

„In der Angst zu Hause.“¹ Städtische Szenarien in Herta Müllers Romanen

(„In der Angst zu Hause.“ Urban Scenarios in Herta Müller's Novels)

Graziella PREDOIU

West-University, Timișoara, Romania

Abstract: Based on Herta Müller's three 'Ceaurescu' novels, "Urban Scenarios in Herta Müller's Novels" analyses the urban world that corresponds to her familiar university town of Timișoara. At the same time, the historical and political dimension of the Romanian dictatorship comes to the fore, whereby the urban world offers no alternative to the village sphere. Urban space is marked by state oppression, private misery and rare moments of happiness. Neither public nor private space can provide love, happiness, freedom, because the protagonists' life experience is defined by observation, control, fear and mistrust. There are few alternative spaces in the urban environment that are free of fear and terror; most of the time, images of a damaged paradise dominate. In image-intensive scenes, the general insecurity of the Ceaușescu dictatorship, the degradation of the people, the economy of scarcity, spying and oppression, the destruction of their personal identity, the absence of joy and optimism for the future are addressed.

Keywords: *Romanian dictatorship, oppression, power-affected spaces, damaged paradise*

Einleitung

Für die im Banat geborene und seit 1987 in Berlin lebende Nobelpreisträgerin Herta Müller stellt die Auseinandersetzung mit der Banater Heimat, sei es das abgelegene, überschaubare Dorf, sei es die unter ubiquitärer Kontrolle stehende Stadt, ein zentrales

¹ Müller, Herta (1994): *Herztier*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 39.

Anliegen ihres Schreibens dar. Wenn ihr Geburtsland Rumänien und die rumänische Vergangenheit als die „wichtigsten thematisch-existenziellen Quellen ihres Werkes“² fungieren, kann wie es Norbert Otto Eke zu Recht konstatiert hat, von einer „Verdopplung der Verhältnisse“ im Oeuvre der Schriftstellerin gesprochen werden, welche „die politische Austauschbarkeit der geschilderten Verhältnisse [...] innerhalb der Stadt und Land umfassenden Topographie des Terrors [kennzeichnet], in der die herrschenden Institutionen alle Ausdrucksformen des Lebens mit dem Zeichen der Macht überschrieben sind.“³ Befassen sich die Erzählungen Herta Müllers, die das Banater Dorf im Zentrum haben, mit den Verhaltensweisen einer durch die Diktatur geprägten ländlichen Gesellschaft, so beziehen die im Westen veröffentlichten Romane das gesamte rumänische Gebilde ein. Gibt es auf dem Dorf einen „deutschen Frosch“, der als Über-Ich wie ein Kontrollmechanismus wirkt und auf die Wahrung der Identität aufpasst, so wiederholt sich die Unterdrückung im rumänischen Staat. Der Mensch gerät nun in Konflikt mit den Fangarmen des Systems, das als „Frosch des Diktators“ inszeniert wird. Die Romane der Ceausescu Trilogie *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992), *Herztier* (1994) und *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (1997) spielen hauptsächlich im Banat, in Temeswar, an dem Ort, an welchem Herta Müller gelebt, studiert hat, im Konflikt mit dem Geheimdienst geraten ist, wobei anhand

² StrØmsnes, S. (2013): „Macht und Ohnmacht in Herta Müllers Roman Heute wär ich mir lieber nicht begegnet“, in Mahrtdt, H./ Laegreid, S. (Hrsg.): Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 119-133, hier S. 121.

³ Eke, N., O. (1997): „‘Sein Leben machen/ Ist nicht/ Sein Glück mache/ mein Herr‘. Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik in Herta Müllers Nachrichten aus Rumänien“, in Barner, W./Müller-Seidel, W. (Hrsg): *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart, Alfred Kroner, S. 481-509, hier S. 490.

vom Täter-Opfer Szenarien der Konflikt von Dissidenten mit dem rumänischen Geheimdienst inszeniert wird.

Müllers Schreiben ist innerhalb eines totalitären, aber auch eines post-totalitären Diskurses zu verorten, wobei die Gegensätze Macht-Ohnmacht, Macht-Gegenmacht zentrale Themen sind. Herta Müllers breit gefächertes Oeuvre steht im Zeichen der Autofiktionalität, macht „die eigene Biografie zum Material eines fortgesetzten Nachdenkens über die alltäglichen Demütigungen, Bedrohungen und Zerstörungen des Individuums im Zeichen des menschenverachtenden Totalitären.“⁴ Dass ihr literarisches Werk auf selbst erlebten Erfahrungen basiert, betont die Autorin dezidiert: „Ich muss mich im Schreiben dort aufhalten, wo ich innerlich am meisten verletzt bin, sonst müsste ich doch gar nicht schreiben.“⁵

1. Banater Dorfgeschichten

In den *Niederungen* und im *Drückende[n] Tango* rekonstruiert die Autorin die dörfliche rumänische Erfahrungswelt der 1950er und der 1960er Jahre, wobei sie in einigen in der städtischen Welt angesiedelten Texten die düstere Gegenwart der 1970er und 1980er Jahre veranschaulicht. Damit hat die Schriftstellerin zwei wichtige Themen ihres Schreibens, das banatschwäbische Dorf und die Kindheit im überschaubaren Dorf und die städtische Welt der Ceaușescu-Diktatur bereits jenseits des Eisernen Vorhangs künstlerisch gestaltet. Ihre Protagonistinnen erleben den ländlichen oder den städtischen Raum, die Macht und die daraus resultierende Angst in der

⁴ Eke, O., N. (2002): „Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht“, in Arnold, H., L., *Text + Kritik. Herta Müller*, 155/2002, München 2002, S. 64-80, hier S. 65.

⁵ Müller, H. (2003): *Der König verneigt sich und tötet*, München, Carl Hanser, S. 185.

Familie, gegenüber dem Kollektiv des Dorfes oder angesichts des ubiquitären Überwachungsapparates. Sie manifestieren ein gebrochenes Verhältnis zur eigenen Herkunftswelt, denn wo Entfremdung herrscht, kann keine Heimat existieren.

Die Demaskierung des Mythos von der Heimat, welche als Ort der ersten Verletzungen dargestellt wird, als zurechtstutzendes Korsett, der böse Blick auf die Provinz, wie auch die Darstellung einer bedrückenden Kindheit werden zum Erkennungszeichen einer Autorin, die als Nestbeschmutzerin von konservativen Schichten der deutschen Minderheit gebrandmarkt wurde. Dominant ist bei Herta Müller auch die politische Komponente, die andeutungsweise in den *Niederungen* thematisiert wurde, denn das Leben in einer Diktatur jedwelcher Couleur wird zum literarischen Sujet der Autorin und wird aus zeitlicher Distanz nach der Auswanderung thematisiert.

Heimat als integrationsstiftender und von der banatschwäbischen Minderheit, wie auch vom rumänischen Staat missbrauchter Terminus wird für Herta Müller zu einem Topos, gegen den sie anschreibt. Dass sich der Heimatbegriff nicht mit der Welt des Banats deckt, das Unbehagen an der Heimat, hebt Herta Müller im Essay *Heimat oder der Betrug der Dinge* hervor:

Ich mag das Wort „Heimat“ nicht, es wurde in Rumänien von zweierlei Heimatbesitzern in Anspruch genommen. Die einen waren die schwäbischen Polkaherrn und Tugendexperten der Dörfer, die anderen die Funktionäre und Lakaien der Diktatur. Dorfheimat als Deutschtümelei und Staatsheimat als kritikloser Gehorsam und blinde Angst vor der Repression.⁶ [...] Die verlogene Heimat aus den Schulbüchern hatte so wenig mit mir zu tun wie die besoffene ‚Heimat‘ aus den Liedern der Männer.

⁶ Müller, H. (2003): *Der König verneigt sich und tötet*, S. 29.

„Heimat“ auf dem Lande und „Heimat“ in der Stadt. Dieselbe Bühne mit anderen Kulissen?⁷

Die „Heimat“ wird zum Inbegriff der Verlogenheit und wird mit einem Missbrauch in Verbindung gebracht: Während sie in der banatschwäbischen Gemeinschaft zum verklärenden Terminus wird und die Reflexion über die Verstrickungen während des Nationalsozialismus verhindert, dient er dem sozialistisch regierten Rumänien dazu, die Menschen trotz Missstände und ethnischer Differenzen in Einigkeit zu wiegen.

Utopische Gegenräume oder Ersatzwelten werden in Müllers Texten nicht entworfen, führt doch das bewusste Verlassen des Dorfes und die Flucht in die Stadt in die gleiche Ausweglosigkeit im Prosatext *Schwarzer Park*. Darin erweitert sich das überschaubare Banater Dorf in Richtung städtischer Welt, die politisch konnotiert ist und mit Armut, Angst und Verfolgung assoziiert wird. Diese Themen werden aber wegen der Zensur der rumänischen Diktatur nur verschleiert angeschnitten.

2. Die städtische Banater Welt - ein angstversetzter Raum

Nach der Auswanderung in die Bundesrepublik vollzieht Herta Müller in den 1990er Jahren eine Gratwanderung in Richtung Rom und wendet sich der Ceaușescu-Diktatur. Dieser thematische Paradigmenwechsel steht im Widerspruch zur Äußerung Müllers gleich nach ihrer Ankunft in den Westen, als sie unterstrichen hatte, sie müsse neue Themenfelder erschließen. Die Romane entstehen nicht nur aus geografisch-biografischem Abstand, sondern auch nach dem Ende der Diktatur, unter neuen

⁷ Müller, H. (1990): „Heimat oder der Betrug der Dinge“, in Solms, W. (Hrsg.): *Dichtung und Heimat. Sieben Autoren unterlaufen ein Thema*, Marburg, Hitzeroth, S. 69-83, hier S. 70.

historisch-politischen Gegebenheiten.⁸ Die rumänische Diktatur ist bereits „historisch“, als die ihr gewidmeten Romane veröffentlicht wurden und ähnliches ließe sich über den biografischen Erlebensmodus der Schreibenden sagen.

Die Ceaușescu-Trilogie ist in der Banater Hauptstadt Temeswar angesiedelt, analysiert anhand verdichteter autobiografischer Momente und Leitmotive das Täter-Opfer Szenario, wobei die ersten beiden Romane *Der Fuchs war damals schon der Jäger* und *Herztier* aus der Perspektive von weiblichen Dissidentinnen gestaltet sind, die in Konflikt mit dem rumänischen Geheimdienst geraten. Wenn *Herztier* auf die 1970er Jahre zurückkommt und das Leben von Mitstreitern der Aktionsgruppe Banat (eindeutig als Richard Wagner, Egon Kirsch, Rolf Bossert und Herta Müller erkennbar) darstellt, so wird im *Der Fuchs war damals schon der Jäger* die Zeitspanne 1989 bis zum Beginn der rumänischen Revolution anhand einer Frauenfreundschaft als Nahtstelle zwischen Freundschaft und Verrat präsentiert. *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* berichtet ebenfalls vom unerträglichen Leben in der rumänischen Diktatur, jedoch ist die weibliche Hauptfigur keine oppositionelle Intellektuelle, sondern eine Arbeiterin in einer Konfektionsfabrik, die dem totalitären Staatsregime zum Opfer fällt.

Schauplätze aller drei Romane ist die Hauptstadt des Banats, Temeswar, man erkennt die rumänische Großstadt anhand topografischer und geografischer Elemente. Der städtische Kontext steht im Zeichen jenes „Auges der Macht“ aus dem Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, der metonymischen Verbildlichung des überwachenden Blickes, eines auf Gewalt, Terror, allumfassender Überwachung basierenden Sehens.

⁸ Vgl. Pontzen, A. (2017): „Der Fuchs war damals schon der Jäger“, in Eke, N., O. (Hrsg.): *Herta Müller*, Stuttgart, Metzler, S. 31-40, hier S. 31.

Die städtische Welt ist ein angstversetzter, mehrfach kontrollierter Raum, bevölkert von verstörten Individuen unterschiedlicher Ethnien, Opfern, Dissidenten, Arbeitern und Verrückten, die sich den Schrecken diktatorialer Erfahrung widersetzen, getrieben von der Suche nach Freiheit, Mitmenschlichkeit und Liebe. Ihnen werden die Wächter des Regimes opponiert, Täter und Widerlinge auf Menschenjagd, die aus Angst um den Verlust der Privilegien bangen.

Sie waren in der Angst zu Hause. Die Fabrik, die Bodega, Läden und Wohnviertel, die Bahnhofshallen und Zugfahrten mit Weizen-, Sonnenblumen- und Maisfeldern passten auf. Die Straßenbahnen, Krankenhäuser, Friedhöfe. Die Wände und Decken und der offene Himmel.⁹

Angst durchdringt alle Lebensbereiche der Gesellschaft. Die Diktatur und Überwachung, der „Zwang zum Konformismus [...] [verhindert] die Selbstentfaltung der Individuen“¹⁰ im „Angstimperium“ Rumänien.¹¹

Provinzialismus und Ausweglosigkeit kennzeichnen das städtische Bild Müllers. Obwohl die Protagonisten die Dörfer verlassen und in die Stadt ziehen, kann selbst der Umzug, wie es der Roman *Herztier* am Beispiel Lolas aufzeigt, die „mitgebrachte Gegend“¹² nicht auslöschen. Die zentralen Figuren, die Ich-Erzählerin und die drei Freunde Georg, Kurt und Edgar,

⁹ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 39

¹⁰ Moyrer, M. (2017): „Herztier“, in Eke, N., O. (Hrsg.): *Herta Müller*, Stuttgart, Metzler, S. 41-49, hier S. 43.

¹¹ Eke, O., N. (2016): „Zeit ist geblieben/Zeit ohne Zeit“. Chronotopische Konstruktionen im Werk Herta Müllers“, in Deeg, J., C. /Wernli, M. (Hrsg.): *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 53-71, hier S. 58.

¹² Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 60.

kennen sowohl die Kontrolle durch die ländliche Gemeinschaft als auch die Überwachung durch den Geheimdienst, die ihr aktuelles Leben in der Stadt prägen. Als Kinder deutschsprachiger Dorfbewohner sind sie zum Studieren in die Stadt gezogen. In der Romanhandlung sind fragmentierte Kindheitserinnerungen als Rückblenden eingebaut, die an die *Niederungen* erinnern. Durch die Parallele zwischen Dorfkindheit und dem Leben der Regimekritiker in der Stadt wird die „strukturelle Verwandtschaft der Gewalterfahrung und die permanente Kontrolle in der dörflichen Gemeinschaft“ und in der städtischen Welt hervorgehoben.“¹³ Mit einer in ihrer pointierten Zugespitztheit für Müller charakteristischen Bemerkung erklärt Georg diese Verwandtschaft, indem er über die Banater Großstadt sagt:

Alle bleiben hier Dörfler. Wir sind mit dem Kopf von zu Hause weggegangen, aber mit den Füßen stehen wir in einem anderen Dorf. In einer Diktatur kann es keine Städte geben, weil alles klein ist, wenn es bewacht wird.¹⁴

Damit verbindet Georg die klaustrophobischen, machtbedingten Vorstellungen der dörflichen Sphäre mit der städtischen Erfahrung und verallgemeinert das kontrollierte Lebensgefühl, das in allen Müllerschen Romanen zum Tragen kommt.¹⁵

Schauplätze der Ceaușescu-Trilogie sind die jeweiligen machtaffizierten, institutionellen Berufswelten der urbanen Welt Temeswars: die West-Universität, der Sportsaal der Universität im *Herztier* eine Schule und das städtische Krankenhaus im Roman

¹³ Johannsen, A. (2008): *Kisten Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld, transcript, S. 169.

¹⁴ Müller, Herta (1994): *Herztier*, S. 52.

¹⁵ Vgl., Apel, F. (2000): „Landschaft als Totalitarismuskritik“, in: Apel, F.: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft: Eine Topographie*, München, Goldmann, S. 220-233, hier S. 229.

Der Fuchs war damals schon der Jäger, die vielen, in allen Romanen auftauchenden sozialistischen Fabriken, sei es die Drahtfabrik, die Textilfabrik oder die Waschpulverfabrik, das Schlachthaus im *Herztier*, die nicht näher identifizierbaren Verhörplätze zu denen die Ich-Erzählerin mit der Straßenbahn fährt, der Temeswarer Stadtkern, als Korso bekannt, die rumänische Kathedrale, das Kaffeehaus und der Friedhof, transitorische Ort wie der Flohmarkt Ocico, der struppige Park, privat konnotierte Wohnungen und Studentenheime, das Sommerhäuschen, aber auch Naturräume wie die Uferpromenade des Bega Flusses. Damit bleibt auch die städtische Landschaft nicht unangetastet von den Machtstrukturen, sie gerinnt zur Totalitarismus Kritik, bietet sie keinen Rückzugsort und besteht aus lauter beschädigten Paradiesen.

Das Ambiente der multikulturell geprägten Stadt und das intellektuelle Umfeld der Hauptfiguren entgeht nicht der Beobachtung durch geheimdienstliche Vertreter, wie auch die Arbeiterwelt nicht von der Diktatur-Erfahrung gefeit ist. Des Weiteren werde ich auf einige gezielt ausgewählte Schauplätze des urbanen Raums eingehen. Als ersten Topos beleuchte ich die Temeswarer Universität, an welcher Müller Germanistik und Rumänistik studiert hat und der im *Herztier* anhand einiger Studenten beleuchtet wird, die in Konflikt mit den Wächtern des Regimes treten, in den Selbstmord getrieben oder zur Flucht gezwungen werden. Zu Beginn studieren sie an der Universität und wohnen im Studentenheim. Das als Viereck beschriebene Zimmer des Studentenheims zeichnet sich durch Enge und Kontrolle aus, dort hausen auf engstem Raum 6 Mädchen, was auf die schwierigen materiellen Bedingungen in der sozialistischen Gesellschaft zurückzuführen ist, wo den Mitbewohnerinnen „nur

wenig Raum zur individuellen Entfaltung und Intimität“¹⁶ geboten wurde. Die karge Einrichtung und „die permanente, den gesamten Raum anfüllende Beschallung intensivieren den klaustrophobischen Charakter des Vierecks.“¹⁷ Gegessen wird in der Kantine oder im gemeinsamen Essraum, auf dem Korridor gibt es einen gemeinsamen Dushraum, überall hausen Flöhe.

Ein kleines Viereck als Zimmer, ein Fenster, sechs Mädchen, sechs Betten, unter jedem einen Koffer. Neben der Tür ein Schrank in die Wand gebaut, an der Decke über der Tür ein Lautsprecher. Die Arbeiterchöre sangen von der Decke in der Wand, von der Wand auf die Betten, bis die Nacht kam [] Das kleine Viereck gab es vierzigmal in jedem Heim.“¹⁸

Lola, die eine Protagonistin, ist mit Aufstiegswillen aus dem Süden nach Temeswar gekommen, um den bedrückenden Verhältnissen und der Armut zu entkommen. Ihre Gesichtszüge werden im Spiegel ihrer Heimatregion beschrieben, die Figur bleibt gesichtslos.¹⁹ Für das sechste Kind einer armen Familie bietet Temeswar die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs, „etwas Werden in der Stadt“²⁰, eine Ausbildung als Russischlehrerin aber auch die Gelegenheit, einen besser situierten Mann mit einem „weißen Hemd“²¹ kennenzulernen, mit dem sie später ins Dorf zurückkehren kann. Lola studiert Russisch, da sie als

¹⁶ Moyrer, M. (2017): „Herztier“, in Eke, N., O. (Hrsg.): *Herta Müller*, Stuttgart: Metzler, S. 41-49, hier S. 45.

¹⁷ Johannsen, A. (2008): *Kisten Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*, S. 169

¹⁸ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 11.

¹⁹ Vgl. Predoiu, G. (2001): *Faszination und Provokation bei Herta Müller*, Frankfurt am Main, Peter Lang, S. 133.

²⁰ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 9.

²¹ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 29.

Russischlehrerin gute Chancen hatte, eine Lehrerinnenstelle im Land zu ergattern, die russische Sprache wurde in der Ceaușescu-Diktatur an allen Landesschulen als Pflichtfach angeboten. Lola nähert sich durch systemkonformes Denken dem Staat, wird Parteimitglied und es heißt, dass sie die Parteizeit im Glaskasten des Studentenheims austauschte. Sie prostituiert sich im Stadtpark, um ihrem Wunsch, einen Mann zu finden, näher zu kommen und erhält für ihre sexuellen Dienste „Kleinigkeiten geschlachteter Tiere“²², die auf dem Bügeleisen einer Kommilitonin gebraten werden. Der Einzige ein weißes Hemd tragende Mann - dabei fungiert die weiße Farbe als Metapher für die Lüge des Systems - ist der Turnlehrer, ein hohes Parteimitglied mit Auto und Chauffeur, der sie vergewaltigt, schwängert und sie im Nachhinein beim Lehrstuhl anzeigt. „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 nicht verzeihen. Aber mein Kind wird niemals Schafe mit roten Füßen treiben.“²³ Damit klingt ein weiteres Trauma der städtischen Diktatur an, die Kontrolle des Körpers und der Sexualität von Frauen, die eine Staatsangelegenheit darstellte, zumal Ceaușescu die Sexualität und die Reproduktion für nationalistische Zwecke ausgenutzt hat. Im Gegensatz zu den Männern aus dem Park, die zum System des ausgenutzten „Proletariat[s] der Blechschafe und Holzmelonen“²⁴ gehören, ist dieser ein privilegiertes Parteimitglied, das für seine Tat nicht zur Verantwortung gezogen werden kann. Somit bewahrheitet sich Lolas Absicht nicht, in der Stadt jemand zu werden, sie erhängt sich im Studentenheim mit dem Gürtel der Ich-Erzählerin. Der

²² Ebd. Müller, H., *Herztier*, S. 19.

²³ Ebd. Müller, H., *Herztier*, S. 31.

²⁴ Ebd. Müller, H. *Herztier*, S. 51.

posthume Parteiausschluss der toten Lola wird in der Aula durchgeführt, die Szene ist widerlich:

Nachdem das Klatschen in der Großen Aula durch die Hand des Rektors abgebrochen worden war, ging der Turnlehrer ans Rednerpult. Er trug ein weißes Hemd. Es wurde abgestimmt, um Lola aus der Partei auszuschließen und aus der Hochschule zu exmatrikulieren. Der Turnlehrer hob als erster die Hand. Und alle Hände flogen ihm nach.²⁵

Nach Lolas Tod knüpft die Ich-Erzählerin Kontakte mit Angehörigen der deutschen Minderheit, es sind Vertreter der Aktionsgruppe Banat, die ins Visier des Geheimdienstes geraten. Damit verwandelt sie sich „von einer Mittäterin, die am posthumen Parteiausschluss Lolas teilnimmt, in eine vom Geheimdienst verfolgte.“²⁶ Die Freunde treffen sich an unterschiedlichen Orten, im struppigen Park, lesen verbotene, aus dem Ausland geschmuggelte Bücher im Sommerhäuschen. Es repräsentiert, vielleicht auch wegen dem verwilderten Zustand, einen alternativen Raum, dessen Nutzen im Verborgenen bleibt, der aber im Gegensatz zum trostlosen Park steht. Dort werden ausländische Bücher aufbewahrt, dort kann „eine andere Wahrnehmung ein geheimes Dasein führen“²⁷, denn Lesen bedeutet für die vier Widerständler Einübung in den Widerstand, die Entwicklung von abweichenden Deutungen, ist Ausdruck des freien Denkens, wodurch sie in Konflikt mit den Wächtern des Staates geraten. Aber auch in diesem Garten macht sich die Angst breit und gewinnt die Oberhand. Nach Studienabschluss werden

²⁵ Ebd. Müller, H., *Herztier*, S. 35.

²⁶ Beverly D., E. (2000): „Testimony and Trauma in Herta Müller’s *Herztier*“, in *German Life and Letters* 53/1(2000), S. 56-72, hier S. 59.

²⁷ Apel, F. (1994): „Kirschkerne Wahrheit. Inmitten beschädigter Paradiese. Herta Müllers *Herztier*.“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.10.1994, S. 5.

sie räumlich verstreut, es verschlägt sie in schmutzige Industriestädte, nur die Ich-Erzählerin fristet ihr Dasein als Übersetzerin in einer Temeswarer Fabrik.

Die in Müllers stätischer Topografie aufgrund der forcierten Industrialisierungspolitik Ceaușescus immer wieder eingesetzte Fabrik, sei es die Drahtfabrik im *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, die Waschmittel- und Pelzfabrik im *Herztier* und die Konfektionsfabrik aus dem letzten Roman wird mit Bildern des trostlosen Alltags, der ausgebeuteten und dem Direktor ausgelieferter Arbeiterinnen verknüpft. Das städtische Proletariat tritt als Herde in Erscheinung, klare Konturen gewährt Müller ihm nicht. Die Arbeiter zeichnen sich durch ein Denken im Rudel aus, sie gehen massenweise in die Bodega, wobei der getrunkene Einheitsschnaps die Mangelsituation im Land verdeutlicht. Die Flucht in den Suff ist nur ein gescheiterter Ausweg, denn der Kellner kann sie genauso gut verraten. Dieser standardisierten Masse wird Animalität zugeordnet, die sich in der Nahrungsaufnahme erübrigt.

Das Proletariat der Blechschafe und Holzmelonen ging nach der Schicht in die erste Kneipe. Immer im Rudel in den Sommergarten einer Bodega... Auf den Tischen dampfte der Fraß. Da lagen Hände und Löffel, nie Messer und Gabel. Zerren und Abreißen mit dem Mund, so aßen alle, wenn die Kleinigkeiten geschlachteter Tiere auf dem Teller lagen. Auch die Bodega war gelogen, die Tischtücher und Pflanzen, die Flaschen und weinroten Kellneruniformen.²⁸

Wegen der prekären Versorgungslage stehlen diese Arbeiter das ihnen Zugängliche am Arbeitsplatz und überziehen ihre Wohnung damit. Der Totalitarismus mit seiner Tendenz zur Uniformität

²⁸ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 37.

konkretisiert sich somit als Absurd-Szenerie, wenn beim Arbeiter aus der Pelzbranche Sofakissen, Bettdecken, Stuhlpolster, Teppiche und sogar Hausschuhe aus Pelz sind. Die Arbeiter aus der Holzverarbeitenden Industrie verlegen auch die Wände mit dem gestohlenen Parkett und die Angestellten des Schlachthauses entwenden „Kleinigkeiten geschlachteter Tiere.“ Sogar die eigenen Kleider werden entwendet, wie es in *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* mehrmals veranschaulicht wird: Beim Baden verschwinden Pauls Kleider, er kehrt mit geliehener Hose nach Hause, „Im vergangenen Sommer mußte Paul nach der Arbeit wieder barfuß mit nacktem Oberkörper und in einer geliehenen Hose aufs Motorrad steigen, Alles, was er anhatte, war beim Duschen verschwunden. [...] In der Fabrik ist Stehlen keine schlechte Tat. Die Fabrik gehört dem Volk, und man ist aus dem Volk und nimmt sich sein Volkseigentum, Eisen, Blech, Holz, Schrauben und Draht, was er zu holen gibt.“²⁹

Mit diesen Zufallsbekanntschaften schläft Lola im verwahten Stadtpark, weniger aus Lust, eher aus Sinnleere und Verzweiflung. Die Beziehungen mit diesen Männern tragen die Spuren der gleichen Verwüstungen, wie die ihrer Kindheit, ihre Beine sind genauso zerkratzt wie damals. Damit deutet der Text an, dass das Verlassen des Dorfes und der Aufenthalt in der Stadt nicht den erwünschten Glücksraum eröffnet, denn die Gefühle in einer Diktatur sind genauso geschrumpft wie das Leben des ungewollten, sechsten Kindes Lola.

Im *Fuchs war damals schon der Jäger* wird das trostlose Schicksal der Arbeiterfrauen, die in der Drahtfabrik arbeiten, beschrieben, wobei auf deren verkümmertes Dasein hingewiesen wird: „An den Fingern der Frauen fraß Maschinenöl und Rost den Nagellack. Schon beim Laufen zur Straßenbahn stand zwischen

²⁹ Müller, H. (2009): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, München, Hanser, S. 97.

Kinn und den Augen die Müdigkeit der Fabrik.“³⁰ Auf die Darstellung der Fabrik Bezug nehmend kann behauptet werden, dass die Fabrik als Metapher für das trostlose Rumänien der Ceausescu-Epoche eingesetzt werden, aus der die Arbeiter stehen, in der Frauen vergewaltigt, uneheliche Kinder gezeugt werden und Arbeitsunfälle als Saugorgien getarnt werden.

Zum Temeswarer Stadtbild gehört die Einbeziehung des Flohmarkts, im Volksmund Ocico genannt, der auf den ungarischen Begriff „Ocska- Altwaren“ zurückzuführen ist. Die Geschichte des Ocico Marktes in Temeswar ist eng mit der Geschichte der Stadt und der Region Banat verbunden. In der kommunistischen Periode war der Ocico Markt ein Einkaufsparadies, bekannt für seine Vielfalt an Waren, die aus der Türkei und Italien über die Grenze gebracht wurden.³¹ Im Roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* wird der Flohmarkt mehrmals erwähnt, bietet er doch Freizeitvergnügen, befriedigt Schaulust und Verkaufsleidenschaften. Die Protagonistin geht mehrmals auf den Flohmarkt, verkauft ihren Ehering, um sich endgültig von ihrer Vergangenheit zu trennen. Inmitten der dort herrschenden trostlosen Atmosphäre macht sie die Bekanntschaft Pauls, der auf dem Trödelmarkt selbst gefertigte Antennen für den Empfang der Budapester und Belgrader Fernsehprogramme zum Verkauf anbietet. Diese gewähren durch ein liberal ausgeartetes Programm ein Entkommen aus der alltäglichen Tristesse. „Die Antennen waren nicht erlaubt, aber geduldet und auf vielen Dächern der Stadt“³², heißt es.

³⁰ Müller, H. (1992): *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, S. 14.

³¹ [Piața Ocico, raiul cumpărăturilor în perioada comunistă \(jurnalul.ro\)](https://www.jurnalul.ro/piata-ocico-raiul-cumparaturilor-in-perioada-comunist-a-jurnalul-ro) [Zugriff am 25.04. 2024].

³² Müller, H. (2009): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, S. 149.

Auf dem Trödelmarkt, wo sich am Wochenende eine bunte Menschenmenge tummelt, fehlt eine öffentliche Toilette, es gibt ein ekliges Holzhäuschen mit abnehmbarer Tür, vor der ein Polizist lauert. Diesem stinkigen Gehäuse wird eine vierseitige Beschreibung gewidmet und sie bietet zugleich Einblick in das Menschenverachtende einer Diktatur, in welcher das entwürdigte Individuum nicht einmal unbehelligt seine Notdurft verrichten konnte. Auf gruselige Weise wird der Verlust jeder Privatsphäre anhand der Abortszene verdeutlicht.

An den Holzhäuschen des Flohmarkts standen zwei Warteschlangen, und ein junger Polizist passte auf, dass niemand sein Geschäft draußen am Zaun verrichtete. Das erste Klo war nicht besetzt, es hatte keine Tür, aber Warteschlangen gab es zwei. Und aus dem zweiten kam ein Mann mit einer Tür in der Hand heraus. Er reichte sie einem, der vor dem ersten Klo schon eine Weile trippelte und mit dem Rücken nach vorn hineinging und die Tür davorstellte. Die Tür war ein Blechstück, so groß wie eine Tischplatte. Fliegen brummt, die Wartenden stritten, zeigten goldene und schwarze Backenzähne, Zahnstümpfe und Lücken. Paul schob mich in das Holzhäuschen und stellte das Blechstück davor. Drinnen war kein Dach, der Himmel schickte seine grünen, zudringlichen Fliegen. Für die Füße lagen zwei vollgemachte Bretter über einem Erdloch. Man konnte leicht ausrutschen, ich suchte zwei trockene Stellen. An der Wand stand in roter Ölfarbe: Das ganze Leben ist beschissen/darauf kann ich nur noch pissen. [...] Hier drin war man gut aufgehoben. Weniger als das, was unter den Füßen stinkt, kann man nicht werden. Ich atmete tief ein und aus, ich beeilte mich nicht, trotz der Gefahr auszurutschen, schloss ich die Augen. Erst draußen war ich ein Stück Menschendreck.“³³

³³ Müller, H. (2009): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, S. 165-167.

Die groteske Notdurft-Szene, bei der man regelrecht um die Toilettentür kämpfen musste und die Überwachung durch einen Polizisten, entspricht einer ähnlichen aus den Niederungen, in der dörflichen Welt. Verdeutlicht wird aber nicht die kindliche Einsamkeit im banatschwäbischen Milieu, sondern die Degradierung des Menschen, der Verlust der Privatsphäre, der fehlende Respekt gegenüber Menschen, die verstörende Beschreibung menschlicher Verwahrlosung und das verstümmelte Lebens in einer Diktatur. Die Szene kann als adäquater Ausdruck der psychischen Folgen von Überwachung und entwürdigender Entindividualisierung im rückständigen Rumänien gelesen werden, jeder Versuch, Privatheit zu erlangen, ist zum Scheitern verurteilt, die Menschen haben so ein geringes Selbstwertgefühl, dass sie an all diesen entwürdigenden Maßnahmen teilnahmslos partizipieren. Durch die ständige Konfrontation mit dem von der Polizei ausgeübten permanenten psychischen Druck wird der Mensch auch in seinen Privatmomenten belauert, gedemütigt. Gezeigt wird das Bild einer Stadt und eines Landes, das vom Kontrollapparat des Geheimdienstes erfasst ist, so dass kein Lebens- und Erfahrungsbereich möglich ist. Umgeben von Macht und Kontrollstrukturen bleibt es dem Einzelnen verwehrt, Intimmomente zu erleben.

3. Städtische Landschaft als Totalitarismuskritik³⁴

Zum städtischen Wahrzeichen Temeswars gehört das Flussmotiv, das in allen Romanen Müllers auftaucht und „Erfahrungen der Ortlosigkeit“³⁵ konzentriert, zumal der Bega-

³⁴ Der Begriff geht auf den von mir mehrfach zitierten Aufsatz von Friedmar Apel zurück. Vgl. Apel, F. (2000): „Landschaft als Totalitarismuskritik“, in Apel.: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft: eine Topographie*, München, Goldmann, S. 220-233.

³⁵ Apel, Ebd. S. 223.

Fluss zur „negative Topografie“ im städtischen Raum gehört, denn er bündelt Spuren der Überwachung und Bedrohung zusammen. Auch die Landschaft/der Fluss ist nicht Gegenwelt zur Ubiquität der Überwachung in Stadt, Fabrik und Privatwohnung, sie bietet keinen Zufluchtsort, besteht aus lauter beschädigten Paradiesen und ist „ihrerseits Agent und Surrogat für die (in einem direkten Zugriff offenbar nicht zu leistende) Darstellung der das menschliche Zusammenleben unterminierenden Machtentfaltung des totalitären Regimes.“³⁶

Der Fluss wird mit der Gefahr des Dissidententums in Verbindung gebracht, dort möchte die Ich-Erzählerin im *Herztier* Hand an sich legen, erwähnt werden „Flussleichen, die sich hinter der Stadt im Wassergestrüpp verfangen hatten.“³⁷ Auch die Fortbewegungsart am Fluss ist von der Angst geprägt: „Ich hatte das Streunen verlernt.“³⁸, denn der Gang spiegelt die innere Haltlosigkeit wider. Damit zeichnet sich, wie es Antja Johannsen auf den Punkt gebracht hatte, die städtische Naturmotivik durch eine ästhetische Widerständigkeit aus, die immer auch eine politische ist.“³⁹

Dass die städtische Natur, der Fluss auch von der Macht okkupiert ist, beleuchtet der Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, in welchem viele Fluss-Szenen vom Belauern und Observieren der Geheimdienstler zeugen:

³⁶ Hoffmann, M./Schulz, K. (1997): „Im Hauch der Angst.“ Naturmotivik in Herta Müllers *Der Fuchs war damals schon der Jäger*“, in Köhnen, R. (Hrsg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Frankfurt am Main, Peter Lang, S. 79-94, hier S. 83.

³⁷ Müller, H. (1994): *Herztier*, S. 114.

³⁸ Ebd. S. 46.

³⁹ Johannsen, A. (2008): *Kisten Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*, S. 176.

Am Fluss stehen zwei Angler nebeneinander. [...] Der andere Angler spuckt Schalen in den Fluss, sie schwimmen, sind innen weiß und außen schwarz. Er hält dem mit der barhäuptigen Mütze eine Handvoll Sonnenblumenkerne hin, iß, sagt er, damit die Zeit vergeht.⁴⁰

Die zwei auf der anderen Seite des Flusses lauenden Männer sind Pavel, der Leiter der geheimdienstlichen Überwachung und ein Mitarbeiter, sie lauern Dissidentinnen auf. Die Wahrnehmung der erzählenden Instanz richtet sich auf Details, die sich zu eindeutigen Zeichen der Macht entwickeln: Sonnenblumenkerne und die Schalen, aber auch andere Merkmale wie „flatternde Hosenbeine“, eine „Windjacke“ werden zu Erkennungszeichen der Geheimdienstler.

Die Natur kann in der Stadt auch keinen Rückzugsort bieten, wie im Bild der würgenden Bäume und der Pappeln mit Messern aus dem Fuchs deutlich wird oder aber „der Straßen der Macht“. „Das Laub steht senkrecht an den Pappeln wie die Äste, man sieht das Holz nicht. Und wo nichts mehr hinreicht, zerschneiden die Pappeln die heiße Luft. Die Pappeln sind grüne Messer.“⁴¹ Gelesen als „Sinnbild für das umfassende Ausgeliefert-Sein des Individuums an das System“⁴², durchzieht das Bild leitmotivisch den Roman. Damit wird die städtische Landschaft mit totalitärer Ideologie in Verbindung gebracht, „der widerständige Blick Herta Müllers nimmt [...] Spuren der Macht wie der Angst und den Konformismus der Unterdrückten wahr.“⁴³

⁴⁰ Müller, H., *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, S. 38.

⁴¹ Ebd. S. 9.

⁴² Hoffmann, M./ Schulz, K. „‘Im Hauch der Angst.‘ Naturmotivik in Herta Müllers *Der Fuchs war damals schon der Jäger*“, in Köhnen, R. (Hrsg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung*, S.82.

⁴³ Apel, F. (1998): „Landschaft als Totalitarismuskritik“, in Apel, F. (Hrsg.): *Deutscher Geist und deutsche Landschaft*, S. 222.

Fazit

Schlussfolgernd lässt sich sagen, dass Müllers städtische Romane die historisch-politische Dimension der rumänischen Diktatur streifen, wobei die urbane Welt Temeswars keinen alternativen Lebensersatz zum Verlassen der dörflichen Sphäre bietet. Den urbanen Raum markieren staatliche Unterdrückung, privates Elend und seltene Glücksmomente. Weder der öffentliche Raum noch der private kann Liebe, Glück, Freiheit und Freiraum gewähren, denn die Lebenserfahrung der Protagonisten ist durch Beobachtung, Kontrolle, Angst, Misstrauen und Vorsicht „in einer als geistig und individualitätsfeindlich erlebten Umwelt [definiert].“⁴⁴ Es gibt wenige alternative Räume im städtischen Milieu, die frei von Angst und Schrecken sind, so Sommerhäuschen aus dem *Herztier*, meistens dominieren Bilder eines beschädigten Paradieses, wie der struppige Park oder der Sommergarten der Bodega. In bildintensiven Szenen wird die allgemeine Verunsicherung der Ceaușescu-Diktatur, die Entwürdigung der Menschen, die Mangelwirtschaft, Bspitzelung und Unterdrückung, die Zerstörung ihrer persönlichen Identität, die Abwesenheit von Freude und Zukunftsoptimismus thematisiert.

Bibliographie

- APEL, F. (1994): „Kirschkerne Wahrheit. Inmitten beschädigter Paradiese. Herta Müllers *Herztier*“, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.10.1994, S. 5.
- APEL, F. (2000): „Landschaft als Totalitarismuskritik“, in Apel., F.: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft: eine Topographie*, München, Goldmann, S. 220-233.

⁴⁴ Pontzen, A.: „Der Fuchs war damals schon der Jäger“, in Eke, N., O. (Hrsg.): *Herta Müller*, S. 34.

- BEVERLY D., E. (2000): "Testimony and Trauma in Herta Müller's *Herztier*", in *German Life and Letters* 53/1(2000), S. 56-72.
- Eke, N., O. (1997): „'Sein Leben machen/ Ist nicht/Sein Glück mache/mein Herr.' Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik in Herta Müllers Nachrichten aus Rumänien“, in Barner, W./ Müller-Seidel, W. (Hrsg.): *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Stuttgart, Alfred Kroner, S. 481-509.
- EKE, O., N. (2002): „Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht“, in Arnold, H., L. (Hrsg.): *Text + Kritik. Herta Müller*, Nr 155/2002, München 2002, S. 64-80.
- EKE, O., N. (2016): „'Zeit ist geblieben/Zeit ohne Zeit'. Chronotopische Konstruktionen im Werk Herta Müllers“, in Deeg, J., C./Wernli, M. (Hrsg.): *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 53-71.
- HOFFMANN, M./ SCHULZ, K. (1997): „'Im Hauch der Angst.' Naturmotivik in Herta Müllers *Der Fuchs war damals schon der Jäger*“, in Köhnen, R. (Hrsg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Frankfurt am Main, Peter Lang, S. 79-94.
- JOHANNSEN, A. (2008): *Kisten Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld, transcript.
- MOYRER, M. (2017): „*Herztier*“, in Eke, O., N. (Hrsg.): *Herta Müller*, Stuttgart, Metzler, S. 41-49.
- MÜLLER, H. (1990): „Heimat oder der Betrug der Dinge“, in Solms, W. (Hrsg.): *Dichtung und Heimat. Sieben Autoren unterlaufen ein Thema*, Marburg, Hitzeroth, S. 69-83.

- MÜLLER, H. (1992): *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- MÜLLER, H. (1994): *Herztier*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- MÜLLER, H. (2003): *Der König verneigt sich und tötet*, München, Carl Hanser.
- MÜLLER, H. (2009): *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, München, Carl Hanser.
- PONTZEN, A. (2017): „Der Fuchs war damals schon der Jäger“, in Eke, O., N. (Hrsg.): *Herta Müller*, Stuttgart: Metzler, S. 31-40.
- PREDOIU, G. (2001): *Faszination und Provokation bei Herta Müller*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- STRØMSNES, S. (2013): „Macht und Ohnmacht in Herta Müllers Roman Heute wär ich mir lieber nicht begegnet“, in Mahrtdt, H./Laegreid, S. (Hrsg.): *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*, Würzburg, Königshausen&Neumann, S. 119-133.

Internetquellen:

[Piața Ocico, raiul cumpărăturilor în perioada comunistă \(jurnalul.ro\)](http://www.jurnalul.ro) [Zugriff am 25.04. 2024].