Roxana Nubert / Ana-Maria Dascălu
Temeswar

Zu Herta Müllers Bildersprache[1]

Abstract: Herta Müller creates unique word images, which impress us deeply. A known language creation is the **Land of the Green Plums** / **Herztier**, which possibly harks back to Paul Celans *Glimmer animal* / *Flimmertier*. *Herztier* (literally: *animal of the heart*) names an inner strength, which drives one forward, keeps one alive and which, however, in the proper sense of the word has nothing in itself so far. The category of the heart, a magnitude for the human individual, falls victim to the collective machinations in the social field of the female protagonist. The name Herztier does not in any case confine itself to the naming function that is connected to the novel from the standpoint of the content. More than that, it keeps reoccurring across the text as something similar to a motive. The image title gains its significance gradually through intertextual intertwining with characters and events in the novel. As a blended idea-thing the motive evinces a stark figurative quality.
Keywords: Herta Müller, Land of the Green Plums / Herztier, visual language, dictatorship.

Herta Müller schafft Sprachbilder, wie sie sie eigentlich bei Johannes Bobrowski bewundert. Was nämlich die Schriftstellerin über die Prosatexte von Bobrowski sagt, stimmt auch für ihre Bücher:

> Der [Johannes Bobrowski] schafft Sprachbilder, wie ich sie sonst nirgend gelesen hab'. Das ist eine Sprache, die verwundet beim Lesen. Ich wär' sehr neugierig, wie lange Bobrowski an solch einem Text gearbeitet hat, weil bei ihm jedes Wort so weit in die Tiefe geht. (Reichrath: 1984, 125)

Eine ganz berühmte Sprachschöpfung der rumäniendeutschen Schriftstellerin ist „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.

[1] Der Beitrag stellt eine ergänzte und bearbeitete Form des Aufsatzes „Sprache und Diktatur bei Herta Müller – Mit besonderer Berücksichtigung des Romans Herztier" dar. In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, Bd. 11/ 2014, 221 – 236.

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

Der ästhetisch wie mysteriös anmutende Titel ist als eine nach S. Freud dem Traum übliche zusammengesetzte Vorstellung gekennzeichnet, oder anders gelesen, durch einen Riss: Herz-Tier. Der Begriff schließt zwei Bezeichnungen in sich ein: 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 (Philipp Müller: 1997, 110). Während letztere Bezeichnung die Vorstellung von Instinkt, Triebhaftigkeit und das Auftreten in größeren Kollektivverbänden evoziert, eröffnet die Kategorie des Herzens die Perspektive vom Menschen als einem von Seele und individueller Emotionalität gezeichnetem Wesen:

> 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)

Der Widerspruch der konträren Kategorien wird in dem von der Protagonistin geschilderten sozialistischen Reich der Notwendigkeit signifikant. Es ist jedoch einer, der im erinnernden Blick auf das vergangene Geschehen nur in einseitiger Priorität auftritt. Die Wortfügung Herztier, bemerkt Philipp Müller (1997: 111), könne in ihrem inhärenten Widerspruch als Gegensatz zum An-sich-Sein der Dinge interpretiert werden:

> Wie müsste man leben, dachte ich mir, um zu dem, was man gerade denkt, zu passen. Wie machen es die Gegenstände, die auf der Straße liegen und nicht auffallen, wenn man vorbeigeht, obwohl jemand sie verloren hat. (**H** 71)

Die Kategorie des Herzens, Größe für das menschliche Individuum, fällt den kollektiven Machenschaften im „angebundenen" (**H** 17, 42, 52) sozialen Umfeld der Protagonistin zum Opfer. Ihr Freund Kurt, Ingenieur in einer Schlachtfabrik, berichtet vom „Blutsaufen" an seiner Arbeitsstelle:

> Die wollen nur Dörfler, die das Dorf selten verlassen, wenn Neue hinzukommen, werden schnell zu Komplizen. Sie brauchen nur einige Tage, bis sie wie die anderen schweigen und warmes Blut saufen. (**H** 100, 252)

Beschwörungen ähnlich, in denen das Abbild des Opfers fixiert wird, um dessen habhaft zu werden, malen die Kinder, so erzählt Kurt weiter,

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

> [...] Wände und Zäune voll mit Herzen, es sind lauter verschlungene Herzen, eines ins andere. Rinder- und Schweineherzen, was sonst. Diese Kinder sind schon Komplizen. Die riechen, wenn sie abends geküsst werden, daß ihre Väter im Schlachthaus Blut saufen und wollen dorthin. (**H** 101)

Es dauert nicht lange, bis Kurt sich der Magie des Blutsaufens nicht mehr entziehen kann. Er wird zum Komplizen des Kollektivs, aus dem er sich letztlich nur durch Selbstmord befreien kann.

Terezas märchenhafte Erzählung 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. Tereza hob den offenen Mantel mit den Händen in den Taschen wie Flügel. 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. Nur zwei Menschen blieben auf der Straße. Sie kannten sich nicht. 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. Die beiden sahen in den Linien ihr ganzes Leben. 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 der Stadt hinaus. Als es weg war aus der Stadt, kamen die Leute aus den fremden Häusern wieder auf die Straße. Sie gingen wieder ihrem Leben nach. Die Angst blieb in ihren Gesichtern stehen. Sie verwirrte die Gesichter. Die Leute hatten nie mehr Glück. (**H** 124 – 125)

Die Gestalt des Neuen in der Erscheinung des sphinxähnlichen Tieres ist, ähnlich wie in Heiner Müllers Text **Der Schreck ist die erste Erscheinung des Neuen** (1990), bemerkt Philipp Müller (1997: 112), begleitet vom Schrecken, der den geflohenen Passanten – womöglich das Endbild des Kommunismus – im Gesicht stehen bleibt. Der Schrecken bewirkt eine Erstarrung des neuen Bildes. Zu Eis gefroren, lässt die Furcht keinen Freiraum mehr für die Hoffnung.

Das Titelbild der abgeschlossenen Handlung des Romans verweist in seinen Wortkomponenten auf die gesellschaftliche Umwelt der Protagonistin. In der Außenwelt ist die Individualkategorie bereits kollektiviert und nur vereinzelt das „Herz“ möglich, da es von der entgegengesetzten Kategorie „Tier“ erdrückt wird:

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

> Du und ich. Tereza hatte kein Gespür dafür, daß du und ich vernichtet war. Daß du und ich nicht mehr zusammen auszusprechen war. Daß ich den Mund nicht schließen konnte, weil mir das Herz hineinschlug. (**H** 158)

Die Bezeichnung Herztier beschränke sich keineswegs auf eine namenstiftende Funktion in inhaltlicher Verbindung zum Roman, vielmehr tauche dieses im Textverlauf motivähnlich immer wieder auf und könne so als Isotopie bezeichnet werden, betont nachdrücklich Philipp Müller (1997: 112).

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)

In der subjektiven Wahrnehmung der Ich-Figur verselbstständigen sich die Erinnerungen an die Großmutter. In der letzten Erwähnung des Titelbildes rekurriert dieses wieder auf seinen erstmaligen Ausspruch, und zwar in ironisch-distanzierter Form. Die singende Großmutter, nach sechs Jahren des Irrsinns gestorben, liegt auf dem Totenbett:

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

Die Entwicklung des Bildes deutet auf eine Kreisbewegung hin, die mit der Rahmenstruktur des Romans konvergiert. Traumähnlich assozieren sich in der geschärften Wahrnehmung der Protagonistin die Kindheitserinnerungen an die singende Großmutter mit banalen Erlebnissen des Alltags. Die imaginative Fortsetzung des Titelbildes zeigt auf bildliche Momente des Textes und eröffnet ein Feld von Möglichkeiten zur Decodierung. So wie die fragmentarischen Textpassagen sich in der

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

Retrospektive der Ich-Figur durch bildliche Assozationen im Roman fortpflanzen, lösen sich die einzelnen bildlichen Motive im Blick der Erzählerin auf, ohne im Wesentlichen das Epizentrum Herztier aus dem Auge zu verlieren. Die erfundene Wahrnehmung macht, wie es Herta Müller erklärt, mittels ihrer imaginativen Kraft, durch Überzeichnung und eine Verschiebung der vertrauten Dimensionen der Wahrnehmung mehr vom Unwesen der Wirklichkeit literarisch dingfest, als die landläufig realistisch genannte Darstellungsform (vgl. Philipp Müller: 1997, 113).

In einem Monolog des Großvaters wird das Titelbild Herztier in symbolträchtiger Bildlichkeit erläutert:

> Er [der Kompaniefrisör] spielte gerne Schach. Der Kompaniefrisör kam auf den Blättersaft, weil ich dickbelaubte Äste brachte, aus denen ich ein Schachspiel schnitzte. Es waren aschgraue und rote Blätter an den Ästen des gleichen Baums. Und so verschieden wie die Blätter war auch das Holz. Ich schnitzte eine dunkle und eine helle Hälfte der Schachfiguren. Die Bäume hatten diese beiden Farben, weil die aschgraue Äste im Wachsen jedes Jahr diese große Verspätung hatten. Die beiden Farben waren gut für meine Schachfiguren, sagte der Großvater. (**H** 16-17)

Das herz- und mausgraufarbene Holz gewinnt eine konstitutive Bedeutung für den Großvater. In permanenter Auseinandersetzung mit seinen Weltkriegserfahrungen 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 Haus. (**H** 138)

Als jedoch die Königinnen, die als nicht unwichtige Spielfiguren sogar mit Herztieren versehen sind, verschwinden, weigert sich der Großvater, neue zu schnitzen. Der Möglichkeit beraubt, seine innere Unruhe im Spiel auszutragen, stirbt der Großvater darauf.

Ähnliche Bedeutung gewinnt das Titelbild Herztier an anderen Textstellen im Roman. So erweist sich die Hauptfigur als unfähig, sich vom Leben in der Angst zu befreien:

> Der Tod pfiff von weitem, ich mußte Anlauf nehmen zu ihm. Ich hatte mich fast in der Hand, nur ein winziges Teil machte nicht mit. Vielleicht war es das Herztier. (**H** 111)

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

Als die Ich-Erzählerin einer erschütterten fremden Frau tröstend das Haar streichelt, befindet sich das Herztier jener Frau in einer gleichen Unruhe, die sie befähigt, körperliche Grenzen zu überschreiten:

> Und ich streichelte, als wäre sie mir vertraut, einer fremden Frau das Haar. Sie verlor sich unter meiner Hand. Sie verzehrte sich in ihrer angebundenen Liebe, von der nichts mehr übrig war als zwei Kinder, Rauchgestank und eine ausgehängte Wohnungstür. Und eine fremde Hand im Haar.
> Die Frau schluchzte, ich spürte ihr Herztier aus dem Bauch in meine Hand springen. Es sprang hin und her, wie ich sie streichelte, nur schneller. (**H** 191)

Während dem Herztier beim Begräbnis des Vaters ebenfalls eine Fähigkeit zur körperlichen Transformation innewohnt:

> Die singende Großmutter kannte seit Jahren niemanden mehr im Haus. Jetzt erkannte sie den Vater wieder, weil sie irr, und weil er tot war. Jetzt hauste sein Herztier in ihr (**H** 74-75),

wird das Titelbild an anderer Stelle ausnahmsweise im Konkreten identifiziert:

> Ich ging in den Eßraum und riß den Kühlschrank auf. Das Licht ging an, als hätte ich es von außen hineingeworfen.
> Seit Lolas Tod lagen keine Zungen und Nieren im Kühlschrank. Aber ich sah und roch sie. 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)

Zum schwachen Glühdraht wird das Herztier des durchsichtigen Mannes in der geschärften Perspektive der Protagonistin; es wird als ein hässliches Organ identifiziert. In dieser bildlichen Verknüpfung wird die Illusion der Gerüchte über den Diktator entlarvt: Im sozialistischen Rumänien berichten die Freunde über scheinbare Krankheiten des Diktators, die zum Durchhalten und Abwarten ermuntern, ohne dass der erhoffte Tod des Diktators eintritt:

> Auch wir gaben die Gerüchte weiter, als wäre der Schleichvirus des Todes drin, der den Diktator zuletzt doch erreicht: Lungenkrebs, Rachenkrebs, flüsterten wir, Darmkrebs, Gehirnschwund, Lähmung, Blutkrebs. (**H** 69)

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

In der Begegnung mit dem Kühlschrank, in dem Lola ihre angeschafften Eingeweide aufbewahrt, wird offenbar, dass der imaginative, durchsichtige Mann, scheinbar sterbenskrank, zur Verlängerung seines Lebens die Eingeweide gesunder Tiere stiehlt. Sein Herztier bleibt jedoch ungestohlen. Der durchsichtige Mann, 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 Gerüchte über die Krankheiten des Diktators ähnelten den Briefen, die Edgar, Kurt, Georg und ich von den Müttern bekamen. Das Geflüster mahnte zum Abwarten mit der Flucht. Jedem wurde von der Schadenfreude heiß, ohne daß der Schaden jemals kam. (**H** 70)

In ihrem Essayband **Der König verneigt sich und tötet** erklärt die Autorin, dass sie sowohl den Begriff König, als auch das Wort Herztier für den Diktator ausgewählt habe:

> 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. Etwas, das sich selbst nicht kennt, sich ungleich ausstopfen läßt. Je nachdem, was der Lauf der Zufälle und Wünsche aus uns macht, wird es zahm oder wild. (**KVT** 57 – 58)

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 Titelbild Herztier gewinnt allmählich seine Bedeutung durch intertextuelle Verflechtungen mit den verschiedenen Figuren und Geschehnissen innerhalb des Romans. Als eine zusammengefügte Dingvorstellung weist das Motiv eine starke Bildlichkeit auf. Das Titelbild verweigert eine eindeutige Identifikation im Konkreten und bleibt in seinem textuellen Umfeld ein rätselhafter Fremdkörper. Das Herztier kommt weder im Endlichen, noch im Unendlichen zur Ruhe:

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

> Die erfundene Wahrnehmung hebt sich von der Wahrnehmung nicht ab. Sie geht eine Schicht darunter. Die erfundene Wahrnehmung ist das tückenlose Einsinken in die Wahrnehmung. Es entsteht ein doppelter, dreifacher, vielfacher Boden, der keiner ist. Vielleicht wie das Gefühl des Fadens, das Gefühl des Bodens. Dieses Vielfache des Bodens unter den Gedanken ist nicht Boden unter den Füßen. Es macht nicht sicher, es fängt nicht auf. (**TsS** 40)

Die Autorin empfindet Mitgefühl für Herztiere und ihnen verwandte Wesen. Herztiere, in anderen Quellen Seelen genannt, scheuen das Tageslicht. Selten lassen sie sich blicken, und sie zu fassen, ist unglaublich schwierig. Mit wenigen, genau treffenden Worten beschreibt sie das Unsagbare, bannt das Unsichtbare auf Buchseiten.

Überwiegend parataktisch baut die Autorin die Magie der Wirklichkeit auf. Die Verfasserin bedient sich kurzer Sätze, die in ihrer Klarheit und Knappheit auf jeglichen Kommentar verzichten, und die bloße Verhaltensweisen und Äußerungen registrieren. Die Enge des dörflichen Milieus in **Niederungen** wird so im Schreiben und Lesen entgrenzt. Die einzelnen Texte weisen keine Handlung im herkömmlichen Sinn auf; sie sind strukturiert durch eine Reihung von Situationen, die auf das wahrnehmende Subjekt bedrohlich zentriert sind. Herta Müller erklärt diesen Mechanismus ihrer Kurzprosa:

> Die Unruhe ist in der Stille der Wahrnehmung ein Überfall. Versucht man den Überfall der Unruhe beim Schreiben zu treffen, die Drehung durch die der Sprung ins Unberechenbare einsetzt, muß man in kurzen Takten seine Sätze schreiben, die von allen Seiten offen sind, für die Verschiebung. Es sind Sprünge für den Raum. (**TsS** 19)

Reihung, Ellipse, Parallelismus, Anapher und Chiasmus dominieren. Ähnlich wie bei den Expressionisten wird hier eine Zertrümmerung der Realität in heterogene Elemente sinnfällig, die allein im Medium der Sprache neu zusammengesetzt werden:

> Parataktischer Stil und Montagetechnik entsprechen auf formal-struktureller Ebene dem Verlust eines geschlossenen, kohärenten Selbst- und Weltverständnisses. Ichverlust bestimmt so die Bildwahrnehmung des Subjekts: die Welt erscheint ebenfalls als chaotisch, zerfallend. (Becker: 1991, 36)

Ein wesentlicher Zug distanziere Herta Müller von AutorInnen aus den Alpenländern, hebt Friedrich Christian Delius hervor:

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

> Ob sie [Herta Müller] ein „schwäbisches Bad“ schildert (fünf Personen nacheinander in einer Badewanne) oder den „Arbeitstag“ („es ist wieder mal Montag, und wieder mal ist eine Woche zu Ende“) oder die Leere der Stadt („Die Eulen fressen die Küsse auf, die auf den Bänken geblieben sind“, immer findet sie überraschende, frische poetische Wendungen. (Delius: 1984, 121)

Desgleichen betont Inge Meidinger-Geise (1984, 321) die Tatsache, dass die **Niederungen** eine mit einer „aufsatzhaft ironischen Berichterstattung“ getränkte Beschwörung der bedrückten Kindheit im Banat sei.

Wie die überwiegende Mehrzahl der Kritiker ist auch Verena Auffermann (1984: 24) vor allem von Müllers Sprache fasziniert, die mit einfachen Worten abgründige Bilder malt. Traum und Realität überschneiden sich sowohl in den **Niederungen** als auch im Roman **Herztier**:

> Herta Müller zeigt ein nacktes, klopfendes Herztier in einer Sprache, deren Geheimnisse Poesie, Einfachheit und irritierend genaue Wahrnehmung sind, eine Sprache, die die abgründige Tiefe der Wirklichkeit heraufbeschwört. (Scheer: 1998, 9)

Die Bildersprache der Autorin sei beeindruckend und ihre Prosa eine „Entdeckung“ (Auffermann: 1984, 24). Fast ausnahmslos erwähnen alle Kritiker die besondere sprachliche Begabung der Schriftstellerin:

> Es sind vorwiegend die sprachlichen Qualitäten der Herta Müller, die auffallen, ihre ungewöhnlichen, poetischen Bilder, die sie unsentimental aus ihrer Alltäglichkeit heraushebt und funktional versetzt. Sie beschreibt nicht ihre Welt, sondern sie erlebt sie durch die Sprache auf andere Weise. (Heinz: 1985, 110)

Von absoluter Beschreibung bis hin zur Anklage auf der einen, der gegenstandsbezogenen Seite, und von sprachlicher Prägnanz bis zur surrealen Sprachverliebtheit auf der anderen, der formalen Seite, zeugen die Leseeindrücke: „Entwicklung großartig unprätentiöser Bilder“ (Henke: 1984, III), „die Kraft und die Genauigkeit ihrer Sprache“ (Uwe Wittstock: 1984, L 3), „ihre Sprache bleibt schlicht, fasst sich in knappe klare Sätze, die nirgends die Präzision der Erinnerung überlagern“ (m.v.: 1984, 35), „immer findet sie überraschende, frische poetische Wendungen“ / „ihre erstaunliche Sprachkraft – dichtes, jargonfreies, ‚reines‘ Deutsch kommt uns da entgegen, das in ihrer Autorengeneration fast einmalig ist“ (Delius: 1984, 121). Die hohe Anerkennung, die die Schriftstellerin bezüglich ihrer

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

souveränen Sprachbeherrschung findet, „die man bei westdeutschen Autoren immer häufiger bemängelt“ (Becker: 1991, 40), bestätige die These von einer durch die Sprachinselsituation (als geographisches Charakteristikum rumäniendeutscher Literatur) geschärften Sensibilität für Sprache, wirft René Kegelmann (1995: 61) ein. Herta Müller stimmt dieser Feststellung zu:

> Im Dialekt des banatschwäbischen Dorfes, in dem ich aufgewachsen bin, sagte man: Der Wind *geht*. Im Hochdeutschen, das man in der Schule sprach, sagte man: Der Wind *weht*. Und das klang für mich als Siebenjährige, als würde er sich weh tun. Und im Rumänischen, das ich damals in der Schule zu lernen begann, sagte man: Der Wind *schlägt*, vîntul bate. Das klang damals, als würde er anderen weh tun. Und genauso unterschiedlich wie das Wehen ist das Aufhören des Windes. Auf Deutsch heißt es: Der Wind hat sich *gelegt*. Auf Rumänisch aber: Der Wind ist *stehen geblieben*, vîntul a stat. Dieses Beispiel vom Wind ist nur eines von den ständig verschiedenen Bildern, die zwischen zwei Sprachen für ein und dieselbe Tatsache stehen. (**Hg** 14-15)

Gerade im Extrem der Negation dringt Müllers Prosa zu einer ungehörten Poesie vor, in der von fern der Klang einer besseren Welt vernehmbar wird, schreibt Friedmar Apel (1994: L 16). Und Bruno Preisendörfer sagt überzeugt, dass mit **Herztier** Herta Müllers Poesie perfekt geworden sei (1994: 5). Die Verfasserin schwelge nicht in Worten, sie gehe geizig mit ihnen um, weil sie am eigenen Leib erfahren hat, wie kostbar sie seien (Preisendörfer: 1994, 5). Herta Müller ist eine großartige Stilistin, die das thematisch Unerhörte in sprachlich Unerhörtes überträgt:

> Edgar, Kurt und ich gingen den Bäumen des Ufers nach und dem Reden. Edgar hatte dem Mann, der nie auffällt, den Schlüssel vom Sommerhaus zurückgegeben. Wir hatten die Bücher, Fotos und Hefte untereinander aufgeteilt. 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)

Wie gewohnt, scheint die Sprache der Autorin auch im Roman **Herztier** in Metaphern, Symbolen, allegorischen Einschüben förmlich zu explodieren. Dorothea von Törne spricht von der „phantastischen Metaphorik“ (1994: 23) des Buches. **Herztier**, „ein literarisches Kunstwerk ersten Ranges“ (von Törne: 1994, 23), überzeuge durch einen kreisend tastenden, distanzierten Ton. Herta Müller spüre den Wahrheiten ihrer Geschichte nach, die auch die Geschichte ihrer Sprache sind, und würde dabei auf Täuschungen und Selbsttäuschungen stoßen. Das Gedicht von

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

Gellu Naum, die grünen Pflaumen, das Blutsaufen, die scheinbaren Krankheiten des Diktators, das Singen der Großmutter – der Text ist von Andeutungen und raschen Bildverknüpfungen durchzogen. Der Raum des Romans verengt sich durch diese Technik und die dunklen Erinnerungen der Protagonistin üben auf diese Weise einen noch stärkeren Einfluss auf den Leser aus.

Was man allgemein Herta Müller vorhält, ist der „lyrische Unterton" (Wittstock: 1984, 3). Hans Kanitz kritisiert seinerseits:

> [...] eine fast pathologische Freude am Gemeinen, welche in jeder Schilderung, in jedem Wachtraum die Erinnerung belastet und weder bei ihr, noch bei dem Leser den Eindruck hinterläßt, wirklichen Menschen begegnet zu sein. Die aber sind niemals nur niedrig, nur gemein, nur zu Ehebruch, Vergewaltigung, Verspottung und Geiz - um die hervorstechendsten Taten und Charaktereigenschaften der hier Geschilderten zu nennen - fähig. Das ermüdet auf Länge. (Kanitz: 1985, 5)

Herta Müller gelinge „die Gratwanderung zwischen leuchtender Poesie und nüchterner Beschreibung des Schreckens", erklärt Eva Pfister (2009: 29).

Literatur

Apel, Friedmar (1994): „Kirschkern Wahrheit. Inmitten beschädigter Paradiese: Herta Müllers ‚Herztier'". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 4. Oktober 1994, L 16.

Apel, Friedmar (2001): „Wörter sind latent zu allem fähig. Hintergründe einer Poetik: Herta Müller im Gespräch mit Michael Lentz über die ‚Atemschaukel'". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 18. Februar 2011, 32.

Auffermann, Verena (1984): „Das Glück frißt uns das Leben. Herta Müllers Erstling: ‚Niederungen'". In: **Frankfurter Rundschau**, 9. Juni 1984, ZB 4.

Becker, Claudia (1991): *‚Serapiontisches Prinzip' in politischer Manier – Wirklichkeit- und Sprachbilder in „Niederungen"*. In: Norbert Otto Eke (Hrsg.): **Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller**, Paderborn: IGEL Verlag

Delius, Friedrich Christian (1984): „Jeden Monat einen neuen Besen". In: **Der Spiegel**, 30. Juli 1984, 119 – 123.

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

Eke, Norbert Otto (1991): *Augen/Blicke oder*: *Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern*. *Annäherung an Herta Müller*. In: Ders. (Hrsg.): **Die erfundene Wahrnehmung**. **Annäherung an Herta Müller**, Paderborn: IGEL, 7 – 21.

Heinz, Franz (1985): *Kosmos und Banater Provinz. Herta Müller und der unliterarische Streit über ein literarisches Debüt*. In: Schwob, Anton (Hrsg.): **Beiträge zur deutschen Literatur in Rumänien seit 1918**, München: Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks, 103 – 112.

Henke, Gebhard (1984): „Poetischer Ausbruch aus dem engen Banat. Herta Müllers Prosa-Debüt ‚Niederungen'". In: **Süddeutsche Zeitung**, 12. April 1984, III.

Kanitz, Hans (1985): „In den Niederungen des Lebens". In: **Badische Neueste Nachrichten**, 2. März 1985, 5.

Kegelmann, René (1995): *Beginn und Wendepunkt: Herta Müllers Niederungen.* In: Ders.: „**An den Grenzen des Nichts, dieser Sprache** …" **Zur Situation rumäniendeutscher Literatur der 80er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland**, Bielefeld: AISTESIS, 59 – 62.

Meidinger-Geise, Inge (1984): „Herta Müller: Niederungen". In: **Südostdeutsche Vierteljahresblätter**, 4/1984, 321 – 322.

Müller, Herta (1988): **Niederungen** (**N**), Berlin: Rotbuch.

Müller, Herta (1991): **Der Teufel sitzt im Spiegel Wie Wahrnehmung sich erfindet** (**TsS**), Berlin: Rotbuch.

Müller, Herta (1994): **Herztier** (**H**), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Müller, Herta (2003): **Der König verneigt sich und tötet** (**Kvt**), München / Wien: Carl Hanser.

Müller, Herta (2003a): *Wenn etwas in der Luft liegt*, *ist es meist nichts Gutes* (*WeL*). In: Ders.: **Der König verneigt sich und tötet**, München / Wien: Hanser, 186-199.

Müller, Herta (2011): *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. In: Dies.: **Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel**, München: Carl Hansen.

Müller, Philipp (1997): *Herztier. Ein Titel/Bild von Bildern*. In: Ralph Köhnen (Hrsg.): **Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung**, Frankfurt/Main: Lang, 109 – 121.

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:

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): **TEXT + KRITIK**, Juli/2002, 49 – 58.

Nubert, Roxana (2004): *Die deutschsprachige Literatur des Banats im Zeichen grenzüberschreitender Autoren – mit besonderer Berücksichtigung von Herta Müller und Richard Wagner*. In**: Acta Germanica. German Studies in Africa**, Bde. 30/31/2004, Frankfur am Main [u. a.]: Peter Lang, 121 – 140.

Nubert, Roxana (2011): *Die banatschwäbische Welt und ihr Niederschlag in der* rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur – *mit besonderer Berücksichtigung von Herta* Müller und Johann Lippet. In: Dorle Merchiers / Gérard Siary (Hrsg.): **Spuren deutscher Identität in Mittel- und Osteuropa seit 1945**, Bern [u. a.]: Peter Lang, 99 – 120.

Nubert, Roxana (2014): *Die Diktatur im Spiegel der Literatur: Surreale Bildlichkeit in Herta Müllers Romanen Herztier und Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet*. In: Dorle Merchiers / Jacques Lajarrige / Steffen Höhne (Hrsg.): **Kann Literatur Zeuge sein? La littérature peut-elle rendre témoignage? Poetologische und politische Aspekte in Herta Müllers Werk Aspects poétologiques et politiques dans l'oeuvre de Herta Müller**, Bern [u. a.]: Peter Lang, 217 – 237.

Nubert, Roxana / Dascălu-Romițan, Ana-Maria (2014): „Sprache und Diktatur bei Herta Müller – Mit besonderer Berücksichtigung des Romans *Herztier*". In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, Bd. 11, 221 – 236.

Nubert, Roxana (2014): *Realität und Surrealität bei Herta Müller*. In: Gabriel H. Decuble, Orlando Grossegesse, Maria Irod, Stefan Sinerth (Hrsg.): ***„Kultivierte Menschen haben Beruhigendes". Festschrift für George Guțu***, Bd. 1, Ludwigsburg: Pop, 336 – 354.

Nubert, Roxana (2015), *Sprache und Diktatur bei Herta Müller*. În: **Symposium der Deutsch-Rumänischen Akademie, Hermannstadt, 3. – 4. Oktober 2012. Thema: „Die Sprache"**, București: Global Media, 115 – 128.

Röhr, Esther (1994): „Der Tod der Toten. Herta Müllers Roman ‚Herztier'". In: **Frankfurter Rundschau**, 5. Oktober 1994, B 5.

Rössler, Lydia (1995): **Und sie lebt doch – Herta Müllers Roman Herztier als Beispiel neuester rumäniendeutscher Literatur**, Diplomarbeit an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)

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, 6 – 74.

von Törne, Dorothea (1994): „Todesnetze, verbotene Früchte. Herta Müller entwirft in ‚Herztier‘ ein surreales Panorama der Diktatur“. In: **Wochenpost**, 11. August 1994, 23.

Wittstock, Uwe (1984): „Hundert Beete voll Mohn im Gedächtnis. ‚Niederungen‘ – ein erstaunlicher Prosaband der deutsch schreibenden Rumänin Herta Müller“. In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 17. April 1984, L 3.

BDD-A32153 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:49:37 UTC)