuziös notiert, sie musste ein modernes Gedicht, von dem sie behauptete, es wäre ein altes Volkslied, singen, sie musste sich auch noch anhören, dass „wer sich sauber anzieht, [...] nicht dreckig in den Himmel kommen kann“ (Müller 2007, 146).

Bei einem Verhör verspricht Hauptmann Pjele die Ich-Erzählerin zu ertränken: „Ihr seid eine böse Saat. Dich stecken wir ins Wasser“ (Müller 2007, 106), eine Drohung, die die Wahrnehmung des Wassers völlig verändert und Angst bei dessen Anblick verursacht: „Die Schneiderin hob das Glas. Der Wasserring auf dem Tisch lag nicht dort, wo das Glas gestanden hatte, sondern vor meiner Hand. Mir wurde kalt“ (Müller 2007, 110). Die Kälte in den Händen bedeutet Angst, der Wasserring wird als Bedrohung dargestellt, es ändert sich die Wahrnehmung, das drohende Wasser liegt viel näher in der Vorstellung der Erzählerin. Die ständigen Drohungen erwachen bei vielen Selbstmordgedanken, entweder am Flussufer³ oder auf dem fünften Stock eines Hochhauses. „Mir piff der Tod“ (Müller 2007, 111) – sagt die Erzählerin, als sie öfter an das Flussufer geht und zurückkehrt. Der Selbstmord wäre eine Kapitulation vor den Angstmachern.

Auf Teresas Frage und auf diejenige des Lesers, was solche Verhöre bewirken sollen, antwortet die Entwürdigte nur ein Wort und das ist die *Angst*. Die Ich-Figur bekommt Morddrohungen „als Anrufe und Briefe“ (Müller 2007, 157) vom Hauptmann Pjele auch nach ihrer Ausreise nach Deutschland. Der Hauptfigur misslingt immer wieder Vertrauen zu Menschen aufzubauen. Die einzige Person, zu der sie Vertrauen entwickelt ist Teresa, Tochter eines angesehenen Künstlers, der große Plastiken gießt. Die Bekanntschaft mit

³ Siehe dazu: Herta MÜLLER, *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* und *Der Fuchs war damals schon der Jäger*.

Teresa stammt noch aus der Fabrik, vor ihrer Freundschaft trafen sich die zwei Frauen noch bei der Schneiderin, die mehr Hellseherin, als Schneiderin war. Das Vertrauen wird nur schrittweise entwickelt: „Teresa spürte wie ich, daß wir nur dort zusammengehörten, wo kein Geheimnis war. Daß wir in so kurzen Wörtern wie du und ich nicht zusammengehörten“ (Müller 2007, 125). Kurze Wörter deuten auf Direktheit und Persönliches. Weil die Ich-Figur jemanden braucht, mit der sie sich austauschen kann, erzählt sie Teresa von dem Sommerhaus, den drei Freunden, dem Liebhaber, was in Kurt Mistrauen in Teresa entfalten lässt. Dafür nimmt sie Teresa mit in ihre Familie und zu offiziellen Veranstaltungen ihres Vaters, besorgt ihr eine Hauslehrerstelle, als sie in der Fabrik entlassen wird. Immer wieder spürt die Ich-Erzählerin den Unterschied zwischen ihr und Teresa:

[Sie ging so], als gehe sie nicht über den Boden, sondern über der Welt. Ich fror ein bißchen und konnte nur so gehen wie in diesem Land. Ich spürte den Unterschied zwischen dem Land und der Welt. Er war größer als der zwischen mir und Teresa. Ich war das Land, aber sie war nicht die Welt. Sie war nur das, was man in diesem Land glaubte, es sei die Welt, wenn man fliehen wollte. (Müller 2007, 128).

Das Wort *Land* bezeichnet die Verhältnisse in Rumänien, einerseits den zurückgebliebenen Aspekt des Landes im Gegensatz zur Außenwelt, von der man nur aus Lektüren, oder Briefen der Verwandten erfahren konnte, andererseits symbolisiert es den Minderwertigkeitskomplex der Ich-Figur gegenüber allen städtischen Leuten - Teresa war ja auch eine *Stadt-Frau*. Dass die Erzählerin nur so gehen kann, wie das Land, bedeutet, dass die Lage im Land unüberwindbar ist, man muss so *gehen*, so agieren, wie das Land es von einem erwartet. Teresa hingegen war eine Frau, die in der Stadt groß geworden ist und wollte noch mehr sein, als was sie war. Sie kleidete sich modern, mit Kleidung aus aller Welt und hatte viel Schmuck an allen Fingern. Sie erregte das Aufsehen vieler, die keine Möglichkeiten hatten solche Kleidung und Accessoires zu besorgen. Teresa wollte anders sein als der Rest, doch nur die Äußerlichkeiten machten sie nicht zur Anderen. Wie sich später herausstellte, wurde auch sie vom Staat korrumpiert.

Der Wandel in ihrer Freundschaft passiert, als die Ich-Figur schon in Deutschland ist und Teresa sie besuchen kommt. „Ich dachte damals noch, man könne in einer Welt ohne Wächter anders gehen als in diesem Land. Wo man anders denken und schreiben kann, dachte ich mir, kann man auch anders gehen“ (Müller 2007, 128). *Gehen* bedeutet stellvertretend auch *denken* und *leben*. Eine bewegende und poetisch höchst interessante Szene ist der Verrat der Ich-Erzählerin durch ihre Freundin Teresa. Das biografische Ereignis wird in eine Metapher umwandelt, Müller „setzt mit der Figur der Teresa ein

einzigartiges metonymisches Karussell der Bedeutungsverschiebungen und -verdichtungen in Gang“ (Steffens). Das verdichtende Motiv ist die *Nuss* – ein Krebsgeschwür, das unter dem Arm von Teresa wächst und sie am Ende tötet. Das Bild der Nuss wird auch zum Bild der Menschenfeindlichkeit des Staates, das alles auffrisst, tötet: „Die Nuß wuchs gegen uns. Gegen alle Liebe. Sie war bereit zum Verrat, gefühllos für die Schuld. Sie fraß unsere Freundschaft, bevor Teresa an ihr starb“ (Müller 2007, 157). Die Form der Nuss ist auch der Kreis, sie ist verschlossen und man kann von außen die Innere nicht sehen. Jeder Mensch in der Diktatur kann geheim agieren, und man kann von außen nicht sehen, wer der Verräter und wer das Opfer ist. Teresa, die einzige Freundin wurde auch für den Geheimdienst instrumentalisiert, folgte der Freundin nach Deutschland, um sie auch dort zu beobachten. Die Freundschaft wurde im Dienst der Staatsmacht aufgeopfert. Auf zwei Seiten im Roman erlebt der Leser das Drama einer Freundschaft. Liebe, Verrat, Wut und Reue folgen einander. Die Erzählerin holt Teresa vom Bahnhof ab:

Ihr Gesicht war heiß und meine Augen naß. Ich hätte Teresa auf diesem Bahnsteig überall gleichzeitig anfassen wollen. Meine Hände waren mir zu klein [...]. Teresas Koffer zog mir den Arm, aber ich trug ihn wie Luft. [...] Ich faßte die Haltestange dort an, wo sich Teresa festhielt. (Müller 2007, 157)

An keiner Stelle im Roman gibt es noch eine so positive Gefühlsströmung, wie bei der neuen Begegnung mit Teresa. Das Anfassen spielt eine wichtige Rolle zum Ausdruck der Gefühle, Teresa scheint unerreichbar zu sein, die Ich-Figur hochachtet sie. Sie greift nach den Stellen am Koffer und im Bus, wo früher Teresa festgehalten hat. Das drückt ein Verlangen nach körperlicher Nähe, nach Geborgenheit aus. Gleich in den folgenden Zeilen stellt es sich heraus, dass Teresa im Auftrag des Geheimdienstes angereist ist, mit Geld, Zweitschlüssel der Wohnung und einer Telefonnummer der rumänischen Botschaft. Diese Nachricht löst Wut in der Ich-Erzählerin aus, eine Wut, die nur der Verrat durch die Vertrauensperson verursacht werden kann: „Ich sah Teresa zerteilt: zwei kleine Augen, ein langer Hals, dicke Finger“ (Müller 2007, 159). Teresa erscheint als ein Bild aus Stücken, keine ganzheitliche Person. Das zeigt auf ihre verlorene moralische Integrität. Der Schmerz, den Teresa mit ihrem Verrat herbeiführte, wird in Körperteile und Objekte verlagert:

Sie zeigte mir die Narbe unter ihrem Arm [...]. Ich hätte die Narbe in die Hand nehmen und ohne Teresa streicheln wollen. Ich hätte meine Liebe aus mir herausreißen, auf den Boden werfen und zertreten wollen. Mich schnell hinlegen wollen, wo sie lag, damit sie mir durch

beide Augen wieder in den Kopf hineinkriecht. Ich hätte Teresa die Schuld ausziehen wollen, wie ein verpfushtes Kleid. (Müller 2007, 157-158)

An dieser Textstelle sehen wir den Unterschied zwischen Liebe zu einer Person und Liebe zur Seele der Person. Teresas Narbe ist *das Unschuldige* an ihr, ihre Person hat sie dem Staat ausgeliefert. Die Erzählerin empfindet neben der Wut gleichzeitig auch die Reue an der Freundschaft, sie würde alles umkehren und ohne Schuld, die Liebe zu der Freundin spüren. Die Liebe ist kein Gefühl, es wird zur Materie, die man in die Hand nehmen, werfen und zertreten kann. Das Bild ist sehr typisch für Herta Müller, indem Gefühle materialisiert werden und damit verräumlicht. Die Schuld wird in einem Vergleich zum *verpfuschten Kleid*. Ein Kleid ist wie eine Maske, man zieht es an, um anders auszusehen als vorher. Verpfuscht, weil Teresa die bisher unbefleckte Freundschaft der Beiden durch das Anziehen des Kleides und durch das Akzeptieren der guten Freundin nachzuspionieren, verdirbt.

Nach einem kurzen Gespräch unter den beiden bringt die Erzählerin, ohne zu erklären, Teresa zum Bahnhof: „Es gab keinen Abschied. Dann fuhr der Zug, und es war drinnen und draußen keine Hand zum Winken“ (Müller 2007, 161). Der Abschied fällt der Ich-Erzählerin schwer, sie kann sich mit der neuen Situation nicht abfinden und bereut die verlorenen Gefühle: „Ich wollte, daß die Liebe nachwächst [...] Mich schreckte die Kälte des Betttuchs und dann die Wärme, die kam, wenn ich lag“ (Müller 2007, 161). Die Erzählerin spürt gleichzeitig die enge Beziehung zur Teresa und leidet unter ihrer Tat. Teresa stirbt ein halbes Jahr später an ihrem Krebs; vorher hätte die Erzählerin ihr gerne noch geschrieben, es ist aber zu spät.

Der Verlust der engen Freundin verläuft in zwei Etappen, erstens durch den Verrat durch die Freundin, zweitens durch ihren Tod. Die Nuss versinnbildlicht das eigene Trauma der Protagonistin, es ist ein Krebsgeschwür, das die Menschen langsam tötet, genauso wie die Repressalien der Diktatur. „Sie fraß unsere Freundschaft, bevor Teresa an ihr starb“ (Müller 2007, 156) bemerkt die Ich-Figur bezüglich des nussförmigen Tumors von Teresa.

Die Untersuchung des Romans *Herztier* beschäftigte sich mit dem urbanen Milieu, der der totalitären Staatsmacht ausgeliefert ist. Die Akteure der städtischen Gesellschaft sind von Unterdrückung, Verfolgung und Verhören traumatisiert, menschliche Beziehungen werden dadurch zerstört und die Protagonisten erleben einen Verlust der eigenen Identität. Der rumänische Geheimdienst verübt unerwartete Hausbesuche, täuscht Selbstmorde vor und bestellt die Menschen zu regelmäßigen Verhören mit ungewissem Ausgang. Diese Lebenslage versetzt die Protagonisten in einen ständigen Angstzustand und Furcht das nächste Opfer zu werden. Angst und Bedrohung finden ihre

Materialisierung in der Natur und den Gegenständen, die Pappeln konstituieren den metaphorischen Raum der Bedrohung, der Fluss verliert seinen ästhetischen Wert und wird zum Raum des Todes. Handlungen, Orte und der eigene Körper werden auch entfremdet und in Teilbildern wahrgenommen. Gerade der fragmentarische Charakter der Prosatexte ermöglicht eine auf die Räumlichkeit orientierte Interpretation. Der dynamische Wechsel von Ort und Personen, die Unterbrechung der chronologischen Abfolge verräumen die Zeit, sie erscheint nicht als Verlauf, sondern als Segment.

Bibliographie

- Bozzi, Paola. *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH Verlag, 2005.
- Bronfen, Elisabeth. *Der literarische Raum: Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus „Pilgrimage“*. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- Johannsen, Anja K. *Kisten Krypten Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Kagel, Martin. „Tod. Dörfliche Welt und Frühe Erzählungen.“ In Norbert Otto Eke (Hg.). *Herta Müller Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017. S.224.
- Löw, Martina. *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Melzer, Gerhard. „Verkrallt in Aussichtslosigkeit. Eine rumänische Kindheit. Zu Herta Müller und ihrem Roman *Herztier*.“ In Wernfried Hofmeister, Bernd Steinbauer (Hgg.). *Durch Abenteuer muess man wagen vil. Festschrift für Anton Schwob zum 60. Geburtstag*. Innsbruck: Universität Innsbruck, Inst. f. Germanistik, 1997, S. 294.
- Müller, Herta. *Herztier*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2007.
- Müller, Herta. *Cristina und ihre Attrappe, oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht*. Göttingen: Wallstein, 2009.
- Steffens, Wilko. *Der Irrlauf im Kopf. Angst und Opposition in Herta Müllers Herztier*. *Kritische Ausgabe* 15 (2011). <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/gedaechtniskuns>. Zugriff: 06.06.2017.
- Wetzel, Christoph. *Das Große Lexikon der Symbole*. Sonderausgabe, Jubiläumsausgabe 2. Aufl. Darmstadt: Primus Verlag, 2011, S. 132. Stichwort: Haare, die.