**Grazziella Predoiu**
Temeswar

# „Leben wir also. Aber man lässt uns nicht leben. Leben wir also im Detail.“ Zur Fokussierung auf ‚kleine Dinge‘ in Herta Müllers Romanen

**Abstract**: The article focusses on the increasing role of the detail, which has a significant meaning in Herta Müller’s novels. Random elements and their meanings are evaluated in novels like **Der Fuchs war damals schon der Jäger, Herztier, Atemschaukel.** Müller’s affinity for details, for minor forms seemly insignificant, is rooted in her discontent with a dictatorial system and provided through sequential view the survival of the main characters. The excessive use of metaphorical elements ubiquitous in all of her novels, those „things of fear“ „metaphor of the moments“ serve to outline the profound hopelessness of a totalitarian world. While in the first two novels the thick web of references to symbols and images of the destructive influence of dictatorship serve to outline the oppressive invasion of the private sphere, the details in Atemschaukel focus on supporting the protagonists’ will to survive, offering a respite throughout the pervasive senselessness.
**Keywords:** Dictatorial system, totalitarian, observation, affinity for the detail, wide metafors, seqeuncences, resistance, survival.

Herta Müllers Texte, die im dörflichen Gewand, auf „d[en] Fransen der Welt“ (Müller 2002: 8) spielen, handeln von der tödlichen Konformität des banatschwäbischen Dorfes, geprägt von Deutschtümelei, Scheinwerten, Anpassungsdruck, Kontrollmechanismus und Ethnozentrismus. In ihren negativen Dorfidyllen aus den Erzählbänden **Niederungen**, **Drückender Tango**, **Barfüßiger Februar** postuliert die Autorin eine Absage an falsche Dorfutopien, eine schonungslose Kritik an bestehenden Denksystemen und utopischen Heimatdarstellungen. Die städtische Welt, die sich als Verdopplung der dörflichen erweist, jener „Teppich [...] aus Asphalt“ (Müller 2002: 8) thematisiert die grauenvolle Unterdrückung und die Überlebensstrategien inmitten der rumänischen Diktatur. Von den Vorformen rumänischer Diktatur, von dem Leben in den stalinistischen Arbeitslagern handelt der in Zusammenarbeit mit Oskar Pastior begonnene Roman **Atemschaukel**.

Ein bei Müller beliebtes Sujet literarischer Darstellung ist also das Leben in einer Diktatur jeglicher Couleur. Und so wie sich die totalitäre



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

Macht in allen Texten zur Sichtbarkeit verdichtet, so gibt es auch die Gegenbewegungen des Individuums, welches in seiner Angst widerständig ist und eine „Ästhetik des Widerstands“ anwendet und sich an die kleinen Dinge klammert, um überleben zu können.

Die im Banat geborene Schriftstellerin hat ihr Schreiben, welches aus den erlebten Traumata schöpft, in Anlehnung an Georges-Arthur Goldschmidt als ‚autofiktional‘ eingestuft:

> Es ist seltsam mit der Erinnerung. Am seltsamsten mit der eigenen. Sie versucht, was gewesen ist, so genau wie nur möglich zu rekonstruieren, aber mit der Genauigkeit der Tatsachen hat das nichts zu tun. Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden, schreibt Jorge Semprun. Und Georges-Arthur Goldschmidt nennt seine Texte ‚autofiktional‘(**IF**: 21).

Mit diesem Begriff ist eine doppelte Optik gemeint, einerseits der authentische Schreibanlass, das biografisch fundierte Erleben, das sich in die Wörter einsenkt und andererseits jener Schritt der Verwandlung in die Schrift, der „Autonomisierung der Texte“ (Köhnen 1997: 9). Damit macht die Autorin ihre eigene Biografie zum Material eines steten Nachsinnens über die alltäglichen Demütigungen, Bedrohungen und Zerstörungen des Individuums in der menschenverachtenden rumänischen Diktatur. Somit fassen die Müllerschen Texte den erlebten Schrecken im ästhetischen Modus einer Repräsentation, „die nicht das Unerträgliche in den gelungenen Metaphern poetisch aufzuheben sich anschickt, sondern Wunden schlagen, erschrecken und irritieren, verwundern und verwunden soll“ (Eke 2002: 65).

Programmatisch für die Texte ist eine Zergliederung der Wahrnehmung in der Sprache als Demontage der Syntax, so wie sie die Autorin in ihrer Poetikvorlesung **Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet** umrissen hat:

> Beim Schreiben, will man dieses Hintereinander und die Brüche fassen, muss man das, was sich im Fortschreiben des Gedankens zusammenfügt, zerreißen. Man zerrt am Geflecht der Sätze, bis sie durchsichtig werden, bis in der Reihenfolge der Worte im Satz und in der Reihenfolge der Sätze im Text die Risse durchscheinen (**TS**: 81).[1]

[1] Zwecks Lektüreerleichterung und aufgrund unzähliger Beispiele aus ein und dem gleichen Band werden in diesem Beitrag Abkürzungen der Romantitel Müllers eingesetzt. So erscheint **Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet** als **TS**, **Hunger und Seide** als **HS**, **In der Falle** als **IF**, **Herztier** als **H**, **Der Fuchs war damals schon der Jäger** als **F**, **Der König verneigt sich und tötet** als **K** und **Atemschaukel** als **A** und



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

In solchen Fragmenten und Partikeln entstehen Freiräume. In diesen Auslassungen eröffnen sich eigene Erfahrungsmöglichkeiten, welche die autobiografischen Grenzen des Textes überschreiten. Schreiben bedeutet für Herta Müller das Parzellieren, das Isolieren, die Analyse als „Entkleidung der Wahrnehmung. Man nimmt ihr das Eigentliche, das Bild [...] bis im Text die Risse durchscheinen. Bis die verschwiegenen Sätze zwischen den geschriebenen überall ihr Schweigen hinhalten“ (**TS**: 81). Diesen Vorgang des Spaltens und Trennens wichtiger Bezüge bringt Müller in der anagrammatischen Technik der Collage zur Darstellung, in ähnlicher Weise wie Pastior mit den Anagrammen verfährt. Er kommt aber auch im Aufsplittern der Syntax zum Tragen, in dem gezielten Vermischen der Wörter aus dem Rumänischen und Deutschen.

Dadurch wird in ihrer Prosa das Detail überbewertet zuungunsten des Ganzen. Nicht mehr die Totalität wird gepriesen, sondern das Kleine, der Gegenstand, welcher bis dahin als minoritär und randständig erschien: „Leben wir also. Aber man lässt uns nicht leben. Leben wir also im Detail“ (**HS**: 61), äußerte sich Müller in dem Essay *Zehn Finger werden keine Utopie* dazu. In dem gleichen Essay aus dem Band **Hunger und Seide** schildert Müller wie ihre Affinität fürs Detail gerade aus dem Unbehagen an dem Regime, aus den Schikanen einer Disziplinargesellschaft, wie sie von Foucault dargestellt wurde, entstanden ist:

> Meine Einzelheiten hatten keine Gültigkeit, sie waren nicht ein Teil, sondern ein Feind des Ganzen. Wer wie ich damit anfing, in Einzelheiten zu leben, brachte das Ganze nie zusammen. Wer im Detail leben mußte, stellte nur Hürden auf für das Ganze. Meine angeborene Unfähigkeit, mit dem Ganzen umzugehen, quälte mich. Ich war immer schuldig, egal wo ich mich befand und was ich tat. Als Kind und als Übersetzerin in der Fabrik, als Lehrerin in der Schule war ich immer schuldig (**HS**: 61).

Aus dem Ungenügen, nicht zu entsprechen, weder dem überschaubaren Dorf als Ganzem, noch der ubiquitären städtischen Welt, entstand die Vorliebe für das Kleine, für die Zwischenräume. Dabei wird das Ganze „mit totalitärer Ideologie in Verbindung gebracht“ (Apel 1998: 222), während unter dem Druck der permanenten Kontrolle das Detail das Überleben gestattet:

---

*Gelber Mais und keine Zeit* als **GM**, **Lebensangst und Worthunger** als **LW**, **Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel** als **SO**.



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

> Wer mit dem Detail nicht leben kann, wer es verbietet und verachtet, wird blind. Tausend Details ergeben etwas, aber keinen gespannten Faden vom Leben, keine allgemeine Übereinkunft, keine Utopie. Details sind nicht in Kette und Glied zu stellen, in keiner geradlinigen Logik der Welt.
>
> Ich habe mich nie für das Ganze geeignet. Ich sorgte mit aller Verzweiflung, die Kleinigkeiten, die meinen Weg streiften, nachzuvollziehen (**HS**: 61).

Durch genaues Hinsehen erfolgt eine Wahrnehmung des Details, wobei die Fokussierung aufs Detail, auf die ständige Überwachung, die Kontrolle und die Schikanen der Diktatur zurückzuführen ist.

> Ja, ich glaube, daß in der Wahrnehmung das Detail immer eine Rolle spielt, und daß man umso mehr sieht, je mehr man Einzelheiten sieht. Aber ich glaube nicht, daß, wenn man das Ganze auf einmal ansieht, daß man genau sieht. Wenn man das Detail ansieht, sieht man zwar nur einen Teil, aber ich glaube, aus diesem Teil heraus sieht man tiefer, als wenn man das Ganze an der Oberfläche sieht. Und ich glaube, daß die Wahrnehmung insgesamt sich aus dem Detail zusammensetzt, und daß verschiedene Dinge immer mitspielen (Beverly 1999: 330).

Der Überbewertung der Details, welche in der Prosa Herta Müllers eine signifikante Rolle erhalten, soll dieser Beitrag nachgehen, wobei die Romane **Der Fuchs war damals schon der Jäger**, **Herztier** und **Atemschaukel** in die Diskussion einbezogen werden. In allen drei Büchern werden Beschädigungen und Grunderfahrungen im Spannungsfeld der beiden Totalitarismen des vorigen Jahrhunderts thematisiert, wobei sich die Protagonisten zwecks Überleben an kleine Dinge klammern. Erzähltechnisch sind die Texte durch „Fraktalisierungen und Fragmentierungen“ (Eke 2002: 66) konstituiert, durch Brüche und Risse, denn über weite Strecken wird das Kontinuum narrativer Strukturen durch eine „Ästhetik der Sequenzialisierung“ (Eke 2002: 66), durch fragmentarisierte Wahrnehmungen ersetzt, die Fabel wird bis zu einem Grundgerüst amputiert, Bilder summieren sich hinter Bilder. Dahinter steht eigentlich die gleiche Vorliebe der Autorin für die Miniatur, für die gebrochenen Formen.

**Der Fuchs war damals schon der Jäger** ist Müllers erster Roman, der die rumänische Diktatur zum Thema hat und der als Drehbuch für einen Spielfilm 1990 entstanden ist. Darin werden der seelische Terror, die Ohnmacht und Ausweglosigkeit, die menschenunwürdigen Zusammenhänge kurz vor dem Zusammenbruch der Diktatur dargestellt. Bezweckt wird eine hautnahe Beschreibung der Zustände in Rumänien vor und nach der Dezemberrevolution, doch der Blick der „Eingeweihten“ misslingt öfters, zumal das Dargestellte der neuen Lebenswelt Müllers und ihren



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

Erfahrungen mittlerweile fremd geworden war, da ja die Autorin Rumänien zwei Jahre vorher verlassen hatte und da vielen Szenen das Müllersche Verfahren der Verabsolutierung, der Übertreibung gemeinsam ist (vgl. Predoiu 2001: 114).

In den Vordergrund treten Personen aus verschiedenen Kreisen des Alltagslebens, hauptsächlich Intellektuelle wie die Lehrerin Adina, ihre Freundin Clara, der Arzt Paul, Liviu, der Dorflehrer, der Ungar Abi, die zu Dissidenten geworden sind. Ihnen entgegengestellt ist ein Vertreter der Macht, der Geheimdienstoberst Pavel. Die ersteren versuchen sich dem System zu widersetzen, dichten Lieder mit politischem Hintergrund, die als Widerstandsform, als Variante des Ausharrens in einem totalitären Staat gedeutet werden können. Der Letztere passt sich an, nicht zuletzt wegen materiellen und sozialen Privilegien. Anhand der Details lassen sich die beiden Formen des Umgangs mit einer Diktatur, die Dissidenz und das Anpassen erklären.

Die Stirnlocke repräsentiert eine Form der Bedrohung, sie gehört dem Diktator und verweist auf das permanente Observieren:

> Die Zeitung ist rau, doch die Stirnlocke des Diktators hat auf dem Papier einen hellen Schimmer. Sie ist geölt und glänzt. Sie ist aus gequetschtem Haar. Die Stirnlocke ist groß, sie treibt kleinere Locken auf den Hinterkopf des Diktators hinaus. Auf dem Papier steht: der geliebteste Sohn des Volkes. Was glänzt, das sieht. Die Stirnlocke glänzt. Sie sieht jeden Tag ins Land. Der Bilderrahmen des Diktators ist jeden Tag in der Zeitung, so groß wie der halbe Tisch (**F**: 27).

Sie entpuppt sich als Inbegriff von Ceauşescus absoluter Herrschaft, deutet auf das Auge des Tyrannen, der sein ganzes Land beobachtet und kontrolliert. Der Satz, „was glänzt, das sieht", wird des Öfteren in diesem Kapitel gebraucht und unterstreicht die Allgegenwart der Bewachung. In der Poetikvorlesung erzählt die Autorin, wie in ihrer Anwesenheit einmal ein Freund das Auge des Diktators aus der Zeitung herausgeschnitten hatte: davor hatte sie größere Angst empfunden als vor der Person selbst.[2] Metonymisch hatte es das Subjekt ersetzt, hatte sich verselbstständigt, denn das sehende Auge vermag das ganze Ausmaß der Bedrohung, die Kraft der Gefährdung zu verdeutlichen. Als Symbol der Gewalt übt der Diktator seinen Einfluss selbst auf die Natur negativ aus: Die Hunde bellen und

[2] „Ein Freund hat einmal, als wir zusammensaßen, aus dem Photo des Diktators ein Auge ausgeschnitten. Er hat das Auge auf ein Bogen Packpapier geklebt. […] Wir haben gelacht, schallend gelacht, weil uns das Auge jetzt noch mehr bedrohte. Er hatte die Überwachung durch das ausgeschnittene Auge auf die Überwachung selbst gestoßen" (**TS**: 27-28).



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

haben Angst, die Bäume werden aggressiv und würgen sich. Die Menschen entgleiten aus ihren normalen Bahnen.

Ein weiteres Detail, welches sich auf die üblen Zustände im Land, die Mangelerscheinungen und die Ausweglosigkeit bezieht, ist der Draht. Er wird in Verbindung mit der Fabrik erwähnt und erhält im Text eine motivähnliche Funktion. „Die Vorstadt ist mit Drähten an die Stadt gehängt“ (**F**: 12), am Straßenende liegen rostende Drahtrollen, rostige Drahtrollen sind auch im Hof der Fabrik zu sehen, die Köpfe der Passanten bewegen sich zwischen Drahtrollen:

> Er zieht das Gesicht schnell zurück, denn er schaut aus Gewohnheit in den Draht hinaus. […] Er schaut in den Draht und fragt, wie heißt der Zwerg. Der Pförtner schaut auch in den Draht, weil die Augen des Direktors seine Augen nachziehen, und weil der Pförtner meint, dass der Direktor mit dem ganzen Kopf in diesem Draht ist. Denn, wer in den Draht schaut, der schaut mit dem ganzen Kopf hinein, wer in diesen Draht schaut, der hört nicht mehr zu (**F**: 118).

Der Draht wird allen zum Verhängnis, die Menschen können ihrem Schicksal nicht ausweichen und bewegen sich wie in einer Zelle. Doch ist der eiserne und starre Draht durch den Rost selbst dem Verfall preisgegeben. Im Text verweist der Draht auf das Eingesperrt-Sein, das Abgekapselt-Sein, auf ein Gefängnis, dem man nicht entrinnen kann. In diesem Käfig sind alle Opfer, gehetzte und zerbrochene Gestalten, denn die elenden Verhältnisse haben die Individuen entmenscht, sie ihrer Würde beraubt. Zu dieser Überlegung leitet ein Satz der Autorin: „[…] dass die Donau das Dorf [in übertragener Bedeutung den Staat] von der Welt abschneidet“ (**F**: 106), es also hermetisch einschließt. Deswegen ist Martina Hoffmann und Kerstin Schulz zuzustimmen, wenn sie die Degradierung der Donau zum Instrument der Herrschaft konstatieren (Hoffmann/Schulz 1997: 87).

Die Drahtfabrik, in welcher die Korruption an der Tagesordnung ist, entspricht auf Textebene den schmutzigen Industriestädten aus dem **Herztier**, in denen das „Proletariat der Blechschafe und Holzmelonen“ (H: 97) einander angeglichen wird. Dadurch wird das realsozialistische Erscheinungsbild mit seiner das gesamte Leben in den Städten bestimmenden Monoproduktion von Herta Müller karikiert. Grotesk muten die surrealistischen Bilder aus dem desolaten Alltag an, in denen die Arbeiter Blut trinken, Parkett stehlen.

Dass auch die Natur als ein von der Staatsmacht okkupierter Bereich fungiert, verdeutlicht ein anderes wichtiges Symbol, die Pappel. „Sie sind



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

höher als die Dächer der Stadt. [...] Und wo nichts mehr hinreicht, zerschneiden die Pappeln die heiße Luft. Die Pappeln sind grüne Messer“ (**F**: 9). Für die auf dem Dach sitzenden weiblichen Protagonistinnen werden die mit Messern bewaffneten Pappeln zu „Symbole[n] der Überwachung und Bedrohung“ (Apel 1998: 226), wobei die negative Bewertung den gesamten Text hindurch beibehalten wird.

Die von den Pappeln ausgehende Bedrohung verliert hier ihre punktuelle Begrenzung und wird so zu einem in jeden Bereich menschlichen Zusammenlebens hineinreichenden Sinnbild für das umfassende Ausgeliefertsein des Individuums an das System (Hofmann/ Schulz 1997: 82). In ähnlicher Weise, wie die Schatten der Pappeln auch in den kleinsten Lebensbereich eindringen, kann auch das Individuum „nicht vor der Dominanz herrschender Strukturen in einen machtfreien Raum flüchten.“ (Hofmann/Schulz 1997: 84).

Im Zentrum der Bildwelt des Romans liegt ein Fuchsfell, erstarrte Natur, „die als Zerschnittenes zu einem beängstigenden Leben“ (Apel 1998: 226) erwacht. Das in Adinas Wohnzimmer als Läufer umfunktionierte Fuchsfell ist Inbegriff der Menschenjagd und Mittel im psychologischen Nervenkrieg gegen Andersdenkende. Adina wird vom Geheimdienst beschattet und „erfährt“ über den unbefugten Zutritt in ihre Privatsphäre vom Fuchsfell. Zuerst wird ein Bein zerstückelt, dann das andere, bis nur noch der Kopf abgetrennt werden soll, wobei in der Klomuschel immer Indizien des Einbruchs, Sonnenblumenkerne, zu finden sind: „Gegenstände ersetzen Gesagtes“, schreibt Verena Auffermann und meint weiter, „der Verräter genießt es, die Angst seines Opfers wachzuhalten“ (Auffermann 1992: 5). Damit wird das Fuchsfell zur Parabel für Gefahr und Bedrohung, im Zerstückelten offenbart sich das Wesen des Totalitarismus:

> Der Jäger kam von draußen und brachte den Fuchs. Er sagte, das ist der größte. […] Und ich fragte, kann ich die Flinte sehen. Der Jäger legte den Fuchs auf den Tisch und strich ihm das Haar glatt. Er sagte, auf Füchse schießt man nicht, Füchse gehen in die Falle. Sein Haar und sein Bart und seine Haare auf den Händen waren rot wie der Fuchs. Auch seine Wangen. Der Fuchs war damals schon der Jäger (**F**: 167).

Im Fuchs verschmelzen die Wahrnehmungen des Bewachungs-objektes und jene des Geheimdienstes. Der von Adina in der Kindheit gehegte Wunsch, ein Fuchsfell zu besitzen, wird ihr in der Gegenwart zum Verhängnis, zum Zeichen für die Bespitzelung. Die Hoffnungen der Kindheit gehen in der brutalen Wirklichkeit zugrunde, der Fuchs ist der



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

Jäger, die Grenzen zwischen Täter und Opfer lösen sich auf. Auf den Umstand, dass sich in dem Fuchs Täter und Opfer vereinen, hat Herta Müller in einem Interview hingewiesen:

> Ja, der Fuchs ist der Jäger. Das ist für mich eine Parabel. Für mich war das eine Möglichkeit, Gefahr, Bedrohung, also all die abstrakten Vorgänge, die hinter der Bühne geschehen, konkret werden zu lassen. Die Person sieht im Fuchsfell den Geheimdienst. Der Geheimdienst sieht im Fuchs die Person. Das ist die Kreuzung, wo sich die Dinge überschneiden und absurd werden (Müller 1992: o. S.).

Kurz bevor der Kopf des Fuchses abgetrennt werden sollte, rettet sich Adina.

**Herztier** führt die Problematik des ersten Romans weiter, vertieft das Motiv der verratenen Freundschaft, der Gruppenzugehörigkeit, der Bedrohung durch die Securitate und der Ausharrungsmodalitäten in einer totalitären Gesellschaft. Bilder und die exzessive Metaphorik sind ein hervorstechendes Merkmal dieses Buches, wobei die bildreiche Sprache die auswegslose und resignative Grundhaltung unterstreicht. „Nicht zuletzt werden die wechselnden Bildkonstellationen zu Instanzen des Standhaltens wider die im Roman vorgestellte totalitäre Gesellschaft", notierte Philipp Müller in Bezug auf den wiederholten Einsatz der Bildfolgen (Müller 1997: 110) in diesem Roman.

Im Essayband **Hunger und Seide** äußert sich Herta Müller über Gegenstände, welche Angst einflößen, denn sie werden mit Ritualien der Macht in Zusammenhang gesetzt:

> Begegnungen mit dem Geheimdienst vergisst man nicht. Wer heute sagt, er habe es verdrängt, der lügt. Denn egal, wie viel Zeit vergeht, egal, wo man hinschlüpft, man tut es immer mit der eigenen Person. Denn bei wem soll man leben, wenn nicht bei sich selbst. Die Lüge, die Verharmlosung kommt aus dem Wissen um die eigene Schuldigkeit, nicht aus der Lücke der Erinnerung. Das Gedächtnis lässt vielleicht manche Erlebnisse der Leichtigkeit fallen. Aber es behält die Dinge der Angst. Gerade da, wo Ohnmacht war, wo man damals in der Defensive stand, wir die Erinnerung offensiv. Sogar aggressiv (**HS**: 99-100).

Im **Herztier** gibt es auch solche „Dinge der Angst", als Leitmotive der Verfolgung gebraucht: Es sind die drei Todesarten, die grünen Pflaumen, das gemähte Gras und das Herztier.

Bereits auf den ersten Seiten des Buches erinnert sich die Ich-Erzählerin an folgenden Satz: „Ich kann mir heute noch kein Grab vorstellen. Nur einen Gürtel, ein Fenster, eine Nuss und einen Strick" (**H**:



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

7). Es sind, wie es der Verlauf der Handlung zeigen wird, mit dem Selbstmord der Kommilitonin Lola, dem Freund Georg, dem Krebstod Terezas und dem Tod Kurts assoziierte Objekte, wobei sich die Handlung hauptsächlich entlang des Gürtels und der Nuss entwickelt. Die evozierten Todesinstrumente und Todesfälle werden lediglich im Zusammenhang mit der Diktatur dargestellt.

Der mit Müller befreundete rumäniendeutsche Schriftsteller Rolf Bossert, der im Roman unter dem Namen Georg als handelnde Person vorkommt, war innerlich durch die Verhöre der Securitate zermürbt und beging kurz nach seiner Auswanderung in den Westen Selbstmord. Er sprang aus dem Fenster eines Übergangsheims in Frankfurt am Main, wobei im Textgefüge nicht zufällig auf ein Fenster angespielt wird. Bossert wurde von den Schergen der Securitate brutal zusammengeschlagen und „durch die Zerschmetterung des Kiefers förmlich mundtot gemacht“ (Schau 2003: 239). Der Lyriker hatte in Rumänien die Gedichtbände **Auf der Milchstraße wieder kein Licht** und den Band **Neuntöter** veröffentlicht. Den Neuntöter, den Vogel welcher seine Beute bei Nahrungsüberfluss auf Dornen aufspießt, übernimmt Müller im Roman, denn Georg identifiziert sich mit dessen Beute, er steht synonym für die Verfolgung durch die Securitate und für die fortschreitende Verengung des inneren wie äußeren Lebensraumes. Ähnlich wie die Beute des Neuntöters mag sich wahrscheinlich Georg in Deutschland gefühlt haben, als er mit den durch die Ausreise bedingten Veränderungen seines Lebens nicht fertig werden konnte. Nach seinem geheimnisvollen Tod entdeckt Kurt neun Gedichte, welche den Titel Neuntöter tragen, wodurch „das Gedichtete bzw. der Gesang des Neuntöters [....] der Intention [entspringt], der Zensur des Allgemeinen zu entkommen, zugleich das Detail zu retten“ (Müller 1997: 119).

Vieles an den Lebens- und Todesumständen der Figur Kurt weist auf Roland Kirsch hin, der in der Zeit des Adam-Müller-Guttenbrunn Literaturkreises in Kontakt zu Herta Müller stand, in Temeswar als Ingenieur tätig war und Prosa von surrealistischer Bildlichkeit verfasste. 1989 wurde er in Temeswar erhängt aufgefunden, doch über Ursachen oder Urheber des Todes können nur Vermutungen angestellt werden: man vermutet dahinter die Securitate. Strick und Fenster sind also Todesrequisiten, die zur Bloßstellung einer menschenwidrigen Gesellschaft eingesetzt wurden, in welcher der Tod oder die Ausreise die einzigen Alternativen zum Leben repräsentieren.



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

Zu Todesinstrumenten der zwei weiblichen Protagonistinnen werden der Gürtel und die Nuss. Lola erhängt sich mit einem Gürtel im Studentenheim, während Tereza an einem nussförmigen Krebsgeschwür stirbt. Die Gegenstände stehen für einen unnatürlichen Tod, denn auch die Krankheit wird als Befall von außen gedeutet, als Verrat an der Freundin. Für die Ich-Erzählerin ist die Erinnerung an diese Gegenstände verbunden auch mit analogen Gewalterlebnissen aus der Kindheit.[3] In einer Welt der unterschwellig wirkenden Angst werden diese Todesinstrumente zu empirischen Symbolen für mörderische Verhältnisse, denen sich der Einzelne bedient, um den Fesseln der Diktatur zu entkommen.

Überhaupt werden im Zusammenhang mit der aus dem armen Süden des Landes in die Stadt gekommenen Lola weitere signifikante Details eingesetzt, die ebenfalls zur Umreißung der Aussichtslosigkeit einer totalitären Welt dienen. Lolas Physiognomie trägt Spuren der dürftigen Herkunftsbedingungen, denn ihre Gesichtszüge werden im Spiegel ihrer Heimatregion beschrieben, wobei sie selbst „gesichtslos" (Glajar 2004: 135) bleibt.

> Lola kam aus dem Süden des Landes, und man sah ihr eine armgebliebene Gegend an. Ich weiß nicht wo, vielleicht an den Knochen der Wangen, oder um den Mund, oder mitten in den Augen. Jede Gegend im Land war arm geblieben, auch in jedem Gesicht. Doch Lolas Gegend, und wie man sie an den Knochen der Wangen, oder um den Mund, oder mitten in den Augen sah, war vielleicht ärmer. Mehr Gegend als Landschaft (**H**: 10).

Ein abgeschlossenes Russischstudium würde sie als sozialer Emporkömmling des Dorfes etablieren. Ihr Wunsch, Karriere zu machen, geht einher mit dem Bedürfnis nach Liebe. Liebe verbindet Lola mit dem Wunsch nach einem Mann mit „weißem Hemd" (**H**: 13), den sie heiraten und ins Dorf mitnehmen möchte. Darin konzentriert sie ihr Begehren nach gesellschaftlichem Aufstieg, nach der Überwindung der ausgetrockneten Gegend. Zur Verwirklichung ihres Vorhabens prostituiert sich die Frau im verwahrlosten Stadtpark, um ihrem Ideal, „durch die Äste der Maulbeerbäume" (**H**: 9) ins Dorf zu gehen, näher zu kommen. Wenn

[3] Vgl. die Episode mit dem Nägelschneiden und dem Anbinden an den Stuhl. Das Nägelschneiden fungiert auch als „Ding der Angst" und ist eine Reminiszenz aus der Kindheit der Ich-Erzählerin, wodurch die dörfliche Enge als Sinnbild der Diktatur dem staatlichen Terror gleichgestellt wird. Das Szenario von den abgeschnittenen Nägeln nimmt alle Schrecken der Diktatur in sich auf und potenziert diese. Diese rühren von Zurichtungen, die im Bild des Gefesseltwerdens und Verstümmelns ihren Ausdruck finden.



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

Schafe, Dürre und Melonen als Metaphern für Armut und Mangel erscheinen, so werden die Maulbeerbäume im Text zum Bild des Aufbruchs aus dem Dorf, verbunden mit der Sehnsucht nach einem besseren Leben.[4] Liest man das Wort als Maul-beere, so bezeichnet der erste Teil den Mund, den Ort des Sprachvollzugs, auch wenn Maul als geläufige Tierbezeichnung eher als Schimpfwort eingesetzt wird. So gelesen können die Maulbeerbäume auch als Symbol der Gier nach einem besseren Leben, als Ausdruck der nicht versprachlichten Bedürfnisse, der durch Herkunft oder die Denkzwänge des totalitären Staates bedingten Spracharmut gedeutet werden.

Ein weißes Hemd besitzt der Turnlehrer, der sie missbraucht, sie verrät und in den Tod treibt.

> Es wird unmöglich sein, seine Hemden weiß zu halten. Er hat mich beim Lehrstuhl angezeigt. Ich werde die Dürre nie los. Was ich tun muss, wird Gott verzeihen. Aber mein Kind wird niemals Schafe mit roten Füßen treiben (**H**: 33).

Dürre erscheint als Metapher für die absolute Erstarrung Rumäniens. Lola gelingt es nicht, sich von der dörflichen Armut zu befreien, und sie scheitert mit ihrem Versuch, durch politische und erotische Selbstaufgabe Karriere in der menschenunwürdigen Gesellschaft zu machen und deswegen begeht sie Selbstmord.

Erstarrt ist nicht nur die dörfliche Gegend, die Stadt steht auch im Zeichen der Armut und Uniformität. Die Arbeiter werden zum „Proletariat der Blechschafe und Holzmelonen" degradiert, sie sind dem Dorf Entlaufene, die im Fraß und Alkoholismus ihre Bedürfnisse unterdrücken.

> Sie machten Klötze und Klumpen statt Industrie. Alles, was groß und eckig sein sollte, wurde in ihren Händen ein Schaf aus Blech. Was klein und rund sein sollte, wurde in ihren Händen eine Melone aus Holz (**H**: 37).

Dass man anstelle von echten Schafen und Melonen solche aus Blech und Holz produziert, erweckt den Eindruck, das ganze Land sei eine arm gebliebene Gegend, genau so rückständig wie Lolas Dorf. Die Industrialisierung hat keineswegs den Fortschritt gebracht, wenn alles auf Uniformität beruhte, eher wird damit mit Hilfe prägnanter Bilder das Scheitern der Industrialisierung in Rumänien betont. Durch Metaphern homogenisiert Müller unterschiedliche industrielle Produktionszweige,

[4] „Nie wieder Schafe […], nie wieder Melonen, nur Maulbeerbäume, denn Blätter haben wir alle" (**H**: 11).



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

gleicht sie der agrarischen Produktion des Landes an und reduziert sie auf das gemeinsame Merkmal der trotz Arbeit nicht überwundenen Armseligkeit (vgl. Schmidt 1998: 68).

Da es wegen der schlechten Versorgungslage in Rumänien nicht viel zu kaufen gab, stehlen die Arbeiter das ihnen Zugängliche am Arbeitsplatz und sie überziehen ihre Wohnung damit. Der Totalitarismus mit seiner Tendenz zur Uniformität konkretisiert sich somit als Szenerie des Absurden, wenn beim Arbeiter aus der Pelzbranche Sofakissen, Bettdecken, Stuhlpolster, Teppiche und sogar Hausschuhe aus Pelz sind. Die Arbeiter aus der Holz verarbeitenden Industrie verlegen auch die Wände mit dem gestohlenen Parkett und die Arbeiter aus den Schlachthäusern stehlen Innereien.

Sie besuchen den Sommergarten der Bodega, in dem niemand ein Gast ist und betäuben ihre Angst mit Schnaps. Der Einheitsschnaps deutet die Mangelsituation im Land an. Aber „diese Art der Flucht führt nur um so tiefer in den dumpfen Zwangszusammenhang“ (Apel 1998: 228), weil sie sogar der Kellner verraten könnte. Die Angst, unter der die vier Dissidenten, die Kinder leiden, bestimmt auch ihr Handeln.

Über das Motiv der „grünen Pflaumen“ wird die gemeinsame Herkunft von Überwachern und Verfolgern konstruiert. „Das Unheimliche besteht darin, dass sich die Metaphern der Verfolgten an die der Verfolger annähern. Die Absurdität im Denken zu Hause spiegelt sich in der Absurdität der Überwachungskriterien im Staat [wider],“ notierte Beatrice von Matt (1994: 5). Die Rituale der Demütigung, ausgeübt von den Wächtern eines totalitären Staates, vorausgedeutet von den Wächtern der Kindheit, das Bewachen und Überwachen, das Strafen, die Gewalt, sind Partikeln des Zwangs und der Not und diese umreißen den Alltag eines Polizeiregimes. Repräsentanten der destruktiven Gier sind die Pflaumenfresser, die als Opportunisten alles verachten:

> Ich sah auch die Wächter auf den Straßen auf und ab gehen. Sie wussten in jedem Revier, das sie bewachten, wo Pflaumenbäume standen. Sie gingen auf Umwege, um an Pflaumenbäumen vorbeizukommen. […] Denn Pflaumenfresser war ein Schimpfwort. Emporkömmlinge, Selbstverleugner, aus dem Nichts gekrochene Gewissenslose und über Leichen gehende Gestalten nannte man so (**H**: 59).

Das Bild des ‚gemähten Grases‘ lässt sich mit der Figur Terezas, einer Systemtreuen, assoziieren, es kann „als Problem der Liebe und des Vergebens, [...] nicht weit entfernt von der Unmöglichkeit des sozialen Austausches“ (Müller 1997: 119) gelesen werden. Tereza ist die Freundin



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

der Ich-Erzählerin, steht auf der Seite der Macht, kann sich westlichen Wohlstand leisten. Durch passives Mitmachen arbeitet sie der Securitate zu. Durch das Motiv der verratenen Freundschaft wiederholt Müller eine ihrer beliebten Szenerien: Macht im Innenraum des Subjekts, Macht, die das Privatleben und die Freundschaft aushöhlt:

> 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. […] Ich wollte, dass die Liebe nachwächst, wie das gemähte Gras (**H**: 158 u. 161).

Erfunden hat die Autorin das „gemähte Gras" (**H**: 8) als Sinnbild für die verratene Freundschaft. Das Gras, erläutert die Autorin, ist die Liebe, die nie gewachsen ist. Und das zerstörte Vertrauen. Lola und Tereza „mähen das Gras", sie sind beide Opfer: Tereza stirbt an einem Krebsgeschwür am Arm, das die Form einer Nuss hatte. Dass die Verräterin Tereza auch in der Reihe der Opfer der Diktatur genannt wird, weist darauf hin, dass ihre Krebserkrankung als Ausdruck psychischer Spannungen gelesen werden kann: Die Frau wird zwischen der Liebe zur Freundin und der Diktatur zerrieben (Schmidt 1998: 64).

Aus der Kindheit der Erzählerin stammt die titelgebende Metapher Herztier, welche die singende Großmutter am Bett des schlafenden Kindes gebraucht hatte. „Ruh dein Herztier aus, du hast heute zu viel gespielt" (**H**: 8). Das Bild ist gekennzeichnet von wiederholter Verschiebung in seinen potenziellen Bedeutungen und weist mehrere Vorstellungen zugleich auf. Für Josef Zierden wird das Herztier der Großmutter „in dieser unwirtlichen Welt zur Chiffre für Wärme und Vertrauen" (Zierden 1995: 8). Doch seine Deutung vernachlässigt den Kontext, denn die Frau, welche es gebraucht, trägt keine positiven Züge. Zur Nazizeit hatte sie einen Mann angezeigt, einer anderen Frau den Mann weggenommen und den Großvater nur deswegen geheiratet, weil er viel Feld besaß. Dass die Diktatur auch die Großmutter vernichtet, verdeutlicht die Tatsache, dass diese ‚ihr' Feld nach der Enteignung verloren hat. Sie wird wahnsinnig, weil ihre Lebensplanung durch ein repressives Regime zunichte gemacht wurde. Ihr Bescheidwissen über das Herztier eines jeden Menschen gibt ihr Macht über die anderen. Über ihren Mann heißt es: „Er liebt sie nicht, aber sie kann ihn beherrschen, indem sie zu ihm sagt: Dein Herztier ist eine Maus" (**H**: 81). Eher bleibt das Herztier-Motiv vieldeutig und rätselhaft, bezieht sich sowohl auf Intimität und Verletzlichkeit, aber auch auf die Diktatur, so wie es die Autorin selbst in einem Interview suggeriert hatte: „Es muss jedes Herztier in den Kontext,



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

in dem es steht und in der Person, in der es verankert ist, für sich sprechen. Es ist nichts genau Bestimmbares. Es wird nicht klar, ob das Herztier rettet oder ob es das ist, was an einem zerstört oder verletzt wird“ (Haines/Littler 1998: 22).

An den beiden besprochenen Romanen lassen sich durch ein dichtes Verweisnetz an Bildern und Symbolen der zerstörerische Einfluss der Diktatur, die Machteingriffe in den persönlichen Bereich ausmachen. Diese Strukturen, welche Macht und Gewalt suggerieren und damit als Kritik an der Diktatur eingesetzt werden, verweisen auf einer höheren Ebene nochmals auf die Diktatur und können mit einem Begriff Petra Meurers als „diktatorisches Erzählen“ zusammengefasst werden:

> Wie in realen Diktaturen mit dem Skandieren von Parolen das Volk manipuliert wird, wird in den Texten von Herta Müller durch stete Wiederholung beim Leser eine Annahme der neuen Bedeutungen der Wörter als Erinnerungsformeln erreicht. So wird eine diktatorische Formel zur Kritik an der Diktatur genutzt. Ebenso geben die Personifikationen dem Leser ein genau festgelegtes Welt- bzw. Gesellschaftsbild vor, das ihm wenig Spielraum für eine eigene Haltung und individuelle Wertungen lässt. Insofern ist hier auch ein diktatorischer Gestus zu erkennen (Meurer 1999: 194).

**Atemschaukel**, Müllers bislang letzter Roman, beschäftigt sich mit der anderen diktatorischen Regierungsform des 20. Jahrhunderts, dem Stalinismus und untersucht am Beispiel eines männlichen Protagonisten Widerstands- und Überlebensformen im Lager Nowo-Gorlowka in der Ukraine. Dahin wurden auf Grund der Kollektivschuldthese alle Rumäniendeutschen zwischen 18 und 45 zur Aufbauarbeit deportiert, wobei sehr viele Menschen aufgrund der Arbeitsbedingungen und der schlechten Versorgungslage ums Leben gekommen sind. Die Mutter von Herta Müller wurde auch deportiert, sie hat aber nur in Andeutungen über die traumatischen Ereignisse berichtet und den mit Müller befreundeten Schriftstellerkollegen ereilte das gleiche Schicksal. Das Buch wurde als Gemeinschaftsprojekt mit dem experimentellen Dichter Oskar Pastior begonnen und es wurde nach dessen Tod 2006 alleine von Müller fertig geschrieben. Auf Einzelheiten in Bezug auf das Zustandekommen des Textes hat Herta Müller im Artikel *Gelber Mais und keine Zeit* selbst hingewiesen:

> Er raffte die Sprache anders als meine Mutter. Er redete vom ‚Nullpunkt der Existenz‘. Sein Erinnern lebte von den Einzelheiten, war kompliziert, denn seine lebenslange Beschädigung bekannte sich zu einer lebenslangen Nähe zum Lager.



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

> Er sagte ohne zu erschrecken: ‚Meine Sozialisation ist das Lager'. Den gerafftesten Satz aller Sätze hat er als nackte Rechnung formuliert: 1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot (**GM**: 15-16).

Während Müllers Mutter, die als Überlebende ins Dorf zurückgekehrt ist, ihre seelischen Beschädigungen im Verschweigen, im Sich-Anpassen verarbeiten konnte[5], lehrte sie der Siebenbürger Pastior, gerade im Versprachlichen eine Möglichkeit zu finden, um die erlebten Traumata zu bewältigen:

> Von Oskar Pastior kenne ich jedoch das Reden über die Beschädigung in verblüffenden Details. Diese gibt es wahrlich in allen seinen Texten, poetisch gebrochen in seiner Sprache, zur Unkenntlichkeit verdeutlicht (**GM**: 17).

Ihm verdankt der Roman eine Reihe von Einzelheiten, hauptsächlich über die Anlage des Lagers, den Alltag, die Arbeitsläufe. Pastiors gesamte Dichtung speist sich thematisch aus dem biografischen Trauma der Jugendjahre, das in allen Bänden verfremdend nachklingt:

> Ein paar meiner Generalthemen, Problemfelder, Unruheherde, verdanke ich diesen fünf Jahren im Donbass. Die ganze Sache mit der perfiden ‚Kausalität' und was dran hängt (persönlich unschuldig – aber mit unleugbaren Gründen zur Rechenschaft und zu ihrer Akzeptanz gezogen worden zu sein – und dann, als Überlebender, die Austauschbarkeit von Schuld und Sühne, das Umkippen von Folgen in Begründungen, Begründungen in Zweckgerichtetheiten, von Logik in Willkür). Die ganze Sache mit dem Ausgeliefert-Sein und dem freien Willen, dieser Arena, wie ich heute sage, diesem Lagerhof [...] ohne diese fünf Jahre hinge ich nicht so vital an dieser nur scheinbar philosophischen permanenten Aufgabe, den Spielraum zwischen Determiniert und Indeterminiert mit aller Neugier und Skepsis und Lust und Angst davor, ‚was an Text da herauskommt' auszuloten (Sienerth im Gespräch mit Pastior 1997: 209-210).

Pastiors Zuwendung zur experimentellen Poesie war also keine zufällige Entscheidung, sie stellt eine literarische Antwort auf das Individuell-Biografische dar. Sein Schreiben gegen die herrschenden Schreibweisen und Konventionen, die Umkippung der Logik in A-Logik,

[5] Vgl. dazu die Ausführungen Müllers aus dem Artikel *Gelber Mais und keine Zeit*: „Von meiner Mutter kannte ich das Schweigen in der Beschädigung und die Komplizenschaft mit der Kartoffel, die im chronischen Hunger das Grundnahrungsmittel war. Meine Mutter wollte mir als Kind beibringen, bescheiden zu sein, gerecht zu sein, sparsam zu sein [...] Meine Mutter ließ mich im Schatten ihrer Handgriffe nur rätseln über das Lager. Die verkniffene Normalität und das Schweigen waren immer da und wurden mit der Zeit monströs, wühlten mich auf, gaben keine Ruhe" (**GM**: 17).



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

die Rückführung der Sprache auf sich selbst, die Opposition gegen die Inhaltsebene lässt sich so erklären. Herrschaftsverhältnisse sind dem Dichter verhasst, er attackiert sie in der Sprache, deren Sinn er verbirgt, in der Geschichte, sogar im privaten Bereich. Stellt die sprachlich sinnvolle Aussage eine Bestätigung der Normen des Sprachsystems dar, die wiederum eine Form von Herrschaft widerspiegelt, so muss diese zerschlagen und umgestülpt werden. ‚Sinn' und ‚Grammatik', ‚Sprache' verstanden als Beschreibungskategorien von Herrschaft werden verformt, de-formiert, ver-rückt.

Wenn Müller berichtet, Pastior habe sich an „Ein-zu-eins Erzählen" gehalten, so bedeutete das, er habe „nahe am eigenen Erleben, ohne besondere Ausschmückung" (Steinecke 2011: 20) erzählt, wobei sich der versierte Sprachexperimentelle auch im Verstecken übte,

> [...] er war ein Meister im kurzen Verstecken, und mich reizte das riskante Herauslocken. Für ihn war das ein nochmaliges Herumschieben des eigenen Lebens, [...] er war nicht frei. [...] Von mir verlangte sein Eins-zu-eins Erzählen, seine Skrupel zu durchkreuzen und die Person des Oskar Pastior durch eine Text-Person zu konterkarieren, durch eine künstlich gebaute Ich-Person (**GM**: 23).

Auch wenn es sich nicht rekonstruieren lässt, welche Formulierungen auf Pastior und welche auf Herta Müller zurückgehen, steht fest, was Ina Hartwig in der Rezension des Buches festhält, „dass eine kongeniale Nähe von beider Sprachempfinden zusammengeschmiedet vorliegt in diesem Buch, das auf der persönlichen Ebene als Hommage an den Freund zu lesen erlaubt ist" (Hartwig 2009: o.S.).

So entstand die Figur Leo Aubergs, eines Siebenbürger Sachsen, der aus Gründen der fiktionalen Freiheit nicht mit dem experimentellen Dichter gleichzusetzen ist, der aber einige biografische Details mit dem Autor gemeinsam hat: er wurde im gleichen Jahr geboren, stammt aus der bildungsbürgerlichen Schicht Hermannstadts, hat den Makel der Homosexualität, welches ihm eine doppelte Außenseiterposition[6] aufzwingt, verbringt fünf Jahre in einem russischen Arbeitslager, studiert in Bukarest und kehrt später seinem Heimatland den Rücken. Genau wie Pastior beweist er eine Vorliebe für kleine Gegenstände, an die er sich fesselt. Verdeutlicht sich in den Romanen, in welchen der rumänische Totalitarismus seinen Nachklang fand, die Allgegenwart der Securitate, das Observieren und die

[6] Vgl. zur Außenseiterposition und zum Verlust der Sprache den Aufsatz von Bologa, Elvine: *Sprache und Heimatlosigkeit in Herta Müllers Atemschaukel* (Bologa 2010: 83-93).



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

Bedrohung gerade anhand der kleinen, belanglosen Details, so verleihen in der **Atemschaukel** gerade die unbedeutenden, scheinbar belanglosen Elemente einen Halt. „Je weniger man besitzt, um so wichtiger werden die Gegenstände“ klingt Müllers (**GM**: 24) apodiktische Formulierung, die sich auf der Ebene des Textes mit dem Räsonnement Leo Aubergs ergänzen lässt:

> Alles, was ich trage, habe ich bei mir. Geraubtes Leben mit eigenen Gegenständen, die beweisen, dass man existiert. Man hält sie in der Hand und sie garantieren einem sogar, dass man den Verstand noch nicht verloren hat. Entweder haben sie eine Herkunft von zu Hause, oder sie sind neu erworben. Beides macht stolz. Gegenstände übertragen ihre Geduld auf den Besitzer, ihr Gebrauch bringt Gewohnheiten mit sich. Und Gewohnheiten geben Halt, besonders dort, wo lückenlose Überwachung herrscht. Sogar Werkzeuge, die dem Lager gehören, simulieren Privatheit und verlangen nichts dafür (**GM**: 24).

Detailreichtum ist ein Merkmal des Textes, der sich, wie es Hartmut Steinecke einleuchtend bewiesen hat, an der manisch obsessiven Beschreibung der Gegenstände aufzeigt, an Räumen oder Einrichtungen, an Rezepten oder Speisen. Auch die 2010 in München präsentierte Ausstellung „Der kalte Schmuck des Lebens“ bewies die Vorliebe Müllers für Details, für Skizzen des Lagers, Gebäude, Schlafräume und auch für bestimmte Vorgänge (vgl. Steinecke 2011: 24).

Den Elementen, die Stütze inmitten der Sinnlosigkeit bieten können, aber auch das Überleben Leos gewähren, geht dieser Teil meines Beitrags nach, der sich hauptsächlich auf den Grammophonkoffer, den seidenen Schal, die Ledergamaschen, auf das Taschentuch, wie auch auf die leitmotivartigen Symbole Hungerengel, Herzschaufel und die titelgebende Atemschaukel stützt.

Der Protagonist Leo Auberg entgeht als Siebenbürger Sachse der Deportation nicht und muss seinen Koffer packen. Er berichtet aus der Ich-Perspektive, die manchmal zu einer Wir-Perspektive gerinnt, über seine Überlebensstrategien in einer Extremsituation, über den anstrengenden Lageralltag, den allgegewärtigen Hunger, das Wühlen im Abfall, das Horten von Nahrungsmitteln, den Diebstahl des Brotes und den Tausch des eigenen ersparten Brotes, die Selbstjustiz getarnt als Brotgericht, wie auch über das Auskommen mit anderen Inhaftierten. Die fünf Jahre werden nicht als chronologischer Ablauf wiedergegeben, sondern in Bezug auf Zustände, auf Jahreszeiten, auf die Farbe des Meldekrauts und dessen Essbarkeit. Zusammengebündelt wird der Text mit Hilfe von zwei wichtigen Themen,



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

der lebenslänglichen Dauerbeschädigung durch ein traumatisches Erlebnis[7], der Deformationen durch ein Zwangssystem und dem Heimweh, der zielgerichteten Hoffnung auf die Rückkehr nach Hause, die durch den Satz der Großmutter eingeleitet wurde: „ICH WEISS DU KOMMST WIEDER“ (**A**: 14). „Alles, was ich habe, trage ich bei mir“ (**A**: 7), heißt es schon zu Beginn des Buches in Bezug auf das mitgenommene Gepäck. Ein Grammophonkistchen wird zu einem Koffer umgebaut, worin Lebenswichtiges eingepackt wird:

> Auf den Kofferboden legte ich vier Bücher: den Faust in Leinen, den *Zarathustra*, den schmalen Weinheber und die Sammlung Lyrik aus acht Jahrhunderten. Keine Romane, denn die liest man nur einmal und dann nie wieder. Auf die Bücher kam das Necessaire. Darin waren 1 Flacon Toilettenwasser, 1 Flacon Rasierwasser Tarr, 1 Rasierseife [...] Ganz oben hin kam der neue Seidenschal, dass er sich nie zerdrückt. Er war weinrot in sich kariert, mal glänzend, mal matt. Da war der Koffer voll (**A**: 13).

Gegenstände in ihrer alltäglichen Nacktheit und ihrer poetischen Überhöhung begleiten den Protagonisten im Lager. Fungiert der Koffer als Symbol der behüteten bürgerlichen Existenz, aus der Leo Auberg widerrechtlich herausgerissen wird, so begleitet er ihn während der fünf Jahre und er findet später, nach der Rückkehr eines Entwurzelten, seine ursprüngliche Bestimmung zurück. Der mittlerweile abhanden gekommene Inhalt kehrt aber in den schlaflosen Nächten in die Erinnerung zurück und wird zu „Nachtkoffersachen“.

> Sie [die Gegenstände Anm. GP] sind meine Nachtkoffersachen. Seit der Heimkehr aus dem Lager ist die schlaflose Nacht ein Koffer aus schwarzer Haut. Und dieser Koffer ist in meiner Stirn. Ich weiß nur nach sechzig Jahren nicht, ob ich nicht schlafen kann, weil ich mich an die Gegenstände erinnern will, oder ob es umgekehrt ist. Ob ich mich mit ihnen herumschlage, weil ich sowieso nicht schlafen kann. So oder so, packt die Nacht ihren schwarzen Koffer gegen meinen Willen, das muss ich betonen. Ich muss mich erinnern gegen meinen Willen (**A**: 33-34).

[7] Vgl. dazu den Aufsatz von Beate Petra Kory: *Das Trauma als Mahnmal in Herta Müllers Deportationsroman „Atemschaukel“* (Kory 2013: 76-97), in welchem das Ausmaß von Leos Beschädigung zur Sprache kommt: „Gerade diese auch noch nach 60 Jahren in der Erinnerung vorhandene Präsenz des Lagers mit seinen kleinsten Einzelheiten vermag das ganze Ausmaß des damals durch den Ich-Erzähler erlittenen Traumas zu beleuchten. So stellt dieses literarische Verfahren der Erinnerung aus einem 60-jährigen Rückblick eine gelungene Methode zur Umsetzung des Traumas in der Textstruktur dar“ (Kory 2013: 83).



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

Seelische, ein Leben lang währende Beschädigungen, die Leo auch zu verschriftlichen versucht, werden somit anhand des leitmotivartig verwendeten Koffers verdeutlicht. Dazu gehört auch der Zwang, sich zu erinnern. Damit repräsentiert der Koffer die lebenslange Gefangenschaft in den Lagererinnerungen und die Abhängigkeit von diesen. Zwar hat der Versehrte überlebt, er bleibt aber unauslöschlich von den Erinnerungen gezeichnet.

Die vier mitgenommenen Bücher sollten als geistige Nahrung dienen, mentale Freiräume in der Düsternis des Lagers eröffnen. Wo man aber auf einen zivilisatorischen Nullpunkt zurückgeworfen wird, werden sie zu Tauschobjekten, zu Lebensmitteln und sie tragen zum Überleben bei. Auch den roten Schal überlässt Leo der mit Tur Prikulitsch liierten Bea Zakel, damit er für Essbares eingetauscht wird. Damit erhält Leo von Tur die Erlaubnis, auf einem Kartoffelacker Kartoffeln zu pflücken und mitzunehmen. Zum „Kartoffelmensch[en]“ (**A**:199) geworden, rettet das in der Freiheit als ästhetisch fungierendes Anhängsel dem Protagonisten das Leben, stärkt seinen Widerstand.

Relevant sind auch die Ledergamaschen, welche der Inhaftierte auf dem Basar eintauschen möchte. Nachdem sie ein Händler in die Luft geworfen hat, fand Leo an jener Stelle 10 Rubel, die ihm eine wahre Essorgie eröffneten und ihm später das Unwohl-Sein bescherten.

> Ich kotzte an den Baum, und es tat mir so leid um das ganze teure Essen, dass ich kotzte und weinte. [...] Unterm ersten Wachturm ging ich dann im leeren Wind, mit leerem Kissen und leerem Magen. Derselbe wie vorher, nur ohne Ledergamaschen. Lebensgamaschen (**A**: 142).

Durch die Verrohung und Aushungerung können die „Lebensgamaschen“ zu ‚Todesgamaschen‘ umgepolt werden. Anhand des Schals und der Ledergamaschen, denen erzähltechnisch je ein Kapitel eingeräumt wird, wird der feine Gradunterschied zwischen Überleben und Schmerz/ Tod, zwischen den beiden Alternativen, lebend oder tot das Lager zu verlassen, verdeutlicht.

Zum Symbol für die verlorene Welt der Kindheit, für die Wärme und Geordnetheit der Welt von zu Hause wird das von einer alten Russin



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

geschenkte Taschentuch[8], welches Leo unbenutzt im Koffer aufbewahrt und wie eine Gedächtnisstütze mit nach Hause nimmt:

> Das schneeweiße Taschentuch aus feinstem Battist war alt, ein gutes Stück aus der Zarenzeit. Es hatte einen handgestickten Ajour-Rand, Stäbchen aus Seidenzwirn. Die Lücken zwischen den Stäbchen waren akkurat genäht und in den Ecken kleine Seidenrosetten. So etwas Schönes hatte ich lang nicht mehr gesehen. Die Schönheit der normalen Gebrauchsgegenstände war zu Hause nicht der Rede wert. Im Lager ist es gut, sie zu vergessen. In dem Taschentuch erwischte sie mich. Diese Schönheit tat mir weh (**A**: 78).

Es repräsentiert auch die fürsorgliche Mutterliebe, zumal die Russin Leo das Taschentuch in Erinnerung an ihren nach Sibirien verschleppten Sohn geschenkt hatte. Mit dem Taschentuch verbindet Leo die Grunderfahrung der Sicherheit und Vertrautheit, der im desolaten Alltag längst verlorenen Humanität und deswegen tauscht er es auch nicht gegen Lebensmittel ein. Mit dem Taschentuch als Erinnerungsträger an den großmütterlichen Abschiedssatz „ICH WEISS DU KOMMST WIEDER“ verbindet sich auch die Idee eines Halt gebenden Gegenstandes.

Genau wie im Roman **Herztier** spielen auch in diesem Text Metaphern eine wichtige Rolle, von deren Darstellungsweise Müller in *Gelber Mais und keine Zeit* Auskunft gibt: „Man läßt nur die äußerste Spitze des Gesprächs mit den Gegenständen im geschriebenen Satz, man katapultiert den Vergleich in ein einziges Wort, stutzt das Gespräch zur Metapher“ (**GM**: 19), wobei „jedes neu erfundene Wort [...] aus dem Gespräch mit den realen Gegenständen [resultiert]“ (**GM**: 19). Solch eine Metapher ist der Hungerengel, der den Alltag der Eingekerkerten dominiert, aber auch in zwei Kapiteln zum Hauptprotagonisten wird, denn er stellt den eigentlichen Gegenspieler der Leute dar. Hartmut Steinecke ist zuzustimmen, wenn er behauptet, der Hungerengel sei, „eine fantasierte Verkörperung der Qual, [...] der geradezu mysthische Gegenspieler“ (Steinecke 2011: 27).

[8] Das Taschentuch als Symbol der mütterlichen Fürsorglichkeit kommt auch in Herta Müllers Nobelpreisrede zum Tragen. „Hast du ein Taschentuch, fragte die Mutter jeden Morgen am Haustor, bevor ich auf die Straße ging. Und weil ich keins hatte, ging ich noch mal ins Zimmer zurück und nahm mir ein Taschentuch. [...] Die Frage HAST DU EIN TASCHENTUCH war eine indirekte Zärtlichkeit. Eine direkte wäre peinlich gewesen, so etwas gab es bei den Bauern nicht“ (**SO**: 7). Dem Übergang von der Fürsorge zur Administrierungswut eines totalitären Staates geht der Beitrag von Otto Norbert Eke nach: *Von Taschentüchern und anderen Dingen, oder Die „akute Einsamkeit des Menschen“ Herta Müller und der Widerspruch* (Eke 2011: 71-83).



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

Diese Müller'sche Neuschöpfung lässt sich in zwei Begriffe trennen, den chronischen Hunger als Widerpart aller und den Engel, von welchem man sich Schutz und Heil verspricht. Der Hungerengel als Verkörperung der Qual tritt erstmals im Kapitel „Meldekraut" in Erscheinung, als er im Zusammenhang mit dieser im Frühjahr genießbaren Pflanze erwähnt wird, die das Leid der Lagerinsassen erträglicher werden lässt. Dass er wie eine Todesdrohung fungiert, beweist eine erste Abhandlung über den Hunger:

> Was kann man sagen über den chronischen Hunger. Kann man sagen, es gibt einen Hunger, der dich krankhungrig macht. Der immer noch hungriger dazukommt, zu dem Hunger, den man schon hat. Der immer neue Hunger, der unersättlich wächst und in den ewig alten, mühsam gezähmten Hunger hineinspringt. Wie läuft man in der Welt herum, wenn man nichts mehr über sich zu sagen weiß, als dass man Hunger hat. Wenn man an nichts anderes mehr denken kann (**A**: 24-25).

Die fehlenden Fragezeichen deuten darauf hin, dass keine Antwort auf den quälenden Hunger gefunden werden kann, dass er den Verstand verwüstet. Die Macht übernimmt nicht der Kapo Tur Prikulitsch, auch nicht der russische Lagerkommandant, sondern der alle terrorisierende „Hungerengel." Diesem kommt die Hauptrolle zu. Den Hungerengel kann man sich wie einen Geist vorstellen, den der Hungernde sich schafft, um gegen ihn kämpfen zu können. Das gelingt Leo auch, immerhin überlebt er die „Hautundknochenzeit" – im Unterschied zu vielen anderen. Der Hungerengel nimmt ihn in Besitz für immer:

> Es gibt keine passenden Worte fürs Hungerleiden. Ich muss dem Hunger heute noch zeigen, dass ich ihm entkommen bin. Ich esse buchstäblich das Leben selbst, seit ich nicht mehr hungern muss. Ich bin eingesperrt in den Geschmack des Essens, wenn ich esse. Ich esse seit meiner Heimkehr aus dem Lager, seit sechzig Jahren gegen das Verhungern (**A**: 25).

Der Kampf gegen das Hungern ist zentral im Buch eingebaut, wenn vom Hausieren die Rede ist, von dem durch optische Täuschung verursachten Tausch des „Eigenbrots" und des „Wangenbrots", von der Brotjustiz, von den vielen erdachten Kochrezepten, die auch sprachlich in Pastiors Band **Fleischeslust** vorkommen. Im Kampf ums Überleben bewahren einige noch einen Rest der Menschlichkeit, wenn einerseits das Brotstehlen bestraft wird, andererseits der Advokat Paul Gast seiner Frau das Essen wegstiehlt.



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

Schon auf den ersten Seiten des Buches, als das wichtigste Leitmotiv des Textes, „ICH WEISS DU KOMMST WIEDER“ gebraucht wird, gedenkt der sich erinnernde Leo der Herzschaufel, als eines „Kontrahenten des Hungerengels“ (**A**: 14), als „Chiffre für die Hoffnung auf das Überleben, auf Widerstand“ (Steinecke 2011: 28). Das von Leo erfundene Bild, welches auf sein Vermögen verweist, einen Widerstand in der Sprache zu finden, wird im Kapitel „Von der Herzschaufel“ als „herzförmig und tief gewölbt“ (**A**: 82) detailliert dargestellt, wobei auf dem Prozess des Kohleabladens, der Gewichtverlagerung beharrt wird. Die Rollen von Inhaftiertem und Werkzeug werden vertauscht, „[i]ch wünschte, die Herzschaufel wäre mein Werkzeug. Aber sie ist mein Herr. Das Werkzeug bin ich. Sie herrscht, und ich unterwerfe mich“ (**A**: 86), die Knechtschaft des Individuums geht mit der Befreiung des Werkzeugs einher. Wenn sich ein Zärtlichkeitsverhältnis zwischen den beiden herstellt, ist es auch darauf zurückzuführen, dass Leo dank der Herzschaufel zu Essbarem kommt und die Quintessenz seiner Arbeit auf den Punkt bringen kann: „1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot“ (**A**: 86). Sie wird auch gegen die Zerstörungsmacht des Lagers eingesetzt, wenn Leo nach einem ermüdenden Tag im Keller äußern kann, „[j]ede Schicht ist ein Kunstwerk“ (**A**: 169) und somit den Alltag ästhetisiert. Damit zeigt das Buch, wie sich im trostlosen Alltag ein Künstler herausbilden kann.

Zur dritten Zentralmetapher, welche dem Buch den Titel verleiht, notierte Herta Müller:

> Es ist ein Wort hinter dem Tod von Oskar Pastior. Auch dies Wort ist eine Pantomime, in der am meisten das schaukelt, worüber Oskar Pastior und ich nie gesprochen haben: den Unterschied zwischen Tod und Verlust. Es balanciert in der ‚Atemschaukel‘, was ich aus dem Tod von Oskar Pastior lernen musste: Mit dem Tod lässt sich nicht leben. Aber mit dem Verlust muss man es tun. (**GM**: 26).

Es ist der Verlust eines Freundes und das Buch ist als Hommage an diesen Freund gedacht. Sie taucht sowohl in Verbindung mit der Herzschaufel auf, „die Herzschaufel wird zur Schaukel in meiner Hand, wie die Atemschaukel in der Brust“ (**A**: 82), als auch mit dem Hungerengel: „Der Hungerengel stellt meine Wangen auf sein Kinn. Er lässt meinen Atem schaukeln. Die Atemschaukel ist ein Delirium und was für eins“ (**A**: 87). Die Zentralmetapher stellt eine Verbindung zwischen quälender Arbeit und Überlebenswillen aber auch dem chronischen Hunger her, ein „Gleichgewicht zwischen dem Hunger und dem Leben, ein fragiles Gleichgewicht zwischen ausatmen und einatmen“ (Steinecke 2011: 29).



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

Auch 60 Jahre nach dem Verlassen des Lagers kehren diese verselbstständigten Gegenstände zwanghaft in die Erinnerung Leos zurück und werden zu „Chiffren für die Dissoziation und Deformation der Persönlichkeit, die im Lager stattgefunden hat, ja für die Auslöschung des Individuums, das sich nur noch im erlittenen Trauma wiederfinden und erfahren kann“ (Konradt 2010: 38).

Schlussfolgernd lässt sich sagen, dass die Romane Herta Müllers eine Chronik des Überlebenswillens inmitten jeder Form von Totalitarismus darstellen, deren Insignien das Ausharren, der Wunsch nach Freiheit, Freundschaft, Menschlichkeit und Gerechtigkeit sind. Dabei bedient sie sich der „Metaphern des Augenblicks“ (**LW**: 41), um über die Schrecken jedwelcher diktatorialen Erfahrung „in einer eigentümlichen, unverwechselbaren Sprache“ (Naumann 2004: 41) zu berichten. In ihren Texten „wimmelt es geradezu von Dingen, die ein Eigenleben führen“ (**LW**: 24). Müllers nuancenreiche Bildersprache erzeugt durch ihre Originalität und in der Konzentration auf Details des privaten Alltagslebens eine nachdrückliche Bloßstellung der Diktatur und ihrer enthumanisierenden Wirkung auf den Einzelnen.

## Literatur


***: „Gerechtigkeit ist ein Unwort. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Herta Müller über die Staatssicherheit, die Sprache und die Macht.“ In: **Süddeutsche Zeitung**, 14/15.8.1992.

Apel, Friedmar (1998): Landschaft als Totalitarismuskritik. Herta Müller. In: Ders (1998): **Deutscher Geist und deutsche Landschaft**. **Eine Topographie**, München: Albrecht Kanus, 220-232.

Auffermann, Verena (1992): „Wo bei anderen das Herz ist, ist bei denen ein Friedhof. Herta Müllers Roman über die Angst, die Staatssicherheit und das Ende des Diktators Ceauşescu.“ In: **Süddeutsche Zeitung. Literaturbeilage**, 30.9.1992. o.S.

Beverley Driver Eddy (1999): *„Die Schule der Angst“- Gespräch mit Herta Müller*. In: **German Quaterly**, 72(1999), Nr. 4, 329-340.

Bologa, Elvine: *Sprache und Heimatlosigkeit in Herta Müllers Atemschaukel.* In: Mun Yeong Ahn (Hrsg.): **Jahrbuch für Internationale Germanistik**, 2/2010, 83-93.

Braun, Michael (2011): *Die Erfindung der Erinnerung: Herta Müllers **Atemschaukel***. In: Paul Michael Lützeler/ Erin Mc. Glothlin (Hrsg.):




BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)

**Gegenwartsliteratur**. **Ein germanistisches Jahrbuch 10/2011**. **Schwerpunkt Herta Müller**, Tübingen: Stauffenberg, 33-53.

Brigid Haines und Margaret Littler (1998): *Gespräch mit Herta Müller*. In: Haines, Brigid (Hrsg.) (1998): **Herta Müller**, Cardiff: Univ. of Wales Press, 14-25.

David, Thomas (2009): „Abgeschnittene Zöpfe. Ein Gespräch mit Herta Müller" In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, Nr. 234, 09. 10. 2009, 34.

Denneler, Iris: *Diktatorisches Erzählen. Formelhaftigkeit in den Romanen von Herta Müller*. In: Iris Denneler (Hrsg.) (1999): **Die Formel und das Unverwechselbare**. **Interdisziplinäre Beiträge zur Thopik**, **Rhethorik und Individualität**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 177-194.

Eke, Norbert Otto (2011): *„Gelber Mais, keine Zeit". Herta Müllers Nach-Schrift **Atemschaukel***. In: Paul Michael Lützeler/ Erin Mc. Glothlin (Hrsg.): **Gegenwartsliteratur**. **Ein germanistisches Jahrbuch 10/2011**. **Schwerpunkt Herta Müller**, Tübingen: Stauffenberg, 54-74.

Eke, Norbert Otto (2011): „Von Taschentüchern und anderen Dingen, oder Die „akute Einsamkeit des Menschen" Herta Müller und der Widerspruch." In: **literatur für leser,** 2/2011, 71-83.

Eke, Otto Norbert (2002): *Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): **Text+Kritik**. **Herta Müller**, 155/2002, München: Richard Boorberg, 64-80.

Glajar, Valentina (2004): The discourse of discontent: politics and dictatorship in Herta Müllers *Herztier*. In: Dies: **The german legacy in East Central Europe as recorded in recent German literature**, Columbia: Camden House, 115-165.

Hartwig, Ina (2009). „Herta Müllers ‚Atemschaukel'. Der Held heißt Hungerengel." In: **Frankfurter Rundschau**, 20.08.2009.

Hoffmann, Martina/Schulz, Kerstin (1998): *„Im Hauch der Angst". Naturmetaphorik in Herta Müllers Der Fuchs war damals schon der Jäger*. In: Ralph Köhnen (Hrsg) (1998): **Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung**. **Bildlichkeit in den Texten Herta Müllers**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 79-95.

Klüger, Ruth (2009): „Der Hunger ist ein Ungeheuer." In: **Die Welt**, Nr. 189, 15. August 2009, 29.



**BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)**

Köhler, Andrea (2009): „Das Buch vom Hunger. Herta Müllers ungeheurer Roman **Atemschaukel**“ In: **Neue Zürcher Zeitung**. **Feuilleton**, vom 25. August 2009, Nr. 195, 21.

Konradt, Edith (2010): „Da komm ich nicht weg“ Herta Müllers Deportationsroman Atemschaukel im Spannungsfeld von Historie, Biografie und Fiktion. In: **Spiegelungen**, 1/2010, 30-46.

Kory, Beate Petra (2013): *Das Trauma als Mahnmal in Herta Müllers Deportationsroman „Atemschaukel“*. In: Grazziella Predoiu/ Beate Petra Kory (Hrsg.) (2013) **Streifzüge durch Literatur und Sprache**. **Festschrift für Roxana Nubert**, Timişoara: Mirton, 76-97

Lentz, Michael (2009): „Wo Sprache die letzte Nahrung ist.“ In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 5. September 2009, Nr. 206, o. S.

Matt, von Beatrice (1994*):* „Im Körper das mitgebrachte Land. Herta Müllers Roman Herztier.“ In: **Neue Züricher Zeitung**, 29. September 1994, 5.

Michaelis, Rolf (1994): „In der Angst zu Haus. Ein Überlebensbuch: Herta Müllers Roman **Herztier**“. In: **Die Zeit**, 7. Oktober 1994, 8.

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

Müller, Herta (1992): **Der Fuchs war damals schon der Jäger** (**F**), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Müller, Herta (1995): **Hunger und Seide** (**HS**), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Müller, Herta (1996): **Herztier** (**H**), Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Müller, Herta (1996): **In der Falle** (**IF**), Göttingen: Wallstein.

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**. **Herta Müller**, 155/2002, München: Richard Boorberg, 6-16.

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

Müller, Herta (2009): **Atemschaukel** (**A**), München: Carl Hanser.

Müller, Herta (2010): *Gelber Mais und keine Zeit* (**GM**). In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): **Text+Kritik**. **Oskar Pastior**, 186/2010, München: Richard Boorberg, 15-27.

Müller, Herta (2010): **Lebensangst und Worthunger**. **Herta Müller im Gespräch mit Michael Lentz**. **Leipziger Poetikvorlesung 2009** (**LW**), Frankfurt/Main: Suhrkamp.



**BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)**

Müller, Herta (2011): **Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel (SO)**, München: Carl Hanser.
Müller, Philipp (1998): *Ein Titel/Bild inmitten von Bildern.* In: Ralph Köhnen (Hrsg) (1998): **Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung**. **Bildlichkeit in den Texten Herta Müllers**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 109-123.
Naumann, Michael (2004): „Mundhimmel. Herta Müller hat mit ihrem neuen Essayband eine Poetik über Dichtung in Diktaturen verfasst." In: **Die Zeit**, 59 Jg. 5. Februar 2004, 41.
Pastior, Oskar (1987) **Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch** hrsg. von Klaus Ramm, München/Wien: Carl Hanser.
Predoiu, Grazziella (2001): **Faszination und Provokation bei Herta Müller**, Frankfurt/Main: Peter Lang.
Predoiu, Grazziella (2003): **Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie**. **Zum Werk von Oskar Pastior**, Frankfurt/Main: Peter Lang.
Schau, Astrid (2003): **Leben ohne Grund. Konstruktion kultureller Identität bei Werner Söllner**, **Rolf Bossert und Herta Müller**, Bielefeld: Aisthesis.
Schmidt, Ricarda (1998): *Metapher, Metonymie und Moral. Herta Müllers Herztier*. In: Brigid Haines (Hrsg.) (1998): **Herta Müller**, Cardiff: Univ. of Wales Press, 57-75.
Sienerth, Stefan (1997): *Interview mit Oskar Pastior: „Meine Bockigkeit, mich skrupulös als Sprache zu verhalten"*. In Ders: **„Dass ich in diesen Raum hineingeboren wurde"**. **Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa**, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 199-216.
Steinecke, Hartmut (2011): *Herta Müller: **Atemschaukel**. Ein Roman vom „Nullpunkt der Existenz."* In: Paul Michael Lützeler/ Erin Mc. Glothlin (Hrsg.): **Gegenwartsliteratur**. **Ein germanistisches Jahrbuch 10/2011**. **Schwerpunkt Herta Müller**, Tübingen: Stauffenberg, 14-32.
Vom Hove, Oliver (2009): „Innenschau der Tyrannei." In: **Die Furche**, 15. Oktober 2009, 13.
Zierden, Josef (1995): *Herta Müller*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg): **Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**, München: Edition Text und Kritik, 1-10.



BDD-A13051 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:25 UTC)