Roxana Nubert /Ana-Maria Dascălu-Romiţan
Temeswar/Bukarest

Sprache und Diktatur bei Herta Müller – Mit besonderer Berücksichtigung des Romans *Herztier*

Motto

„Das Schweigen ist keine Pause beim Reden, sondern eine Sache für sich."
(Herta Müller)

Abstract: The communist dictatorship is reflected both in the themes of Herta Müller's texts and in her language. By approaching the novel **Herztier** (**The Land of Green Plums**) we want to highlight a new perspective on the writer's books.
Two issues underlie the analysis undertaken: In the characters, who often express themselves through idioms. We try to clarify what is the role of introducing everyday idioms in the novel. We, also, consider a device, typical for Herta Müller, based on repetition: some characters are evoked by the same traits; entire sentences or certain words are repeated over and over again, certain items are always and obstinately mentioned. Therefore, the question is whether and to what extent the phenomena of recurrence meet motif or symbol functions.
The last issue discussed is the term "Herztier".
Keywords: Herta Müller, dictatorship, repetitions, idioms, aphorisms, *Herztier* ("animal of heart").

Das stark autobiographisch geprägte Thema der Diktatur rückt in den Vordergrund von Herta Müllers Texten. Sie zeigen einerseits Menschen, die dem Regime zum Opfer fallen, aber andererseits auch Menschen, die versuchen, trotz Überwachung, trotz Verfolgung und Verrat ihr Selbst zu behaupten.

Der politische Roman **Herztier** (1994), in dem die Macht- und Gewaltstrukturen in der Regierungszeit Nicolae Ceauşescus im Mittelpunkt stehen, stellt einen dokumentarischen Bericht über eine bedrückende Realität dar, die schmerzhaft präsent und fassbar wird. In ihrem Buch entwirft die Autorin ein apokalyptisches Bild Rumäniens in der Zeit der kommunistischen Diktatur, wobei Temeswar den tragischen Hintergrund des Geschehens darstellt. Aus dieser Sicht erhebt sich die Sprache bei Herta

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

Müller zum Ausgangspunkt einer kritischen Distanzierung vom diktatorischen System.

Gellu Naums (1915-2001) Verse („jeder hatte einen Freund") durchziehen leitmotivisch Herta Müllers Roman **Herztier** und provozieren in ihrer Klarheit den Staatsapparat. Unter den Bedingungen der Diktatur ereignet sich eine allumfassende Verwirrung der Ideen und Gefühle. Die Protagonisten sind der Zensur, den Hausdurchsuchungen, offenen Demütigungen, den Verhören, der Verfolgung und dem Foltern durch den Geheimdienst – verkörpert durch die Figur des Hauptmanns Pjele – ausgesetzt. Durch zunehmende Repressalien werden die Freunde (die Ich-Erzählerin, Edgar und Georg) zur Ausreise genötigt. Kurt begeht Selbstmord. Tereza, die einzige Freundin der Protagonistin, übt Verrat an der Hauptfigur, nicht nur aus Schwäche, sondern paradoxerweise aus Zuneigung zur deutschstämmigen Freundin, die mittlerweile in die Bundesrepublik Deutschland übersiedelt ist. Es dauert lange – erst nach Terezas Ableben – bis bei der Ich-Erzählerin die durch den Verrat erloschene Liebe zur Freundin wieder erwacht. Die Erfahrung, dass der Verdacht jegliches zwischenmenschliches Miteinander vergiften kann, ist offensichtlich. Der Überwachungsstaat denaturiert die menschliche Persönlichkeit so sehr, dass Liebe und Freundschaft immer mit dem Verrat verbunden sind.

Zwei Aspekte liegen vorliegender Analyse zugrunde: Auf der Ebene der Figuren, die sich oft in Phraseologismen äußern, ist zu klären, welche Funktion der Einsatz der formelhaften Formulierungen hat. Des Weiteren gehen wir auf das für Müller typische Bauprinzip der Wiederholungen[1] ein: Verschiedene Personen werden durch dieselben Merkmale beschrieben; ganze Sätze oder bestimmte Wörter werden wiederholt, gewisse Gegenstände immer wieder genannt. Es stellt sich somit die Frage, ob und inwieweit die wesentliche Bedeutung der Rekurrenzphänomene mit leitmotivischen oder symbolischen Funktionen erfasst wird. Der letzte Aspekt, auf den unsere Arbeit eingeht, ist die Sprachschöpfung „Herztier".

Die sprachlichen Merkmale, die allen Spruchformen gemeinsam sind, bemerkt Petra Meurer (1999: 179), könne man nur sehr allgemein formulieren: Es sind abgeschlossene Aussagen in abgeschlossenen Sätzen

[1] Öfter wurde auf die Einfachheit von Herta Müllers Sprache und auf die Tatsache hingewiesen, dass die Wiederholungen beträchtlich dazu beitragen. Siehe: Prak-Derrington, Emmanuelle (2013): *Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort- und Satzwiederholungen in Herta Müllers Atemschaukel*. In: Helgard Mahrdt/Sissel Laegreid (Hrsg.): **Dichtung und Diktatur**, Würzburg: Königshausen & Neumann, 133-148.

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

ohne Verweis auf den situativen Kontext. Spruchformen weisen oft Reime, Rhythmik und eine formelhafte Syntax auf. Typisch sind außerdem: das unpersönliche Subjekt – meistens das Indefinitpronomen „man", das Präsens und eine starke Bildlichkeit, – die oft aus dem „Alltag" entnommen ist.

Schon der erste Satz des Romans, ein Teil des Gesprächs zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Freund Edgar, enthält eine formelhafte Formulierung:

> Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich. (**H** 7)

Der Spruchcharakter der Aussage entsteht durch den parallelen Satzbau, den Rhythmus, den fehlenden Bezug zur konkreten Situation und inhaltlich durch den Kerngedanken; ohne Überleitung, ohne Konjunktion wird dem Schweigen das Reden gegenübergestellt. Petra Meurer (1999: 180) sieht in Herta Müllers Formulierung eher einen Aphorismus, weil die Bildlichkeit und der Bezug zum Alltäglichen fehlen und eher die Infragestellung der menschlichen Kommunikation – also eine (sprach-)philosophische Betrachtung – herangezogen wird. Das „wir" beschreibt die wörtliche Rede einer Figur, die generell bei Herta Müller graphisch unmarkiert bleibt, und deutet die Subjektivität des Gesagten an, was die aphoristische Form betont. Durch das Pronomen „wir" und das für den Leser Hinzugefügte „sagte Edgar" wird auch der eigentliche Spruchgestus gestört. Die Sätze bleiben als mündliche bzw. gesprochene Sprache erkennbar. Die Form, unterstreicht Meurer (1999: 180), sei zwischen der eines Spruches und mündlicher Sprache anzusiedeln.

Der Leser gibt sich Rechenschaft darüber, dass Edgar ein Menschenkenner sein muss. In diesem Zusammenhang ist es kein Zufall, dass der Roman mit demselben Satz endet. Denn mit Edgars Bemerkung, derzufolge wir durch unser Schweigen unangenehm werden und durch unser Gerede lächerlich, schließt sich ein Kreis, aus dem es kein Entrinnen gibt. Auch die Tatsache, dass der Roman überwiegend Lebensmomente in einer Diktatur vorführt, ist als eine konstruktive Antwort auf die Ausweglosigkeit des Schweigens und Redens über die Opfer der Diktatur zu lesen: Weder durch Schweigen zum Unrecht des Regimes beitragen, noch durch Reden vereinfachen.

Folgende spruchhafte Form betont ihrerseits die Antithese zwischen Reden und Schweigen:

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

> Mit den Wörtern im Mund zertreten wir so viel wie mit den Füßen im Gras. Aber auch mit dem Schweigen. (**H** 7)

Gras scheint hier für einen organischen Zusammenhang zu stehen, der der Gewalt der Rede bzw. des Schweigens von Menschen passiv ausgesetzt ist. „Gras" und „zertreten" verhalten sich wie Opfer und Akt des Täters zueinander (vgl. Schmidt 1998: 62). Sowohl Reden als auch Schweigen sind gleich, wirken unangenehm oder lächerlich und zerstörend. Was die Autorin damit ausdrücken möchte, ist, dass die Protagonisten sich sprachlos der Realität gegenüber sehen, wobei eine Auseinandersetzung und Bewältigung im Gespräch unmöglich scheint. Das Reden zeigt sich sinnlos und lächerlich angesichts der zu beschreibenden Realität. Die einzige Alternative zum Reden, das Schweigen, ist wiederum unmöglich. Die besondere Bedeutung von Reden und Schweigen lässt sich auf mehreren Ebenen verfolgen: Für die Figuren ist es wichtig zu entscheiden, worüber sie z. B. bei Vernehmungen reden oder besser schweigen sollten. In diesem Zusammenhang bekennt die Autorin in ihrem Essay *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?* (2002: 17), dass sie sich an die Zeit der Diktatur als an ein Leben erinnert, in dem sie immer mehr wusste, was man nicht sagen konnte.

Diese Aussage zu Beginn des Romans thematisiert aber auch das Ungenügen an der Sprache. Sprache ermöglicht keinen individuellen und angemessenen Ausdruck für das Einzigartige von Erlebtem. Die Allgemeinheit der Sprache ist vielmehr von einer gewissen Lächerlichkeit geprägt:

> Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich. (**H** 252)

In diesem Zusammenhang birgt das Motiv Sprache im Roman **Herztier** auch eine allgemeine kritische Problemstellung, indem es unmittelbar an Hugo von Hofmannsthal knüpft, der schon 1902 in seinem berühmten **Chandosbrief** seinen Briefschreiber über „die abstrakten Worte", die ihm im Munde zerfielen „wie moderige Pilze" (Hofmannsthal 1979: 465), klagen ließ. Es gibt aber einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Zweifel an der Sprache in der Moderne und der rumäniendeutschen Autorin, nämlich die Tatsache, dass bei Herta Müller immer die Diktatur im Hintergrund steht.

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

Die Schriftstellerin (2002: 17) bemerkt, dass sie die formelhafte Aussage „Das Gras steht im Kopf.", die am Ende des ersten Kapitels des Romans steht, „aus den Friedhofsgräsern" gemacht habe, wobei die Assoziation mit dem Tod offensichtlich ist:

> Das Gras steht im Kopf. Wenn wir reden, wird es gemäht. Aber auch, wenn wir schweigen. Und das zweite, dritte Gras wächst nach, wie es will. Und dennoch haben wir Glück. (**H** 8)

Zunächst ist hier auffallend, dass Gras dem handelnden Menschen nicht als Objekt gegenüber stehe, sondern in ihm sei, hebt Ricarda Schmidt hervor (1998: 63). Zudem scheint es an dieser Stelle durch den Kontext eher negativ konnotiert zu sein. In seiner Regenerationskraft sei es von den Handlungen des Menschen wenig beeinflusst, sei stärker als er. Der Bedeutungsgehalt der Metapher Gras oszilliere also ebenso wie die ihm zugeordnete menschliche Handlung. Wenn entgegengesetzte Handlungen Gleiches bewirken können, was sowohl Negatives als auch, vorübergehend zumindest, Positives sein kann, wird die Absurdität der Welt ansichtig. Dem Wort an sich wird keine heilende Kraft zugesprochen, sondern die Möglichkeit seiner destruktiven Wirkung und einer nur intermittierenden eindämmenden Kraft verweist auf die pragmatische Kontextabhängigkeit des Wortes (vgl. Schmidt 1998: 63).

Das Gras im Kopf ist aber auch die Erinnerung, die Vergangenheit, die weiterhin eine Wirklichkeit darstellt. Das Reden davon zeigt den nur kurzfristig wirksamen Versuch, das Gewesene abzulegen. Die Vergangenheit zu „mähen", sie für immer zu vernichten, wird nie gelingen. Gras ist eine sehr anschauliche Metapher und Grashalme sind banale Pflanzen, die überall wachsen. Damit wird die starke Nachwirkung des Erlebten angesprochen.

Das an zahlreichen Stellen erwähnte Gras stellt übrigens ein bedeutendes Motiv des Romans dar und ist mit Sprichwörtern bzw. alltagssprachlichen Redewendungen verbunden. In Anlehnung an die alltagssprachliche Wendung *Über eine Sache Gras wachsen lassen* kann das Gras-Motiv auch in **Herztier** in dem Sinn verstanden werden, eine unangenehme Sache mit der Zeit zu vergessen. Nachdem die Protagonistin von ihrer Freundin Tereza verraten wird und diese an ihrer Krebserkrankung stirbt, braucht die Ich-Erzählerin lange Zeit, um ihrer verstorbenen Freundin zu verzeihen:

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

> Ich wollte, daß Liebe nachwächst, wie das gemähte Gras. Soll sie anders wachsen, wie Zähne bei den Kindern, wie Haare, wie Fingernägel. Soll sie wachsen, wie sie will. (**H** 161)

Im konkreten Vergleich wird Gras gleichbedeutend mit Liebe, Vergeben und zugleich mit der Unmöglichkeit desselben in einer abweisenden Gesellschaft:

> Heute horcht das Gras, wenn ich von Liebe rede. Mir ist, als wäre dieses Wort zu sich selber nicht ehrlich. (**H** 163)

Von einer Liebesbeziehung zu einem fremden Mann erzählt die Hauptfigur:

> Von Liebe sprach er nie. Er dachte an Wasser und sagte, ich sei ein Strohhalm für ihn. Wenn ich ein Strohhalm war, dann aber einer auf dem Boden. Dort lagen wir jeden Mittwoch nach der Arbeit im Wald. Immer auf derselben Stelle, wo das Gras tief und die Erde fest war. Das Gras blieb nicht tief. Wir liebten uns eilig, dann waren Hitze und Frost zusammen in der Hand. Das Gras richtete sich, ich weiß nicht wie, wieder auf. (**H** 170)

Liebe wird als eine Unmöglichkeit formuliert. Der Mann denkt bereits an die bevorstehende Flucht mit seiner Ehefrau über die Donau, während er der Geliebten sagt, sie sei für ihn der rettende Strohhalm. Das Gras kann aber nicht tief bleiben, denn:

> Auf dem Waldboden ist ein Stohhalm Mist. Das war ich für ihn und er für mich. Mist ist ein Halt, wenn Verlorenheit schon Gewohnheit ist. (**H** 171)

An dieser Stelle wird somit das Paradoxon des bildlichen Motivs formuliert: Das Gras, gemäht oder niedergedrückt, wächst auf unerklärliche Weise nach (**H** 8). Erst in Deutschland kann die Protagonistin in Umkehrung einer weiteren Redewendung – *Das-Gras-wachsen-zu-hören* – dem entgegenhalten:

> Heute horcht das Gras, wenn ich von Liebe spreche. (**H** 163)

Eine andere wichtige spruchhafte Form kommt in der Szene vor, in welcher sich die Ich-Erzählerin während des Verhörs ausziehen und singen muss. Danach darf sie sich wieder anziehen:

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

> Ich stand gebückt und band meine Schuhe, als der Hauptmann Pjele sagte: Eines ist sicher, wer sich sauber anzieht, kann nicht dreckig in den Himmel kommen. (**H** 146)

Im Grunde genommen benutzt der Geheimdienstoffizier die Form des Sprichwortes als allgemeingültige Aussage und scheinbare Verhaltensregel zur Erniedrigung seines Opfers, indem er andeutet, er hätte dessen Kleidung auf Sauberkeit hin untersucht. Gleichzeitig spricht er eine Morddrohung aus, denn die Botschaft des Spruches zielt auf die Möglichkeit eines plötzlichen Todes, den der Hauptmann fähig wäre herbeizuführen[2].

Neben den Spruchformen gibt es in Herta Müllers Roman mehrere Wiederholungsstrukturen, die als formelhaft bezeichnet werden können und desgleichen die Darstellung der Diktatur pointieren. Zu Beginn des Textes sagt die Ich-Erzählerin:

> Ich kann mir heute noch kein Grab vorstellen. Nur einen Gürtel, ein Fenster, eine Nuß und einen Strick. (**H** 7)

Diese vier für den Leser zunächst rätselhaften Gegenstände werden im Verlauf des Geschehens öfter wiederholt. Sie erinnern an die einzigartigen Todesarten der Figuren aus dem unmittelbaren Kreis der Protagonistin: Mit dem Gürtel hat sich die Kommilitonin Lola erhängt; Georg stürzt sich aus dem Fenster eines Übergangsheims in Deutschland; Tereza hat ein Krebsgeschwür, das ihren Tod verursacht; und Kurt erhängt sich. Die Todesinstrumente und -ursachen werden zu empirischen Symbolen für mörderische Verhältnisse und deuten auf einen unnatürlichen Tod[3] hin. Gleichzeitig versucht die Autorin damit, den Verlust der Freunde festzuhalten. Für die Erzählerin ist die Erinnerung an diese Gegenstände und noch stärker an diese Worte gebunden, die auch analoge Gewalterlebnisse der Kindheit in ihr wachrufen:

> Ein Kind läßt sich die Nägel nicht schneiden. Das tut weh, sagt das Kind. Die Mutter bindet das Kind mit den Gürteln ihrer Kleider an den Stuhl. (**H** 14)

[2] Die Ich-Erzählerin wurde damit schon bedroht: „Bevor ich gehen durfte, sagte der Hauptmann Pjele: Ihr seid eine böse Saat. Dich stecken wir ins Wasser." (**H** 106)

[3] Auch Terezas Krankheit wird als unnatürlicher Tod verstanden, als Befall von außen, den die Erzählerin erklärt und damit den Verrat Terezas entschuldigt.

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

Dieser Erinnerung kann sie sich nicht entziehen, sie kann sich nur von den Gegenständen fernhalten:

> Nach Lolas Tod trug ich zwei Jahre keinen Gürtel mehr. (**H** 41)

Auf diese Weise konzentriert sich die rumäniendeutsche Schriftstellerin auf die konkreten Gegenstände und lässt diese zu Wort kommen. Dadurch gelingt es ihr, die vernichtende Macht der Unterdrückung durch ihre sprachliche Strategie zu suggerieren.

Herta Müller verwendet einen treffenden Ausdruck, um die Gemeinsamkeiten zwischen dem Nationalsozialismus und der kommunistischen Diktatur hervorzuheben: „Friedhöfe machen", der darauf hinweist, dass beide politischen Systeme den Tod verursacht haben. Die Bezeichnung bezieht sich sowohl auf die Tätigkeit des sozialistischen Diktators:

> Wenn einer, nur weil er geht, ißt, schläft und jemanden liebt, Friedhöfe macht, sagte Edgar, dann ist er ein größerer Fehler als wir. Ein Fehler für alle, ein beherrschender Fehler ist er. (**H** 8)

als auch auf jene des Vaters, wobei das Prinzip der Wiederholung beträchtlich dazu beiträgt, die Gräueltaten des ehemaligen SS-Soldaten zu betonen:

> Ein heimgekehrter SS-Soldat, der Friedhöfe gemacht hat und die Orte schnell verlassen hat. (**H** 4)
> Der Vater musste nie fliehen. Er war singend in die Welt marschiert. Er hatte in der Welt Friedhöfe gemacht und die Orte schnell verlassen. Ein verlorener Krieg, ein heimgekehrter SS-Soldat [...] Die Friedhöfe hält der Vater unten im Hals, wo zwischen Hemdkragen und Kinn der Kehlkopf steht. Der Kehlkopf ist spitz und verriegelt. So können die Friedhöfe nie hinauf über seine Lippen gehen. (**H** 21)

Die verblüffenden Ähnlichkeiten zwischen den beiden Diktatoren werden vor allem gelegentlich des Todes des Vaters angedeutet:

> Ich sagte: Seine Leber ist so groß wie die Lieder des Führers. Der Arzt legte den Zeigefinger auf den Mund. Er dachte an Lieder für den Diktator, ich aber meinte den Führer. (**H** 71)

Der Übergang vom Faschismus zum sozialistischen Totalitarismus habe sich in der politischen Realität bruchlos vollzogen; die Wirksamkeit

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

der Zwänge des Außen auf das Erzähler-Ich und die bedrückende Wirklichkeit der dörflich-kollektivistischen Überwachungsstrategie seien nicht nur ländlich-naive Modernitätsscheu oder unschuldiges Deutschtümeln, sondern hier funktioniere der Mikrokosmos eines totalitären Überwachungsstaates reibungslos, erklärt Christian Dawidowski (1997: 13).

Eine mehrdeutige Sprachschöpfung der rumäniendeutschen Schriftstellerin ist das Wort „Herztier". Lydia Rössler (1995: 98) meint, dass dieser Begriff möglicherweise von Paul Celans „Flimmertier", das durch das Auge rudert, angeregt wurde. Herztier benennt eine innere Kraft, die den Menschen treibt, ihn am Leben hält und doch selbst noch gar nichts im eigentlichen Wortsinn an sich hat.

Der ästhetisch wie mysteriös anmutende Titel ist als eine nach Sigmund Freud dem Traum übliche zusammengesetzte Vorstellung gekennzeichnet, oder anders gelesen, durch einen Riss: Herz-Tier. Der Begriff schließe zwei Bezeichnungen in sich ein, unterstreicht Philipp Müller (1997: 110): erstens die Bezeichnung für das seit dem Mittelalter als zentral geltende Organ des Menschen; zweitens den allgemeinen Ausdruck für die vom Menschen als tiefer eingestuften Lebewesen. Während letztere Bezeichnung die Vorstellung von Instinkt, Triebhaftigkeit und das Auftreten in größeren Kollektivverbänden evoziere, eröffne die Kategorie des Herzens die Perspektive vom Menschen als einem von Seele und individueller Emotionalität gezeichnetem Wesen, betont Philipp Müller (1997: 110):

> Aus jedem Mund kroch der Atem in die kalte Luft. Vor unseren Gesichtern zog ein Rudel fliehender Tiere. Ich sagte zu Georg: Schau, dein Herztier zieht aus.
> Georg hob mein Kinn mit dem Daumen hoch: Du mit deinem schwäbischen Herztier, lachte er. (**H** 89)

Das Herz als Größe für das menschliche Individuum fällt den kollektiven Machenschaften im „angebundenen" (**H** 17, 42, 52) sozialen Umfeld der Protagonistin zum Opfer. Einer der Freunde der Ich-Erzählerin, Kurt, Ingenieur in einem Schlachthaus, berichtet von den „Blutsäufern" (**H** 134) an seiner Arbeitsstelle, wobei die Grenze zwischen Realität und Surrealität fließend ist:

> Wenn Neue hinzukommen, werden sie schnell zu Komplizen. Sie brauchen nur einige Tage, bis sie wie die anderen schweigen und warmes Blut saufen. (**H** 100)

Wie stark die Anziehungskraft des „Blut Saufens" wirkt, beweist auch die Tatsache, dass sogar die Kinder der Arbeiter davon betroffen sind:

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

> Diese Kinder sind schon Komplizen. Die riechen, wenn sie abends geküsst werden, daß ihre Väter im Schlachthaus Blut saufen und wollen dorthin. (**H** 101)

Und der verwundete Kurt hat sogar Angst, dass die Arbeiter ihn „leer saufen“:

> Die haben mich mit der Wunde allein gelassen […] und geschaut, wie ich blute. Sie hatten Augen wie Diebe. Ich hatte Angst, die denken nicht mehr. Die sehen Blut und kommen, die kommen und saufen mich leer. (**H** 134)

Unter diesen Umständen dauert es nicht lange, bis Kurt sich der Magie des „Blut Saufens“ nicht mehr entziehen kann. Er wird zum Komplizen der Blut saufenden Arbeiter, von denen er sich letztlich nur durch Selbstmord befreien kann. Das Bild des Blutes erhebt sich somit zum Symbol des Sterbens und der Schuld (Butzer/Jacob 2008: 53-54). An das „Sakrament des Büffels“ in Heinrich Bölls Roman **Billiard um halbzehn** (1959) erinnernd, sei das „Blut Saufen“ im **Herztier** ein Ritual, das sich zum Handwerk der Polizisten entwickelt und die Menschen in Mitverantwortliche und Mitwissende teilt, hebt Philipp Müller (1997: 111) hervor. In **Billiard um halbzehn** kann ein Sakrament des Lammes, mit dem die Personen assoziiert werden, die sich jeder Gewaltausübung fernhalten, noch in Opposition stehen zu dem des Büffels, das jene beherrscht, die der Gewalt unterworfen sind. In Herta Müllers Roman gibt es keine Alternative. Das totalitäre Regime impliziert die Unterwerfung des Einzelnen unter staatlich-ideologische Autorität, die jederzeit in Bestialität und sogar in Tod umschlagen kann. Dabei habe Herta Müllers halluzinatorisches Bild als „Ausdruck des Protestes und als Wille zur Provokation“ Gemeinsamkeiten mit dem Surrealismus, schlussfolgert Olivia Spiridon (2002: 257).

Auch Terezas surreale Erzählung über eine merkwürdige Erscheinung bietet die Möglichkeit, sich dem Titelbild zu nähern:

> Als der Winter vorbei war, sagte Tereza, gingen viele Leute in der ersten Sonne in die Stadt spazieren. Als sie so spazierten, sahen sie ein fremdes Tier langsam in die Stadt kommen. Es kam zu Fuß, obwohl es hätte fliegen können. […] Als das fremde Tier auf dem großen Platz in der Stadt war, schlug es mit den Flügeln, sagte Tereza. Die Menschen fingen an zu schreien und flüchteten vor Angst in fremde Häuser. […] Das Geweih flog vom Kopf des fremden Tieres weg und setzte sich auf das Geländer eines Balkons. Oben in der hellen Sonne leuchtete das Geweih wie die Linien einer Hand. […] Als das fremde Tier wieder mit den Flügeln schlug, verließ das Geweih den Balkon und setzte sich auf den Kopf des Tieres zurück. Das fremde Tier ging langsam durch die hellen, leeren Straßen aus

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

der Stadt hinaus. Als es weg war aus der Stadt, kamen die Leute aus den fremden Häusern wieder auf die Straße. […] Die Angst blieb in ihren Gesichtern stehen. Sie verwirrte die Gesichter. Die Leute hatten nie mehr Glück. (**H** 124-125)

Ein seltsames Wesen beherrscht diese Szene, in der das „Auge der Macht" (**TS** 20) die vertraute Umgebung in ein feindliches Milieu verwandelt. Das „fremde Tier" weist Geweih und Flügel auf. Es kann als die Nachahmung eines surrealistischen Vogels betrachtet werden, wie wir ihn etwa bei Max Ernst im Gemälde *Figure humaine/Menschliche Figur* (1930) finden. In der surrealistischen Kunst treten nämlich oft dominierende Tiervorstellungen auf. Der surrealistische Künstler versteht Vögel als Stellvertreter des Menschen. Sie sind Symbole für die dämonischen Kräfte, die aus dem Unbewussten auftauchen, aber auch für den Tod. Wie bei Max Ernst wird die seltsame Gestalt in Herta Müllers Schilderung zu einem bedrohlichen Wesen. Das mythologische Tier verkörpert die Erscheinung des Neuen. Ähnlich wie in Heiner Müllers Text **Der Schreck ist die erste Erscheinung des Neuen** (1990) sei das Neue vom Schrecken begleitet, der den geflohenen Passanten – womöglich das Endbild des Kommunismus – im Gesicht stehen bleibt, bemerkt Philipp Müller (1997: 112). Das erstarrte neue Bild lässt keinen Freiraum mehr für die Hoffnung.

Ersten Eingang in den Text findet der Topos Herztier in einer der vier vorkommenden Kindheitserinnerungen der Protagonistin, als die „singende Großmutter" (**H** 81) dem scheinbar schlafenden Kind zuspricht:

Ruh dein Herztier aus, du hast heute soviel gespielt. (**H** 40)

In einer zweiten Äußerung der „singenden Großmutter":

Dein Herztier ist eine Maus. (**H** 81)

erhält die zunächst abstrakte Dingvorstellung „Herztier" erstmals eine konkrete inhaltliche Bestimmung. Später bezieht sich diese Analogie auf die vier Freunde:

Unsere Herztiere flohen wie Mäuse. (**H** 89)

Die letzte Erwähnung des Titelbildes knüpft an sein erstmaliges Aussprechen an und zwar in ironisch-distanzierter Form. Die nach sechs Jahren irrsinnige, verstorbene, „singende Großmutter" liegt auf dem Totenbett:

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

> Der Mund der Großmutter stand offen, obwohl um das Kinn ein Tuch gebunden war. Ruh dein Herztier aus, sagte ich zu ihr. (**H** 244)

So wie die fragmentarischen Textpassagen sich in der Retrospektive der Ich-Figur durch bildliche Assoziationen im Roman verbreiten, lösen sich die einzelnen bildlichen Motive im Blick der Erzählerin auf, ohne im Wesentlichen das Epizentrum Herztier aus dem Auge zu verlieren. So z. B. gewinnt das herz- und mausgraufarbene Holz eine konstitutive Bedeutung für den Großvater. In permanenter Auseinandersetzung mit seinen Erfahrungen aus dem Krieg kann er seine innere Unruhe nur im Schachspiel austragen – aber nur verbissen und einsam, indem er „mit der hellen und dunklen Farbe gegen sich selbst spielt" (**H** 50). Analog steht dazu die Äußerung der Großmutter:

> Du [der Großvater] sollst noch nicht schlafen, dein Herztier ist noch nicht zu Hause. (**H** 138)

Als jedoch die Königinnen, die als nicht unwichtige Spielfiguren sogar mit Herztieren versehen sind, verschwinden, weigert sich der Großvater, neue zu schnitzen. Kurz darauf stirbt er.

Durch die Assoziation des konkret fassbaren Herztieres mit dem Diktator wird wie im Surrealismus der begrenzte Erfahrungsbereich durch das Fantastische und Absurde erweitert:

> Ich stellte mir vor dem offenen Kühlschrank einen durchsichtigen Mann vor. Der Durchsichtige war krank und hatte, um länger zu leben, die Eingeweide gesunder Tiere gestohlen.
> Ich sah sein Herztier. Es hing eingeschlossen in der Glühbirne. Es war gekrümmt und müde. Ich schlug den Kühlschrank zu, weil das Herztier nicht gestohlen war. Es konnte nur sein eigenes sein, es war häßlicher als die Eingeweide aller Tiere dieser Welt. (**H** 70)

Der Bildraum bleibt unbestimmt. Die Protagonistin identifiziert das Herztier des durchsichtigen Mannes als ein hässliches Organ. In dieser bildlichen Verknüpfung wird die Illusion der Gerüchte über den Diktator entlarvt. Im sozialistischen Rumänien berichten die Leute über scheinbare Krankheiten des Diktators („Lungenkrebs, Rachenkrebs […] Darmkrebs, Gehirnschwund, Lähmung, Blutkrebs" **H** 69), die zum Durchhalten und Abwarten ermuntern, ohne dass der erhoffte Tod des Diktators eintritt. In der Begegnung mit dem Kühlschrank, in dem Lola ihre angeschafften

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

Eingeweide aufbewahrt hat, wird offenbar, dass der „durchsichtige Mann", scheinbar sterbenskrank, zur Verlängerung seines Lebens die Eingeweide gesunder Tiere stiehlt. Sein Herztier bleibt jedoch ungestohlen. Diese Gestalt, mit großer Wahrscheinlichkeit der scheinbar kranke Diktator, ist eben nicht einer, der bestohlen wird und sterben muss. Er ist vielmehr derjenige, der sich der gesunden Tiere seiner Herde und ihrer Eingeweide bedient, um sich am Leben zu erhalten. Sein Herztier bleibt verschont und verschwindet nicht, auch nicht durch entsprechende Gerüchte. Die Einbindung des Fantastischen in das Erzählgeschehen dient also bei Herta Müller wie bei Günter Grass in seinem Roman **Die Blechtrommel** (1959) als Enthüllung der politisch sozialen Wirklichkeit.

In ihrem Essayband **Der König verneigt sich und tötet** (**DK** 54) erklärt die Autorin übrigens, dass sie sowohl den Begriff König als auch das Wort Herztier für den Diktator ausgewählt habe. Herta Müller mutet uns den Blick in den eigenen Kopf, ins Herz zu, wo jeder als seine persönliche Macht herrscht oder rasch zum Tyrannen aus Angst umerzogen werden kann:

> Das „Herztier" ist im Unterschied zum gelebten „König" ein geschriebenes Wort. Es hat sich auf dem Papier ergeben, beim Schreiben als Ersatz für den König, weil ich für die Lebensgier in der Todesangst ein Wort suchen mußte, eins, das ich damals, als ich in Angst lebte, nicht hatte. Ich wollte ein zweischneidiges Wort, so zweischneidig wie der König sollte es sein. Sowohl Scheu als auch Willkür sollten drin sitzen. Und es mußte in den Körper hinein, ein besonderes Eingeweide, ein inneres Organ, das mit dem ganzen äußeren rundherum befrachtet werden kann. Ich wollte das Unberechenbare ansprechen, das in jedem einzelnen Menschen sitzt, gleicherweise in mir und in den Mächtigen. (**DK** 57-58).

Die Schriftstellerin zeigt ein nacktes, klopfendes Herztier in einer Sprache, die die abgründige Tiefe der Wirklichkeit heraufbeschwöre, hebt Udo Scheer (1998: 9) hervor.

Schlussfolgerungen

Herta Müller ist es in ihrem Roman gelungen, auch sprachlich die Umstände, unter denen er entstanden ist, zu widerspiegeln und zu entdecken. Der sozial-politische Kontext ist die Diktatur Ceauşescus, die durch Terror den Menschen das authentische Empfinden geraubt hat. Das allgemeine Misstrauen dem rein Begrifflichen gegenüber, das deswegen entstanden ist, kommt in Müllers Text klar zum Ausdruck.

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

Die Spruch- und Erinnerungsformen sind ein unabweisbarer Ausdruck der gestörten Verhaltens- und Kommunikationsmechanismen der Figuren und leisten aufgrund der erweiterten Bedeutungen einen entscheidenden Beitrag zur Demonstration der umfassenden Präsenz des Geheimdienstes und damit zur Darstellung der Diktatur.

Neben den Spruchformen, die die Auswirkungen der Diktatur direkt auf die Figuren zeigen, rekurriert der Text auf mehrere Strukturen, die als formelhaft bezeichnet werden können und die Daueranwesenheit von Staatsmacht veranschaulichen. Dazu zählt auch die Wiederholung von Gellu Naums Versen.

Im Roman **Herztier** können Spruchformen und sprachliche Wiederholungen als scheinbare Erfahrungssätze nachgewiesen werden, deren Einsatz ausschließlich der Illustration der Diktatur dienen und die Verkörperung von allgegenwärtiger Bedrohung und Gewalt darstellen. Diese Formeln können auf einer höheren Ebene als Widerstand gegen das totalitäre Regime gedeutet werden und so erscheint als letztmöglicher Ort der Freiheit und Selbstbehauptung auch in einer Diktatur doch noch die Sprache selbst. In diesem Zusammenhang nimmt die Bezeichnung *Herztier* einen besonderen Platz ein.

Literatur

Butzer, Günter/Joachim Jacob (Hrsg.) (2008): **Metzler Lexikon literarischer Symbole**, Stuttgart/Weimar: Metzler.

Dawidowski, Christian (1997): *Bild-Auflösung*: *Einheit als Verlust von Ganzheit*. *Zu Herta Müllers* **Niederungen**. In: Ralph Köhnen (Hrsg.): **Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung**. **Bildlichkeit in Texten Herta Müllers**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 13-16.

Hofmannsthal, Hugo von (1979): *Ein Brief*. In: Ders., **Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden**, Bd. 7: **Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen**, Franfurt/Main: Fischer.

Mahlberg, Gerhard (1994): „Herta Müller: *Herztier*. Roman, Reinbeck bei Hamburg 1994, ISBN: 3-498-04366-8, 252 Seiten". In: **Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen**, 4/1994, 103-108.

Mahrdt, Helgard/Laegreid, Sissel (Hrsg.) (2013): **Dichtung und Diktatur**, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Meurer, Petra (1999): *Diktatorisches Erzählen. Formelhaftigkeit in den Romanen von Herta Müller*. In Iris Denneler (Hrsg.): **Die Formel**

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)

und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität, Frankfurt/Main: Peter Lang, 177-194.
Müller, Herta (1994): **Herztier**, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
Müller, Herta (2002): „Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?" In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): **TEXT + KRITIK**, 153/ Juli 2002, 6-17.
Müller, Herta (2003a): **Der König verneigt sich und tötet** (**DK**), München/Wien: Hanser.
Müller, Herta (2003b): *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*. In: Dies., **Der König verneigt sich und tötet**, München/Wien: Hanser, 74-105.
Müller, Julia (2014): **Sprachtakt. Herta Müllers literarischer Darstellungsstil**, Weimar/Wien: Böhlau, 148-154, 179-206.
Müller, Philipp (1997): *Herztier. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern*. In: Ralph Können (Hrsg.): **Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 109-122.
Müller, Philipp (2002): „Fluchtlinien der erfundenen Wahrnehmung. Strategien der Überwachung und minoritäre Schreibformen in Herta Müllers Roman ‚Heute wär ich mir lieber nicht begegnet'". In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): **TEXT + KRITIK**, 153/ Juli/2002, 49-58.
Papadima, Liviu (1988): *Sprache und Diktatur (Langue et dictature).* In: Günter Haltus [u. a.] (Hrsg.): **Lexikon der Romanistischen Linguistik**, Bd. 1/2, Tübingen: Niemeyer, 512-525.
Rössler, Lydia (1995): **Und sie lebt doch – Herta Müllers Roman Herztier als Beispiel neuester rumäniendeutscher Literatur**, Diplomarbeit an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.
Rüther, Günther (Hrsg.) (1997): **Literatur in der Diktatur**, Paderborn: Ferdinand Schöningh.
Scheer, Udo (1998): „Nacktes, klopfendes Herztier. Leiden an der Diktatur erhält den Impac-Literaturpreis". In: **Die Welt**, 20. Mai 1998, 9.
Schmidt, Ricarda (1998): *Metapher, Metonymie und Moral. Herta Müllers Herztier*. In: Brigid Haines (Hrsg.): **Herta Müller**, Cardiff: University of Wales Press, 57-74.
Spiridon, Olivia (2002): **Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzähllliteratur der Nachkriegszeit**, Oldenburg: Igel.

BDD-A13046 © 2014 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:01 UTC)