



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Über Angstmacher und Angstbeißer. Figurationen der Angst in ausgewählten Romanen Herta Müllers“

verfasst von / submitted by

Loic Cimolino, BCE

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Ursula Klingenböck



**Philologisch-
Kulturwissenschaftliche Fakultät**
Institut für Germanistik
Universitätsring 1
A-1010 Wien

<http://spl-germanistik.univie.ac.at/>

Eidesstattliche Erklärung im Rahmen von schriftlichen Arbeiten

Angaben zur Studierenden / zum Studierenden	
Matrikelnummer: 01602327	
Zuname: Cimolino	
Vorname(n): Loïc	
Studienkennzahl (Beispiel: A 066 817): UA 066 817	

Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

18/12/2020

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Loïc Cimolino".

Datum

Unterschrift der / des Studierenden

HINWEIS: Diese Erklärung ist für wissenschaftliche Arbeiten, die im Rahmen von Proseminaren, Seminaren und anderen prüfungsimmanenter Lehrveranstaltungen erstellt werden, verbindlich auszufüllen und den Arbeiten beizulegen.

Inhalt

1) Einleitung	6
1.1) Relevanz des Themas	7
1.2) Biografischer Hintergrund der Autorin	8
1.3) Forschungsüberblick	10
1.4) Zentrale Fragestellung und Zielsetzung	11
1.5) Methodik.....	12
2) Definition: Angst	14
2.1) Herta Müllers Ansicht und Definition von Angst	17
2.2) Angstmacher und Angstbeißer	19
3) Wie verbreitet sich die Angst in den Romanen Herta Müllers?	20
3.1) Überwachung.....	21
3.2) Spionage.....	23
3.3) Drohungen	24
3.4) Gewaltbereitschaft und Brutalität der Angstmacher.....	26
3.5) Bedrohliche Stimmung.....	28
4) Angst und Trauma	31
4.1) Unterdrückung und Projektion	32
4.2) Konkrete Auslösemomente	35
5) Gegenstrategien	37
5.1) Anders sein wollen / sich anders fühlen wollen	39
5.2) Auf sich selbst oder andere Gewalt ausüben.....	43
5.3) Fahren als Sicherheitsgefühl	45
5.4) Hoffnung	48
5.4.1 Die Hoffnung auf ein besseres Leben.....	48
5.4.2 Hoffnung auf Tod des Diktators	50
5.4.3 Hoffnung auf Rückkehr zur Familie	50
5.5) Neugier	53
5.6) Schreiben	55
5.6.1 Das Tagebuchschreiben	55
5.6.2 Gedichte	58
5.6.3 Briefe	60
5.7) Schweigen	61
5.7.1 Schweigen aus Angst.....	61
5.7.2 Schweigen als Verdrängungsstrategie	62

5.7.3 Schweigen als Gewohnheit	63
5.8) Sich an etwas klammern	66
5.9) Sich etwas einreden	67
5.10) Verdrängen	70
5.10.1 Lola als Inbegriff der Verdrängung	72
5.10.2 Verdrängen als Vorsichtsmaßnahme	72
5.10.3 Unterdrückung des Hungergefühls	74
5.10.4 Ausblenden von Heimweh	75
5.11) Vergessen	76
5.11.1 Das Vergessen des Elends	76
5.11.2 Der Schmerz der Erinnerung	78
5.11.3 Angst, vergessen zu werden	79
5.12) Verkörperungen	80
5.12.1 Personifikationen	80
5.12.1.1 Feindbilder	83
5.12.1.2 Positiv konnotierte Personifikationen	84
5.12.1.3 Formen des Umgangs für die Protagonisten_innen	85
5.12.2 Tier-Mensch-Vergleiche	87
5.13) Zweckentfremdungen	91
5.14) Zwischenmenschliche Beziehungen	96
5.14.1 Freundschaftliche Beziehungen	96
5.14.2 Romantische Beziehungen	100
6) Selbstmord: Widerstand oder Resignation?	104
6.1) Selbstmord?	105
6.2) Widerstand oder Resignation?	107
7) Herta Müller – Lyrik trifft Collage	109
7.1) Collage-Begriff	110
7.2) Was untersucht werden muss	110
7.3) Methodik und Sprache	111
7.4) Text- und Werklayout	113
7.5) Hinweise seitens der Autorin	115
7.6) Was festgehalten werden kann	117
8) Ergebnisse und Ausblick	119
Literaturverzeichnis	127
Abstract	131

1) Einleitung

Die Universalität solcher Begrifflichkeiten wie Angst, Liebe oder Tod sorgt dafür, dass diese bereits in der Literatur der Antike vorzufinden sind und zählen bis in die heutige Moderne zu den literarischen Grundmotiven. Dabei gibt es unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten und Herangehensweisen, das Motiv der Angst wiederzugeben, sei es durch Kunst, Musik, Film oder wie in diesem Fall Literatur. Somit wuchs die Angst, besonders am Anfang des 19. Jahrhunderts, durch „ein massives Aufkommen von tiefgründigen Angst-Szenarien“¹ zu einem zentralen Thema in der Literatur heran. Beteiligt an dieser Entwicklung waren unter anderem die Ästhetik des Schreckens in der Unterströmung der Schwarzen Romantik Ende des 18. Jahrhunderts sowie der sich daraus entwickelnde Schauerroman in England mit Mary Shelleys *Frankenstein (1818)* als bekanntes Exempel.² In der deutschsprachigen Literatur sind vor allem E.T.A. Hoffmanns Novelle *Sandmann (1816)* oder Joseph von Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild (1819)* erwähnenswert. Im angehenden 20. Jahrhundert ist die Nennung Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1910)* erwähnenswert, da der Autor die Angst „literarisch als modernes Grundgefühl nach der Jahrhundertwende“³ etablierte und somit zu der kurzer Zeit später folgenden Semantik der Angst beitrug. Selbst in den verschiedenen Disziplinen wie Psychologie, Philosophie und Literatur wurde der Angstbegriff zeitgleich durch bekannte Größen wie Søren Kierkegaard, Martin Heidegger und Sigmund Freud ausführlicher ergründet. Dementsprechend gewann im Expressionismus die Thematik der Paranoia an Bedeutung, woraufhin Erzählungen wie Georg Heyms *Der Irre (1913)* sich mit den Verunsicherungen in der Moderne beschäftigen, die bis in die heutige Gesellschaft reichen.⁴ Besonders nach dem Ersten Weltkrieg sind literarische Referenzen zu Krieg, Terror und Fremdenhass nicht mehr wegzudenken und werden eng mit Angstzuständen und traumatischen Erfahrungen verknüpft. Diesbezüglich müssen ebenfalls die literarische Erinnerungskultur der Schoah und autobiografische Zeugnisse der Überlebenden über den Nationalsozialismus erwähnt werden. In eine ähnliche Richtung bewegte sich 1982 die rumänische Autorin Herta Müller, als sie mit ihrem ersten Werk *Niederungen* versuchte, die moralische Verkommenheit der Einwohner in ihrem Heimatdorf im Banat wiederzugeben, wo sie isoliert unter der Diktatur des rumänischen Politikers und später Diktators Nicolae Ceaușescu lebte. Als sie sich folglich

¹ Lars Koch: Angst in der Literatur. In: Ders. (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 239.

² Vgl. Ebd., S. 238.

³ Vgl. Ebd., S. 240.

⁴ Vgl. Ebd., S. 242.

in die Großstadt begab, wurde sie mit den darin herrschenden Ungerechtigkeiten konfrontiert und widmete so den Rest ihres literarischen Schaffens der Dokumentation ihrer Lebensgeschichte unter dem totalitären Regime Rumäniens und dessen Folgen für sich selbst und das rumänische Volk. Dementsprechend steht ihre folgende Äußerung stellvertretend für die Motivation und Intention ihres Schreibens:

Der Verlust der Angst ist für mich ein Gewinn, der größte, seit ich denken kann.⁵

Dieses Zitat aus ihrem Essay *Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes* beschreibt ihre Situation, als sie 1987 von Rumänien nach Deutschland auswanderte, dort aber während der nächsten drei Jahre weiterhin vom rumänischen Geheimdienst terrorisiert wurde.⁶ Dieser spürte ihre neue Adresse auf und schickte ihr in Form von anonymen Anrufen und Briefen Todesdrohungen, die sie bis zum heutigen Zeitpunkt nicht loslassen. Dementsprechend beschreibt dieses Zitat nicht den bereits geschafften Ausweg Müllers aus ihren existenziellen Ängsten, sondern den Wunsch, sich aus dieser Nachstellung zu befreien, denn, auch wenn die Drohungen weniger geworden sind, so bleiben diese Erfahrungen ein unabänderlicher Teil ihres Lebens, sodass sie sich dazu entschließt, ihre Vergangenheit in Essay- und Romanform festzuhalten.

1.1) Relevanz des Themas

Spätestens nachdem sie 2009 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde, genießt Herta Müller als öffentliche Figur internationales Ansehen.⁷ Dabei kommt es zu zahlreichen Übersetzungen ihrer Romane in andere Sprachen sowie Ausstellungen ihrer Collagensammlungen in Kunstmuseen in ganz Europa. Obwohl ihr letzter veröffentlichter Roman *Atemschaukel* aus dem Jahre 2009 datiert, wird sie in der Literaturwissenschaft bis heute noch zusammen mit Elfriede Jelinek als Exempel für den Kampf gegen Totalitarismus und Repression als Autorin des Widerstandes aufgeführt. Das Subversive in ihrem Schreiben bleibt eine aktuelle und erwünschte Komponente in ihrem Schreiben und wird von Pia Janke und Teresa Kovacs anerkannt: „Es geht ihr nicht nur um das Aufzeigen von Missständen in einem

⁵ Herta Müller: Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes. In: Der König verneigt sich und tötet. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag ⁵2009, S. 190.

⁶ Vgl. Norbert Otto Eke (Hg.): Herta Müller-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 10.

⁷ Vgl. Ebd., S. 10.

zeitlich begrenzten Rahmen, sondern um Kontinuitäten, Überlagerungen und Wiederholungen staatlichen Terrors.“⁸

Nachdem sie mit *Atemschaukel* 2009 ihren bis hierhin letzten Roman schrieb, widmet Müller sich den folgenden Jahren zunehmend ihren Text-Bild-Collagen und bringt 2019 mit *Im Heimweh ist ein blauer Saal* eine neue Sammlung heraus. Nebenbei nimmt sie an Literaturtagungen, Konferenzen oder Universitätsvorträgen teil, in denen sie in Form von Lesungen versucht, Aufklärungsarbeit bezüglich ihrer Werke zu betreiben.

Ein weiterer Beleg für die Relevanz und Anerkennung Müllers in der Gegenwart ist ihre Teilnahme an der 2016 in Brüssel gehaltenen zweitägigen Konferenz *European Angst*, bei der ihr die Ehre zuteilwurde, die Eröffnungsrede zu halten. Dabei sprach sie nicht von ihren Romanen, sondern widmete sich den aktuellen Themen wie dem immer stärker werdenden Andrang des Populismus und Nationalismus mit der AfD in Deutschland oder der FN in Frankreich. Diesbezüglich wird ihre Ansprache von der Presse als „Ode an Individualität, Menschlichkeit und Toleranz“⁹ betitelt und unterstreicht die Wichtigkeit ihrer Person in den gegenwärtigen Diskussionen über Extremismus, Populismus, Xenophobie und die bis heute anhaltende Euroskepsis.

Hinzu kommt die Tatsache, dass es sich bei der Angst noch immer um ein modernes und unerschöpfliches Thema handelt, dessen Problematiken in absehbarer Zeit nicht gelöst zu sein scheinen: „Noch nie haben Menschen (in den westlichen Gesellschaften) so sicher gelebt wie heute; und doch nehmen Unsicherheitsgefühle und Ängste immer weiter zu.“¹⁰ Somit versucht diese Arbeit, einen weiteren Beitrag zur Vielschichtigkeit des Begriffes zu verfassen und die Angstthematik in Müllers Gesamtwerk näher zu beleuchten.

1.2) Biografischer Hintergrund der Autorin

Im Folgenden wird der biografische Hintergrund der Autorin lediglich kurz angeschnitten, um ein Gesamtbild über die Autorin zu verschaffen und die beiden für diese Arbeit ausgewählten Romane vorzustellen. Herta Müller wurde am 17. August 1953 als Banater Schwäbin in Nițchidorf geboren und gehörte somit zur deutschen Minderheit in Rumänien, weswegen sie

⁸ Pia Janke / Teresa Kovacs (Hg.): Schreiben als Widerstand: Elfriede Jelinek & Herta Müller. Wien: Edition Praesens 2017, S. 317.

⁹ Gerd Zeimers: Von Angstmachern und Angstbeißern. In: Grenzecho (8/12/2016): <https://www.grenzecho.net/art/politik/belgien/von-angstmachern-und-angstbeissern> (Zugriff 17.12.2020).

¹⁰ Hartmut Böhme: Einleitung: Zur Kulturgeschichte der Angst seit 1800. In: Koch, Lars (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 279.

die rumänische Sprache erst als Fremdsprache in der Schule lernen musste. Im Jahr 1987 verlässt sie wegen der anhaltenden Drohungen und Schikanen den Überwachungsstaat Rumänien und reist zusammen mit Richard Wagner in die Bundesrepublik Deutschland aus.¹¹ Ihre Werke beschäftigen sich mit den Folgen der kommunistischen Diktatur in Rumänien sowie ihren Nahtoderfahrungen mit der *Securitate*, nachdem sie als Spionin für diesen rekrutiert worden ist, sich jedoch dagegen gewehrt hat und ihr ganzes Leben lang mit den Konsequenzen von Verfolgung und Drohungen leben muss. Aus ihren damaligen Erfahrungen bestehend, entsteht der erste in dieser Arbeit behandelte Roman *Herztier*.¹² Dieser wurde 1994 veröffentlicht, nachdem die im rumänischen Banat geborene Autorin in die Bundesrepublik Deutschland ausgewandert war, und handelt über die Verfolgung und Unterdrückung durch die *Securitate*, den damaligen rumänischen Nachrichtendienst und die Geheimpolizei. Deren Ziel lag darin, im Namen des ehemaligen Diktators Nicolae Ceaușescu gegen einzelne Personen oder Gruppierungen vorzugehen, die sich gegen das totalitäre Regime aussprachen und somit als Staatsfeinde angesehen wurden. Da die Entscheidungsgewalt, wer als Regimegegner bezeichnet werden soll, beim Staat selbst lag, wurden unzählige unschuldige Bürger und Zivilisten ihren Ideologien unterworfen und beim kleinsten Anzeichen von Widerstand oder Rebellion beseitigt. Fernerhin wird ihr Werk als „Schlüsselroman der Angst unter der Diktatur“¹³ verstanden und bietet somit durch seine thematische und inhaltliche Vielschichtigkeit beste Voraussetzungen für das Vorhaben dieser Arbeit.

Beim zweiten in dieser Arbeit behandelten Roman handelt es sich um *Atemschaukel*, welcher eine Kooperation zwischen Herta Müller und Oskar Pastior ist. Zwischen den beiden rumänischen Schriftstellern entsteht trotz ihres Altersunterschiedes eine tiefe Freundschaft, sodass sie zusammen den Entschluss fassen, einen Roman über die Erfahrungen Pastiors im Arbeitslager zu schreiben. Die Handlung spielt diesbezüglich zwischen 1945 und 1949, als Oskar Pastior, der als 17-jähriger Jugendlicher im Rahmen der Verschleppung von Rumäniendeutschen in die Sowjetunion in ein ukrainisches Zwangsarbeitslager deportiert wurde. Müller hat jedoch einen weiteren persönlichen Grund für ihre Zusammenarbeit mit Pastior, da ihre Mutter Katharina ebenfalls jahrelang in einem sowjetischen Arbeitslager verbrachte und sie nun die Gelegenheit hat, die Schweigsamkeit ihrer Mutter nach dieser Zeit besser nachvollziehen zu können.¹⁴ Nachdem die beiden Autoren 2004 eine gemeinsame Reise

¹¹ Vgl. Eke: *Herta Müller-Handbuch*, S.12.

¹² Monika Moyrer: »*Herztier*«. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S.49.

¹³ Vgl. Ebd., S. 49.

¹⁴ Vgl. Harmut Steinecke: »*Atemschaukel*«. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S.59.

in die Ukraine antraten und dort die angesprochenen Lager besuchten, verstirbt Pastior zwei Jahre später, sodass Müller mithilfe der zurückgelassenen Notizheften Pastiors den Roman alleine zu Ende schreibt und 2009 veröffentlicht. Er ist bis heute ihr letzter veröffentlichter Roman. Was beide Werke miteinander verbindet, ist die in beiden Romanen geschilderte Omnipräsenz von Unterdrückung und Gewalt, die von den jeweiligen Autoritäten ausgehen sowie die Machtlosigkeit der einzelnen Protagonisten, die mit allen Mitteln versuchen, gegen das ihnen aufgedrückte Minderwertigkeitsgefühl anzukämpfen.

1.3) Forschungsüberblick

Indem Werke wie das *Handbuch-Herta Müller* (2017) von Norbert Otto Eke oder *Schreiben als Widerstand: Elfriede Jelinek & Herta Müller* (2017) von Pia Janke und Teresa Kovacs versuchen, die ganze thematische Breite von Müllers Schaffens in einer Publikation abzuarbeiten bzw. zusammenzufassen und somit als Anlaufstellen für einen allgemeinen Forschungsüberblick dienen, so bieten diese jedoch noch genügend Raum für weitere, tiefgreifendere Forschungsansätze. Auch wenn es sich bei *Herztier* und *Atemschaukel* um zwei bedeutendste Werke Müllers handelt, die Angstthematik in Müllers Gesamtwerk bereits des Öfteren erforscht wurde und Müller als Literaturnobelpreisträgerin sicherlich keine unbekannte Größe in der Gegenwartsliteratur darstellt, gibt es vergleichsweise wenige Werke, die sich gleichzeitig ausführlich mit beiden angesprochenen Romanen auseinandersetzen und sich dabei intensiv um Vergleiche und Gemeinsamkeiten zwischen diesen bemühen. Außerdem ist das Fehlen der Begrifflichkeiten Angstmacher und Angstbeißer auffallend, denen in dieser Arbeit eine höhere Aufmerksamkeit geschenkt wird, als dies bei anderen Publikationen der Fall ist. Des Weiteren wird der eigene Angstbegriff Müllers in diesen Publikationen vernachlässigt, sodass in dieser Arbeit ein spezielles Augenmerk auf diesen gelegt wird. Die Arbeit will eine Weiterführung der Angstthematik in ihrem Schreiben sein, in der dem Angstbegriff der Autorin selbst mehr Gewicht verliehen werden soll. Durch das Zusammenspiel beider Romane und intertextuelle Bezüge zwischen ihren Essays und Interviews kann somit eine umfassende Untersuchung vorgenommen werden. Dementsprechend ergibt sich die Forschungslücke aus der textnahen Verfahrensweise, die in dieser Arbeit angewendet wird, sowie der umfangreichen Variationsbreite der aufgezeigten Beispiele, mit denen Vergleiche zwischen den beiden Romanen hergestellt werden können. Abschließend soll noch erwähnt werden, dass diese Arbeit sich nicht primär um die Entwicklung und Geschichte der Angst bemüht. Somit werden die Konzepte von Kierkegaard und Heidegger beispielsweise keinen Platz in der Arbeit finden,

da es hauptsächlich darum geht, wie die Autorin Müller die Angst definiert, wahrnimmt und darstellt.

1.4) Zentrale Fragestellung und Zielsetzung

In dieser Arbeit soll erforscht werden, welche Bedeutung der Angstbegriff für das Schreiben Müllers besitzt und wie Ängste in ihren Romanen, Essays, Interviews oder innerhalb ihrer Collagensammlungen artikuliert werden. Demnach stellt sich die Frage, wie der Angstbegriff einerseits aus einem objektiven Standpunkt heraus definiert werden kann, und andererseits, wie die Autorin diesen wahrnehmen wird. Zudem wird ebenfalls die Frage beantwortet, welche Bedeutungen ihren Begriffen Angstmacher und Angstbeißer zukommen.

Eine weitere Komponente dieser Arbeit besteht darin herauszufinden, welche Formen der Angst sich in den Romanen wiederfinden und welche Methoden und Hilfsmittel sich auf Seiten der Herrschenden nachweisen lassen, die zur Verbreitung von Angstzuständen innerhalb der Bevölkerung beitragen. Dabei wird sich zeigen, welche Abwehrmechanismen der Figuren in Müllers Romanen *Herztier* und *Atemschaukel* auftauchen und ob es sich bei diesen allesamt um Anzeichen von Rebellion oder Auflehnung gegenüber dem autoritären Regime handelt. Die Untersuchung der verschiedenen Konfliktbewältigungsstrategien wird dabei aufzeigen, wie mit Angst umgegangen wird, ob sie aktiv bekämpft und somit die Intention, diese zu bezwingen, vorhanden ist und inwiefern Ängste sowie traumatische Erfahrungen aufgearbeitet werden können. In der Analyse wird deutlich werden, was die Intensität und Präsenz ihrer Metaphorik sowohl für die Handlungen in den Romanen als auch für das Schreiben der Autorin bedeuten und welche Motive dabei besonders herausstechen. Darüber hinaus wird sich zeigen, ob es sich bei ihren Collagensammlungen um einen weiteren Versuch handelt, das in Worte zu fassen, was sie mit ihren Romanen nur begrenzt veranschaulichen kann. Somit stellt sich die Frage, wie wichtig die Collagen Müllers im Vergleich zu ihren anderen Werken sind, wie sie mit ihrem Schreiben in Verbindung gebracht werden können und ob es Müller in ihrem Gesamtwerk überhaupt möglich ist, das angestrebte Ziel vom Verlust der Angst zu erreichen.

Demnach wird es das Hauptanliegen der Arbeit sein, aufzuzeigen, welche Formen der Angst sich in den jeweiligen Handlungen ihrer Romane *Herztier* und *Atemschaukel* wiederfinden lassen. Dabei soll aufgedeckt werden, welche Gegenstrategien auf Seiten der Unterworfenen benutzt werden, um sich so gut wie möglich in einer Gesellschaft zu behaupten, in der Unterdrückung und Gewalt an der Tagesordnung stehen.

1.5) Methodik

Um dieses Ziel erreichen zu können, widmet sich die vorliegende Arbeit ausgewählten Werken Herta Müllers, welche sich mit den Opfern und den Konsequenzen der rumänischen Diktatur unter Ceaușescu auseinandersetzen. Dabei wird untersucht, in welchen Situationen sich die Ängste verbreiten und welche Strategien nicht nur die Autorin, sondern ebenfalls die Protagonisten in den Romanen anwenden, um mit diesen Ängsten umzugehen und diesen somit bestmöglich gegenüberzustehen zu können. Die Arbeit soll exemplarisch zeigen, in welchem Ausmaß die verschiedenen Ängste offen gelegt, inszeniert und verarbeitet werden. Der gesetzte Schwerpunkt liegt in der Analyse von Müllers Romanen *Herztier* (1994) und *Atemschaukel* (2009), welche zu den meistrezipierten Werken der Autorin gehören und darüber hinaus die Angstthematik fortlaufend aufgreift. Zahlreiche Aufsätze ihrerseits, welche zum Verständnis der jeweiligen Handlungen und der Metaphorik Müllers in den Romanen beitragen, wurden zusätzlich hinzugezogen. Abschließend beschäftigt sich die Arbeit mit den Collagen Müllers, welche ebenfalls mit ihren Romanen und Essays in Verbindung gebracht werden und somit eine weitere Gelegenheit bieten, die bis dahin gewonnenen Erkenntnisse aus den Romanen konkretisieren zu können.

Zur Umsetzung des Gesagten wird zuallererst der Angstbegriff in einen geeigneten Bezugsrahmen gesetzt. Diesbezüglich werden Lars Kochs Handbuch *Angst* sowie Fritz Riemanns *Grundformen der Angst* herangezogen, sodass eine sachliche Übersicht über den Begriff geschaffen werden kann, bevor der Angstbegriff der Autorin selbst hinzugenommen wird. Infolgedessen werden Textpassagen aus ihren beiden Romanen *Herztier* und *Atemschaukel* sowie zahlreichen Essays gefiltert, in denen sich Müller selbst über die Angst äußert, sodass ein Überblick über ihren ganz eigenen Angstbegriff aufgezeigt werden kann. Bei diesen Essays handelt es sich unter anderem um *Der König verneigt sich und tötet*, *In jeder Sprache sitzen andere Augen*, *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich* und *Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes* und tauchen zusammen mit Müllers *Lebensangst* und *Worthunger*, bei dem es sich um die Transkription eines Gesprächs mit dem Schriftsteller Michael Lentz handelt, durchgehend in den weiteren Teilen der Arbeit auf. Hinzu kommt die Untersuchung der Begrifflichkeiten *Angstmacher* und *Angstbeißer*, welche näher beleuchtet und in den Kontext des Romans gesetzt werden. Nachdem definitorisch die zentralen Begriffe der Arbeit geklärt sind, wird eine erste Analyse der Romane vorgenommen, in denen die Thematik der Verbreitung von Angst in den Vordergrund rückt und Textpassagen herausgearbeitet werden, in denen die verschiedenen

Hilfsmittel und Methoden der Herrschenden auf die Beherrschten verdeutlicht werden. In diesem Teil der Arbeit werden zeitgleich diverse angesprochene Essays Müllers herangezogen, da sie sich dort zu ihrer Vergangenheit äußert und ihre Aussagen sich mit den Geschehnissen in den Romanen verbinden lassen. Nachdem die Verbreitung von Angst näher betrachtet wurde, wird in einem weiteren Schritt ein weiterer Begriff herangezogen, welcher sich mit dem Angstbegriff in Verbindung bringen lässt; das Trauma. Um es definitorisch zu erfassen und einen Überblick über die Thematik haben zu können, wird ein weiteres Mal das Handbuch *Angst* von Lars Koch hinzugezogen und durch weitere Beiträge aus Gottfried Fischers und Peter Riedessers *Lehrbuch der Psychotraumatologie* sowie einem Beitrag von Werner Bohleber in *Flucht, Migration und Trauma: Die Folgen für die nächste Generation* punktuell ergänzt. Demzufolge soll auf das enge Verhältnis zwischen Angst und Trauma hingedeutet werden, bevor weitere Textpassagen sich der Veranschaulichung paranoider Handlungsmuster und Symptome traumatischer Erfahrungen bei den verschiedenen Protagonisten_innen und Nebenfiguren von *Herztier* und *Atemschaukel* widmen. Somit könnten sie aufgrund der bewegten Vergangenheit Müllers ebenfalls Rückschlüsse auf das Schreiben und die Motivation der Autorin selbst geben. Anschließend nimmt die Arbeit eine weitere Analyse der beiden Romanen vor, welche sich zum Ziel setzt, jegliche Gegenmaßnahmen und Abwehrmechanismen herauszuarbeiten, die sowohl der Verarbeitung von vergangenen Traumata als auch den in der Gegenwart der Protagonisten auftauchenden Angstzuständen zugeschrieben werden können. Dabei gilt es Textpassagen herauszufiltern, in denen sich Ansätze von Gegenwehr und Auflehnung gegenüber dem Regime und den eingeschränkten Lebensumständen der unterworfenen Bürger wiederfinden lassen. Diese werden thematisch in verschiedenen Rubriken zusammengetragen und anhand der Textstellen und diversen Essays, die in diesem Fall zum Verständnis der benutzen Metaphorik Müllers beitragen, erörtert werden. Hieraus lässt sich ebenfalls erschließen, ob es sich beim Selbstmord einer Figur um einen Akt des Widerstandes oder der Resignation handelt. Abschließend beschäftigt sich die Arbeit mit den Collagen Müllers und der Frage, ob diese sich mit ihren Romanen und Essays thematisch und inhaltlich verbinden lassen. Anhand von Hage Volkers Werk *Literarische Collagen* findet ein kurzer definitorischer Absprung statt, bevor sich die Arbeit innigst mit Müllers beiden Collagesammlungen *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000) und *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2012) auseinandersetzt, diese vergleicht und die dort angewandte Sprache und Methodik der in ihren Romanen gegenübergestellt.

2) Definition: Angst

Anhand verschiedener Definitionsansätze von Horst-Eberhard Richter, Peter Widmer, Fritz Riemann, Lars Koch und schlussendlich Sybille Krämer soll gezeigt werden, dass es sich bei der Angst um einen recht wandelbaren Begriff handelt. Darauffolgend soll erläutert werden, wie die Autorin Herta Müller selbst den Angstbegriff aufnimmt und wie dieser in ihrem Schreiben auftritt.

Im Vorwort seines Werkes *Umgang mit Angst* beschreibt Horst-Eberhard Richter die Angst als ein „unerschöpfliches Thema“¹⁵, dessen Vielfältigkeit er mit einer Farbe vergleicht, die je nach dem, wie man sie zusammenmischt, immer wieder neue Kombinationen mit sich bringen kann:

Wie sie akzeptiert oder verleugnet, als Depression nach innen oder als Haß nach außen gewendet wird, wie sie Herz und Kreislauf erregt und das Denken beeinflußt, wie sie lähmt oder aufpeitscht, wie sie für die einen zur Geißel, für die anderen zur erpresserischen Waffe wird, [...].¹⁶

Fritz Riemann sieht die Angst zusätzlich als unvermeidliches Phänomen an, das den Menschen von Geburt an bis zum Tod begleitet, und dies schon seit Beginn der Menschheit. Dabei spricht er von einer „Entwicklungsgeschichte, die praktisch mit unserer Geburt beginnt.“¹⁷ Demnach stagniert sie nicht, sie entwickelt sich mit uns weiter und ist omnipräsent. Ein Leben ohne Angst gebe es für Riemann nicht, da diese „eine Spiegelung unserer Abhängigkeiten und des Wissens um unsere Sterblichkeit“¹⁸ ausdrückt und somit klarstellt, dass der Mensch und die Angst seit jeher koexistieren. Durch das Anbeten zu Gott oder das Erforschen von Naturgesetzen habe der Mensch im Laufe der Jahrhunderte „Gegenkräfte“¹⁹ entwickelt, welche das Gefühl der Angst wenigstens einschränken konnten. Hierbei handelt es sich um solche Attribute wie Mut, Vertrauen, Glaube, Hoffnung, aber auch Macht. Bei diesen lässt sich ebenfalls ein gewisser Aufforderungscharakter erkennen, welcher die Angst nicht zwingend als etwas Schlechtes ansieht, sondern die Überwindung des Angstgefühls als positiven, schöpferischen Aspekt aufzeigt, welcher als Anstoß für den Entwicklungsschritt des einzelnen Menschen angesehen werden kann.

Peter Widmer fügt in seinem Essay *Angst und Furcht* hinzu, dass sich Begriffe wie Angst und Furcht „nicht adäquat in andere Sprachen übersetzen lassen“²⁰. Um seine These zu

¹⁵ Steinecke: »Atemschaukel«, S.15.

¹⁶ Ebd., S.15.

¹⁷ Fritz Riemann: Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie. München: Rheinhardt 2009, S.9.

¹⁸ Ebd., S.7.

¹⁹ Ebd., S.7.

²⁰ Peter Widmer: Angst und Furcht. In: Kissner, Thomas / Daniela Rippl / Marion Tiedtke (Hgg.): Angst. Dimensionen eines Gefühls. München: Brill 2011, S. 13.

unterstreichen, zählt er die französischen (*crainte – peur – angoisse*), italienischen (*timore – paura – angoscia*) und englischen (*fear – anxiety*) Begriffe auf. Diese könnten je nach Sprache und Kultur zwar einen Teilaспект der Angst, jedoch nie den Begriff in seiner Ganzheit beschreiben. Demnach ist die Tatsache, dass sich die Angst nur begrenzt in andere Sprachen übersetzen lässt, ein weiteres Indiz für ihre Vielfältigkeit. Jede Kultur, jeder einzelne Mensch und jede Sprache haben laut Widmer „einen eigenen Zugang zur Angst“²¹, der es unmöglich macht, einen solchen Begriff adäquat definitorisch festzuhalten. Auch Lars Koch spricht in seinem Handbuch über Ängste von einer „Grundemotion des Menschen, die als ein ebenso körper- wie kognitionsbezogener Kompass“²² dient. Durch die Aussage Kochs, dass sich Angst „jeder eindeutigen Definition entzieht“²³, unterstreicht er die von Widmer angesprochene metaphorische Unschärfe, die mit dem Begriff in Verbindung gebracht wird. Es sei eine Art Signal, das mögliche Gefahrenszenarien erkennt und je nach dem eine lähmende oder eine motivierende Wirkung bzw. Handlung mit sich bringt. Darüber hinaus bezeichnet er die Angst als „kulturelles Phänomen“²⁴, welches historisch wandelbar ist und daher als „kulturelles Produkt“²⁵ gilt, das sowohl in der Antike als auch im Mittelalter schon ganz anders wahrgenommen wurde, als es in der heutigen Moderne der Fall ist. Somit können Aspekte wie Arbeitslosigkeit, Einsamkeit und andere Ängste wie beispielsweise die vor dem Tod in der Gegenwart neu aufgefasst und konfrontiert werden. Dies kommt sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene vor, auch wenn sie sich nicht immer leicht zu erkennen gibt:

Wir erkennen Angst mit größter Eindeutigkeit; jedenfalls in Ich-Perspektive, während in Beobachter-Perspektive Körperzeichen kein hinreichendes Indiz für Emotionen sind, zumal letztere auch verborgen oder vorgetäuscht werden können. Nur deswegen können Ängste, wie Gefühle überhaupt, zu einer Kunst der Darstellung werden, [...].²⁶

Demnach behalten diese Gefühle eine gewisse Wirksamkeit und Präsenz, von der man sich anfänglich nicht einmal bewusst sein muss. Zusammenfassend erörtert Koch: „Gerade hinsichtlich von Gefühlen gilt also, dass Vergangenheit niemals vergangen ist.“²⁷

Derweil behauptet Krämer, dass die Angst eine „lebensdienliche Funktion“²⁸ darstellt, bei welcher sie das Bewusstsein des Menschen in diesem Fall auf einer Stufe mit dem eines Tieres

²¹ Ebd., S.13.

²² Lars Koch (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 1.

²³ Ebd., S.2.

²⁴ Ebd., S.5.

²⁵ Ebd., S.5.

²⁶ Böhme: Einleitung: Zur Kulturgeschichte der Angst seit 1800, S. 277.

²⁷ Ebd., S.275.

²⁸ Sybille Krämer: Einige Überlegungen zur „verkörperten“ und „reflexiven“ Angst. In: Kissner, Thomas / Rippl, Daniela / Tiedtke, Marion (Hgg.): Angst. Dimensionen eines Gefühls. München: Brill 2011, S. 27.

zusammenbringt. Angst wird hier unter allen menschlichen Emotionen als elementar angesehen, als ein Gefühl, das schon immer vorhanden war und es stets auch sein wird. Eine gewagte These Krämers ist ihre Aussage, dass der Mensch sich nur über das ängstigt, was vor ihm liegt und somit das Vergangene außer Acht lässt. Kurzgefasst sei die Angst ein zukunftsorientierter Instinkt, der genau wie bei Tieren den Menschen vor einer naheliegenden Gefahr warnt. Damit stellt sie sich gegen Koch, für den die Vergangenheit eine genauso wichtige Rolle wie die Zukunft spielt: „[...] dass in jedem konkreten Angst-Geschehen ein Moment der vergleichenden Bewertung der zurückliegenden Vergangenheit und der als bedrohlich wahrgenommenen Zukunft mitschwingt.“²⁹ Demnach ist laut Koch das Wahrnehmen und die Bewertung des menschlichen Angstgefühls historisch geprägt und somit keinesfalls als rein zukunftsorientiertes Phänomen gelten kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Angst eine eindeutige Begriffsbestimmung fehlt. Obwohl die angesprochenen Autoren unterschiedliche Vergleiche und Theorien aufstellen, sind sich diese in jenem Punkt einig, dass Angst unvermeidbar zu unserem Leben gehört und der Mensch ihr täglich begegnet, sei es in Form von wirtschaftlichen, politischen, sozialen oder innerlichen Konflikten. Während Form und Auslöser unklar erscheinen, erscheint der Intensitätsgrad ebenfalls bei jeder Person willkürlich. Dabei nährt sie sich durch den Gedanken des Menschen, etwas nicht tun bzw. überbrücken zu können, und gilt als ein paradoxes Phänomen, auf das sowohl die Seele als auch der Körper des Menschen eine impulsive und ungewollte Reaktion fordert, zugleich aber als lähmendes Element angesehen wird. Nicht zu vernachlässigen wäre der positive und schöpferische Aspekt von Angst sowie der damit verknüpfte Aufforderungscharakter, mit dem der Mensch allein oder im Kollektiv über sich hinauswachsen kann. Auf Müller bezogen gilt es in der folgenden Arbeit herauszufinden, ob sich diese schöpferischen Aspekte sowohl bei der Autorin und ihrer Motivation zu schreiben als auch in ihren literarischen Figuren wiederfinden lassen. Folglich werden Aussagen und Hinweise der Autorin vorgezeigt, in denen sie ihre eigene Definition des Angstbegriffes preisgibt, sei es in ihren Romanen oder den dazugehörigen Essays, um die Handlungen von Müllers literarischen Figuren bestmöglich nachvollziehen zu können.

²⁹ Sabiene Autsch: Inszenierung. In: Koch, Lars (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 175.

2.1) Herta Müllers Ansicht und Definition von Angst

Egal, ob in ihren Romanen, Essays, Collagen oder Interviews, die Angst stellt in Müllers Gesamtwerk ein omnipräsentes Motiv dar, das sich gleichermaßen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, als etwas, was sie nie wieder loslassen wird, erstreckt. So geht sie in ihrem Essay *Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes* genauer auf die Problematik des Begriffes ein und erkennt, dass es die Angst als einen alleinstehenden Begriff nicht geben kann, wofür sie immer wieder von Ängsten im Plural spricht.³⁰ Diese seien bei Tag und Nacht präsent, wobei diese sich „hinterhältigen Methoden“³¹ zunutze machen, welche es ihnen erlaubt, sich unbewusst in unserem Alltag ausbreiten zu können. Obwohl Müller hier nicht genauer auf die Methoden eingeht, kann man jedoch vermuten, dass sie mit diesen Äußerungen ebenfalls eine Allgegenwärtigkeit und Wandelbarkeit des Begriffes hervorheben will. Dabei teilt sie die Ängste in zwei verschiedene Kategorien und spricht einerseits von einer kurzen, unerwarteten und andererseits von einer langen, vertrauten Angst, „bei der einen nur die täglich neuen, unerwarteten Mittel überraschen, mit denen sie verursacht werden.“³² In ihrem Essay dreht sich jedoch alles nur um die lange, vertraute Angst, die sie in ihren Werken mit ihrer Zeit unter der Herrschaft von Ceaușescu verbindet. In ihrem Essay *In jeder Sprache sitzen andere Augen* erweitert sie diese Angstthematik, indem sie von einer ausgedachten, kopflosen Angst spricht, die aber, wie ihr Name vermutet, nicht ohne Grund vorhanden ist. Es handelt sich demnach um „im Kopf gebaute“³³ Angstszenarien, die aus ihren eigenen Erfahrungen in der Vergangenheit hervorgehen. Da sie den Gedanken einer drohenden Gefahr jedoch nicht ausschalten kann und diese Last permanent mit sich schleppt, fühlen sie sich so real an, dass dies genug Grund dafür ist, dass sie, zumindest für Müller, begründet sind. Kopflos scheint demnach nicht der Ursprung der Ängste zu sein, sondern die Tatsache, dass die Gefahr in ihren Augen keinen Kopf, keine Form besitzt, auf die sie ihre Gedanken projizieren kann. Diese Ängste begleiten sie bis in die heutige Zeit, weswegen sie von einer Grundangst spricht. Diese sei ein Produkt einer Vielzahl verschiedener Ängste, welche über possessive Eigenschaften verfügen und sich im Angsträger einnisteten können: „[...] daß sie größer wird als man selbst, daß man ihr gehört, nicht mehr jemand sein kann, der Angst hat, sondern jemand geworden ist, den sich die Angst genommen hat.“³⁴ Dabei sieht sie nichts Poetisches in den Ängsten oder im

³⁰ Vgl. Müller: *Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes*, S. 187.

³¹ Ebd., S.187.

³² Ebd., S.187.

³³ Herta Müller: *In Jeder Sprache sitzen andere Augen*. In: Ders.: *Der König verneigt sich und tötet*. Carl Hanser Verlag 2003, S.8.

³⁴ Müller: *Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes*, S. 187.

Schreiben über Ängste, sondern werden als reiner Störfaktor dargestellt. Abschließend vergleicht sie die lange Angst mit der Luft im Himmel, die „unsichtbar gedehnt und überall verteilt“³⁵ zu sein scheint und dort formlos ihre Runden dreht. Die Tatsache, dass Angst sich unbemerkt überall einschleichen kann, verleitet sie schlussendlich dazu, ihrem Essay *Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes* diesen Titel zu geben.

Im Gegensatz zu den oben aufgelisteten Theoretikern scheint der Glaube oder die Religion für Müller aber nie eine Stütze aus ihrem angsterfüllten Innenleben sein zu können, da diese eine Interpretation ihres eigenen Zustands voraussetzt. Dazu sieht sie sich aber nicht fähig. Bis heute versteht sie nicht, „wie er anderen das Gleichgewicht bringt“³⁶, während sie in ihren Romanen immer noch mit den Nachwirkungen des rumänischen Regimes zu kämpfen hat und verzweifelt versucht, ihre Gefühle und Gedanken in Worte zu fassen. Da sich diese Arbeit später mit Müllers Romanen genauer auseinandersetzt, werden hier lediglich zwei weitere kurze Beispiele angeführt, in denen Müller versucht, Angst in Worte zu fassen. So spricht sie in ihrem Roman *Atemschaukel* von der Angst als etwas Übermächtigem, von etwas, das „zum Verwechseln ähnlich mit Gleichgültigkeit“³⁷ agiert und somit über allem steht und unkontrollierbar scheint. Egal, wo man ist, was man tut oder ob man für etwas (un)schuldig befunden wird, niemand ist vor ihr sicher, denn „Angst kennt kein Pardon.“³⁸ Sie erscheint ihr deshalb so mächtig und zerstörerisch, da es „so viel Anschauungsmaterial von anderen gibt, die schneller abdanken als man selbst“³⁹. Ihrer Aussage nach könnte es nur noch eine Frage der Zeit sein, bis sie selbst ein weiteres Opfer des Regimes wird und eines Tages spurlos von der Bildfläche verschwindet. Eine weitere Feststellung ihrerseits findet sich in ihrem Roman *Herztier* wieder, in dem sie behauptet, dass sobald Angst sich in einem Individuum eingenistet hat, diese niemals wieder die Stimme eines Menschen verlässt.⁴⁰ Diese Aussage deutet darauf hin, dass jeder Mensch, der Angst mit sich trägt, diese auch automatisch in seinen Handlungen und der Art und Weise, wie er spricht oder schreibt, zum Vorschein bringt. Während ihres Aufenthaltes in der Großstadt scheint die Protagonistin im Roman an den Stimmen der verschiedensten Persönlichkeiten erkennen zu können, in welchem Gemütszustand diese sich befinden. Da Müllers Versuche einer Definition über die Ängste sich bis in ihre Romane erstrecken, benutzt diese Arbeit den Angstbegriff Müllers, der zwar in zahlreichen Punkten mit denen der im vorigen Kapitel genannten Theoretikern-innen gleichgestellt werden kann, sich aber besonders im Angesicht

³⁵ Ebd., S.188.

³⁶ Müller: In Jeder Sprache sitzen andere Augen, S.9.

³⁷ Herta Müller: Atemschaukel. Fischer Taschenbuch Verlag ³2013, S. 148.

³⁸ Ebd., S. 289.

³⁹ Ebd., S. 148.

⁴⁰ Herta Müller: Herztier. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch ³2009, S. 39.

von ihrer Auffassung, Ängste seien eigenständige Gestalten, unterscheiden lassen. Darüber hinaus stellt sie fest, dass es keine Stütze oder Hilfe gibt, vor der sich der Mensch gegen dieses übermächtige Wesen schützen kann, da dessen Erscheinung genauso unklar ist als dessen Intentionen.

2.2) Angstmacher und Angstbeißer

Schlussendlich lohnt es sich, sich noch einmal den im Titel dieser Masterarbeit angegebenen Begriffen Angstmacher und Angstbeißer zuzuwenden. Obwohl beide Begrifflichkeiten gelegentlich in ihren Werken vorkommen, erhalten sie 2016 am Rande einer in Brüssel abgehaltenen Konferenz *European Angst* besondere Aufmerksamkeit, in denen sie diese offen verwendet, um die gegenwärtige politische Situationslage in Europa zu erörtern.

Ironischerweise entstammen beide Begriffe aber nicht aus der Feder der Autorin selbst. *De facto* weiß nicht einmal sie selbst, wo und wann sie die obengenannten Begriffe das erste Mal vorgefunden hatte. In einem ihrer Essays gibt sie zu, diese lediglich irgendwo aufgelesen zu haben, fand sie jedoch so passend, dass sie diese mit in ihre Werke aufgenommen hat.⁴¹

Ersterer erklärt sich dabei von selbst. In der Rolle der Angstmacher sind jene Personen gemeint, die eine gewisse Macht über andere Menschen verfügen. Im Falle von Müller sind dies vor allem Autoritäten wie der Diktator Nicolae Ceaușescu sowie das ihm unterstellte Staatspersonal, zu dem Fabrikdirektoren_innen, Parteimitglieder, Professoren_innen, der Geheimdienst (*Securitate*) oder auch ein Großteil der Dorfpolizisten_innen zählen. Die Angstmacher finden sich jedoch nicht nur auf höheren Positionen wieder, sondern können ganz gewöhnliche Berufe ausüben wie etwa der Turnlehrer im Roman *Herztier*, die Angestellten_innen in den Fabriken, die Kantinenmitarbeiter_innen, die Kellner_innen in den Gaststätten, die Kurierfahrer_innen oder sogar gewöhnliche Passanten. Jeder konnte ein potenzieller Spion des Regimes sein, und somit konnte sich auch jeder als potenzieller Angstmacher entpuppen. Müller versteht die Angstmacher derweil nicht, weswegen sie diese und ihre Zwecke als diffus beschreibt.⁴² Während das Staatspersonal also die Seite der Angstmacher repräsentiert, handelt es sich bei den Angstbeißen um die vermeintlichen Staatsfeinde, um diejenigen, die sich gegen Ceaușescus Regime auflehnen. Da sich totalitäre Regimes jedoch ihre Staatsfeinde selbst aussuchen, ist hier eine zusätzliche Erklärung notwendig. Im Falle Müllers handelt es sich beim Begriff Angstbeißer um ein Wortspiel, das

⁴¹ Vgl. Müller: Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes, S. 188.

⁴² Vgl. Ebd., S. 188.

die Situation von den sogenannten Staatsfeinden beschreiben soll. Anstatt von Brot kriegen Bürger_innen vom Regime indes Angst zu speisen. Folglich geht es um all diejenigen, inklusive Müller („Ich wurde zum <<Angstbeißer>>“⁴³), die dem Staat den Rücken zugedreht haben und deren Alltag nun durch Angst und Verfolgung geprägt ist. Neben der von Müller ausgehenden Definition eines Angstbeißers, lohnt es sich den Begriff des Angstbeißers ein weiteres Mal zu betrachten, da es sich im Kontext von Müllers Romanen um eine Neuinterpretation dessen handeln könnte. Anstatt den Angstbeißer als Menschen anzusehen, kann er unter diesen Umständen ebenfalls mit einem Tier in Verbindung gebracht werden, das ein besonders ausgeprägtes und kräftiges Gebiss besitzt. Dieses Tier kommt in Form eines Hundes in Müllers Roman *Herztier* in einer Vielzahl verschiedener Szenarien vor und wird als Hilfsmittel hinzugezogen, wenn es darum geht, die Gegner des Regimes zu überwachen, zu verhören oder einzuschüchtern. Ironischerweise trägt der Hund des Hauptmanns genau denselben Namen wie er selbst und taucht somit unter dem Namen Pjele immer dann auf, wenn Georg, Edgar, Kurt oder die Ich-Erzählerin in ein Verhör geschleppt werden. Infolgedessen können die Hunde im Roman als Nase des Regimes bezeichnet werden, da die die Einschüchterung von Menschen genauso zu ihren Aufgaben zählt wie das Aufspüren von feindlichen Gruppierungen. Somit arbeiten diese unmittelbar mit der *Securitate* zusammen und verbreiten überall, wo sie auftauchen, eine bedrohliche Stimmung. Im Rahmen dieser Arbeit wird aber die erstere Definition benutzt, da Müller sich selbst als Angstbeißer betitelt und somit nicht davon ausgegangen werden kann, dass sie sich als Verbündete der rumänischen Diktatur sieht. Demzufolge umfasst der Begriff des Angstbeißers all die Verschleppten, Leidenden und Unterdrückten in Müllers Romanen.

3) Wie verbreitet sich die Angst in den Romanen Herta Müllers?

Im folgenden Teil der Arbeit soll aufgezeigt werden, wie sich die Angst in den Romanen Müllers verbreitet bzw. wie sich der Wille der dort herrschenden Autoritäten in den Köpfen der Angstbeißer festsetzt. Zudem werden verschiedene Methoden und Hilfsmittel erläutert, mit denen die Kontrolle und Ordnung seitens der Angstmacher bewahrt wird. Zu diesen gehören die Überwachung, die Spionage, das Aussprechen von Drohungen, die Gewaltbereitschaft und Brutalität mit denen die Angstmacher zu Werke gehen sowie die bedrohliche Stimmung, die aus den hier aufgelisteten Faktoren entsteht. Dabei wird Müllers Roman *Herztier* vorwiegend

⁴³ Ebd., S.188.

priorisiert, da sich hier die Handlung innerhalb mehrerer Städte und Länder erstreckt, während die Handlung in *Atemschaukel* größtenteils innerhalb eines einzigen Arbeitslagers abspielt.

3.1) Überwachung

Die Überwachung spielt im Roman eine wichtige Rolle, indem sie omnipräsent und auf vielen verschiedenen Ebenen vorzufinden ist. So lassen sich in den verschiedenen weiblichen und männlichen Studentenwohnheimen digitale Überwachungsgeräte wie etwa Lautsprecher wiederfinden. Dass sie einen wichtigen Stellenwert in den Wohnungen besitzen, wird durch die Beschreibung der Zimmer der männlichen Studenten klargestellt: „In jedem Zimmer waren fünf Jungen, fünf Betten, fünf Koffer darunter. Ein Fenster, ein Lautsprecher über der Tür, ein Schrank in der Wand gebaut.“⁴⁴ Weil das Zimmer und dessen Inventar minimalistisch aufgezählt werden und sich der Lautsprecher in dieser Beschreibung wiederfinden lässt, kann zumindest darauf geschlossen werden, dass der Lautsprecher, den die Studenten selbst nicht nutzen können, trotzdem eine gewisse Relevanz besitzt. Bei den Beschreibungen der Zimmer von den Studentinnen wird das Zimmer ähnlich beschrieben, wobei von den Mädchen dort noch einmal bekräftigt wird, dass es sich bei den Lautsprechern um Überwachungsgeräte handelt, vor denen sie Angst haben: Jemand sagte, die Lautsprecher sehen und hören alles, was wir tun.“⁴⁵ Diese befinden sich jedoch nicht nur drinnen in ihren Zimmern, sondern ebenfalls draußen auf den Straßen. Dort spielen sie Arbeitslieder, die an den Stolz und die Loyalität zur Partei appellieren sollen, sodass diese Lieder als Kontrollmedium benutzt werden, um Angst zu schüren und den Einwohnern Tag und Nacht vor Augen zu führen, wer an der Spitze der Gesellschaft steht. Über Kameras oder andere technische Apparate wird zwar nicht explizit gesprochen, jedoch liegt die Vermutung nahe, dass sich ebenfalls in ihrem Umfeld versteckten. Da gerade abends, wenn es dunkel war, die meisten Menschen ihre Fluchtpläne durchführen wollen, wird das Licht, und die damit verbundenen Scheinwerfer auf den Straßen als Überwachungswerkzeug der Diktatur angesehen: „Abends drehte sich das letzte Licht am Ende aller Straßen noch einmal um sich selber. Dieses Licht war aufdringlich. Es warnte die Umgebung, bevor die Nacht kam.“⁴⁶ Bevor und während der Nacht fungiert das Licht demnach als eine Quelle des Bösen, als etwas, was den Leuten die Flucht erschwert. Auch tagsüber diktieren die Partei die Regeln und den Alltag der Menschen in den Städten, indem sie ihnen

⁴⁴ Müller: *Herztier*, S. 61.

⁴⁵ Ebd., S. 11.

⁴⁶ Ebd., S. 56.

beispielsweise die Essgewohnheiten vorschreiben. Besonders in den oben genannten Studentenwohnheimen von Lola und ihrer Freundesgruppe ist dies der Fall. In den jeweiligen Kantinen werden Essgeräte wie Messer und Gabel verboten, sodass die Studenten gezwungen sind, nur mit einem Löffel oder ihren Händen zu essen: „Nie eine Gabel und nie ein Messer. [...] daß wir nie mit dem Messer schneiden und mit der Gabel stechen dürfen. Daß wir essen wie Tiere.“⁴⁷ Diese ganze Situation kommt der eines Gefängnisses, in welchem dem Gefangenem ebenfalls die Essgewohnheiten und Essgeräte vorgeschrieben werden, erschreckend nahe. Es herrscht eine totale Kontrolle, in der die Partei jede Art von Aufstand unterdrücken will, selbst wenn es darum geht, die Menschen wie gefangene Tiere zu behandeln und ihnen ein Messer oder eine Gabel zu verwehren, da sie diese als potenzielle Tatwaffe benutzen könnten. Eine weitere Parallele zu einem Gefängnis findet sich in der Kleiderauswahl der Jugendlichen aus den Studentenwohnheimen beim Turnunterricht oder bei den Arbeitern_innen in den Fabriken. Hier kleidet sich jeder so, wie er es vom Staat befohlen bekommt, sodass Frauen oftmals als leichtbekleidet dargestellt werden, während alle Männer dieselben dreckigen Uniformen tragen. Diese leichte Bekleidung, welche den Frauen von Autoritäten wie ihren männlichen Arbeitsgebern teilweise befohlen wird, führt dann zu Handgreiflichkeiten und sexueller Belästigung: „Wenn junge Frauen kamen, starrten sie grübelnd auf deren Beine. Gehenlassen oder Zupacken entschied sich erst im letzten Augenblick. Man sollte sehen, daß es bei solchen Beinen keine Gründe brauchte, nur die Laune.“⁴⁸ Bei diesen Männern handelt es sich aber nicht nur um die müden Fabrikarbeiter, die sich nach der Arbeit nach einer Ablenkung umsehen, sondern größtenteils um die jungen patrouillierenden Wächter, die eigentlich für Recht und Ordnung auf den Straßen hätten sorgen sollen. Ob ein Wächter, Polizist oder Anhänger der Partei sich an einer Frau vergriff, entschied sich schllichtweg aus seiner Laune heraus. Dies kann auf den Straßen, in den Fabriken, abends im Park oder in den Studentenwohnheimen gleichermaßen vorkommen. Durch die Überwachungswerzeuge wie Lautsprecher, versteckte Kameras oder Scheinwerfer werden die verschiedenen Gebäude innen sowie die Straßen draußen ständig bewacht. Es ist ein Zusammenspiel von wiederholter Angstmacherei durch die Parteilieder und der strengen Überwachung sowohl auf der Arbeit als auch in der Freizeit der Bürger, beispielsweise durch die Bevormundung und Eingrenzung von Essgewohnheiten, die zu einem Verlust von individuellen bürgerlichen Rechten führt.

⁴⁷ Ebd., S. 24.

⁴⁸ Ebd., S. 60.

3.2) Spionage

Die Spionage ist lediglich eines von vielen geheimdienstlichen Mitteln, die eingesetzt werden, um die Angstbeißer in Müllers Romanen unter Kontrolle zu halten. Sich ihr zu entziehen erscheint im Alltag der Protagonisten_innen nur schwer vorstellbar: „In einer Diktatur kann es keine Städte geben, weil alles klein ist, wenn es bewacht wird.“⁴⁹ Diese totale Kontrolle über das Proletariat und jene, die gegen Ceaușescus totalitärem Regime Widerstand leisten, ist nur möglich, weil sich Bürger_innen und Mitarbeiter_innen auch selbst untereinander bespitzeln und bedrohen. Jegliche Bekanntschaften, Schulkameraden_innen oder Angestellten_innen in einem Gewerbe könnten sich demnach als potenzielle Spione des Regimes entpuppen. In Müllers Romanen kommen solche Vorfälle immer wieder vor, in denen jemand verfolgt, beschattet, beklaut oder verschleppt wird. Bereits am Anfang des Romans schrieb Lola, die in ihrem eigenen Schrank tot aufgefunden sein wird, dass sie das Gefühl hatte, immer und überall beobachtet zu werden, obwohl sie später selbst Teil dieser Partei wurde: „Weil am Tag immer jemand so einsteigt, als würde man sich kennen, schreibt Lola in ihr Heft. Aber wenn es Nacht ist, dann steigt der gleiche so ein, als würde er mich suchen.“⁵⁰ Spätestens nach Lolas Tod verändert sich die Stimmung bei den Studenten_innen im Wohnheim, sodass die Ich-Erzählerin sich mit anderen Studenten anfreundet, die sich ebenfalls gegen das totalitäre Regime aussprechen und zusammen oppositionelle Gedichte schreiben. Dass die Studenten_innen auch nach Lolas Tod weiterhin durchsucht und ausspioniert werden, wird zudem klar, da immer wieder Sachen aus den Zimmern der Studenten_innen verschwinden: „Verlass dich nicht auf falsche Freundlichkeit, warnten mich Edgar, Kurt und Georg. [...] Mit der Frage, wann kommst du wieder, meinen sie: Wie lange bleibst du weg.“⁵¹ Sowohl Bücher als auch Gedichte, Broschüren oder andere alltägliche Gegenstände werden heimlich aus den Koffern der Studierenden entfernt und tauchen niemals wieder auf. Wer genau die verschwundenen Gegenstände nachts aus den Zimmern der Studenten_innen entführt, wird zwar nicht erläutert, es wird aber nicht ausgeschlossen, dass es auch die eigenen Studentenmitbewohner_innen aus dem Zimmer sein können: „Es gab keinen Schlüssel, der den Koffer gegen fremde Hände schützte, wenn keines der Mädchen im Zimmer war. Vielleicht gab es auch keinen Schlüssel gegen bekannte Hände, die im Viereck mit dem Zahnstocher im Wimpernruß rührten, das Licht an- oder ausknipsten oder nach Lolas Tod das Bügeleisen putzten.“⁵² Aus dieser Aussage

⁴⁹ Ebd., S. 52.

⁵⁰ Ebd., S. 18.

⁵¹ Ebd., S. 87-88.

⁵² Ebd., S. 34.

können zwei Erkenntnisse hervorgehoben werden. Erstens gibt es nichts, kein Schlüssel, kein Schloss, keine Sicherheitsmaßen, welches das Eingreifen des Regimes in die Privatsphäre des Einzelnen verhindern könnte. Zweitens wird hier ausführlich darauf hingewiesen, dass auch die Mädchen, die mit Lola im Zimmer zusammenleben, nicht als Spione des Regimes ausgeschlossen werden können und somit im Namen der Partei gewisse Aufgaben, wie etwa das Entsorgen von Dokumenten, für das Regime vollziehen.

Jemandem zu trauen heißt, sein und das Leben seiner Mitmenschen und Familie aufs Spiel zu setzen. Dies erkennt Kurt früh genug, als er bemerkt, dass in jeglichen Diktaturen die Spione oftmals normale Bürger wie er selbst sind, die sich gegen den vom Regime ausgeübten Druck nicht wehren können: „Als Spitzel sind alle zu gebrauchen, sagte Kurt, ob sie bei Hitler oder Antonescu waren. [...] Parteimitglieder können sich beschweren, wenn sie Spitzel werden sollen. Sie können sich besser wehren als die anderen.“⁵³ Kurt scheint allgemein eine der vertrauenswürdigsten Figuren im Roman zu sein, weil er sich den Gefahren stets bewusst ist und dementsprechend handelt. Sogar als die vier Freunde sich eines Tages einen Film im Kino anschauen, ist Kurt der erste, der misstrauisch gegenüber den neun Personen wird, welche sich ebenfalls im Saal befinden: „Wir setzten uns in die letzte Reihe. Kurt sagte: Hier kann man reden.“⁵⁴ Diese Szene, sowie der Vorfall, in dem die Protagonistin herausfindet, dass der Besuch ihrer damaligen besten Freundin Tereza lediglich ein Spionageauftrag des Hauptmanns Pjele war, sind kennzeichnend für den Verfolgungswahn, den die einzelnen Protagonisten durchleben. Ihr angsterfüllter Zustand wird sich immer mehr verschlimmern, bis sie von Visionen geplagt wird und jegliche Notionen von Realität verliert. Dieses psychische Durcheinander in ihrem Kopf wird sich nicht mehr legen, sodass sie Tereza bis zu ihrem Tod nicht mehr vertrauen kann.

3.3) Drohungen

Die omnipräsente Angst vor den Gewalttaten der Anhänger Ceaușescus lässt sich durch deren kontinuierlich auftauchenden Drohungen bereits frühzeitig in *Herztier* erkennen. Bereits Lolas früher Tod deutet auf die Gefahren für diejenigen hin, die sich dem herrschenden Regime widersetzen. Damit die Ordnung ebenfalls bei den jungen Leuten und Studierenden bewahrt wird, greift das Personal in den Studentenheimen streng durch und schickt Männer vorbei, um die Zimmer zu durchsuchen und den Bewohnern Drohungen zu überliefern: „Drei Männer sind

⁵³ Ebd., S. 183.

⁵⁴ Ebd., S. 78.

gerade gegangen. Sie hatten die Zimmer durchsucht und zu den Jungen gesagt: Wenn euch dieser Besuch nicht gefällt, dann redet mit dem, der nicht da ist. Redet, hatten sie gesagt und die Faust gezeigt.“⁵⁵ Ähnliche Zustände von patrouillierenden Wächtern_innen und die damit verbundene Gefahr, zum Verhör beim Hauptmann Pjele mitgenommen zu werden, sind ebenfalls innerhalb und außerhalb der Städte und Dörfer vorzufinden: „Er machte Friedhöfe sogar an Orten, die er nicht betrat. Er kannte so manches Fenster auf so manchem Flur.“⁵⁶ Diese Aussage deutet darauf hin, dass der Hauptmann seine Augen und Ohren überall hat. Dies geht sogar so weit, dass er den Briefaustausch zwischen den Protagonisten kontrolliert. Schon allein das Schreiben an sich stellt ein großes Risiko dar, da jeder Brief, jede Postkarte potenziell schon einmal aufgemacht und perlustriert wurde. Dieses Risiko konnte den Tod bedeuten, da Briefe ein häufig angewandtes Medium waren, sich den Fängen des Regimes zu entziehen und außerhalb ihrer Reichweite miteinander zu kommunizieren. Dieses ständige Gefühl des Erwischt-Werdens und die Unsicherheit, ob der Brief tatsächlich angekommen war, bleibt währende des ganzen Romans bestehen. Sie löst bei der Ich-Erzählerin zwischenzeitlich Panik aus, als sie bemerkt, dass der Hauptmann Pjele ihr Drohbriefe hinterherschickt: „Ich sah mir die Briefe genau an, als müßte der Mörder, den der Hauptmann Pjele schicken wird, zwischen den Zeilen sitzen und mir in die Augen sehen.“⁵⁷ Demzufolge fängt er die Briefe ab, liest ihren Inhalt durch und entscheidet, ob der Brief an den Empfänger weitergeleitet wird. Dies ist den Protagonisten im Roman durchaus bewusst, sodass die Ich-Erzählerin sich nicht traut, Tereza wichtige Informationen in Briefen zu übermitteln. An Georg, Kurt und Edgar wendet sie sich jedoch per Brief, da zwischen ihnen eine Geheimsprache entsteht, die es ihnen erlaubt, uneingeschränkt miteinander zu kommunizieren. Zudem legen sie ein oder zwei ihrer Haare in die Briefe, an denen sie erkennen, ob der Brief während des Versands nun vom Hauptmann abgefangen wurde oder nicht: „Beim Schreiben das Datum nicht vergessen, und immer ein Haar in den Brief legen, sagte Edgar. Wenn keines mehr drin ist, weiß man, daß der Brief geöffnet wurde.“⁵⁸ Dasselbe Verfahren mit den Haaren lässt sich in den Zimmern der Studenten finden: „Um zu sehen, ob jemand im Viereck an ihre Koffer geht, legten sie am Morgen zwei Haare auf den Kofferdeckel. Abends waren die Haare verschwunden.“⁵⁹ Durch das Durchwühlen ihrer Koffer konnte der rumänische Geheimdienst nicht nur wichtige Informationen über den Besitzer, sondern ebenfalls über dessen ganzen Freundeskreis und Familie herausfinden. Als

⁵⁵ Ebd., S. 61.

⁵⁶ Ebd., S. 248.

⁵⁷ Ebd., S. 157.

⁵⁸ Ebd., S. 90.

⁵⁹ Ebd., S. 75.

die Ich-Erzählerin während eines Verhörs beim Hauptmann Pjele ihr Adressbuch konfisziert bekommt, ist sie sich bewusst, dass ihre Mitmenschen nun in Gefahr sein können: „Während ich mich anzog, legte der Hauptmann Pjele mein Adreßbuch in seine Schublade. Auch deine Adresse ist jetzt bei ihm, sagte ich zu Tereza.“⁶⁰ Sogar nachdem Georg versucht nach Deutschland auszuwandern, um sich dort ein neues Leben aufzubauen, wird dies vom Hauptmann nicht geduldet. Um das Land verlassen zu können, wird er dazu aufgefordert, einen Vertrag zu unterzeichnen: „Nur eine kleine Unterschrift, sagte der Hauptmann Pjele. In der Erklärung lag Georg, daß er im Ausland nichts tun wird, was dem rumänischen Volk schadet.“⁶¹ Dies kann durchaus als Drohung des Geheimdienstes angesehen werden, gerade vor dem Hintergrund dessen, dass sechs Wochen später Georg in Frankfurt tot aufgefunden wird. Dass er sich selbst getötet haben soll, erscheint zweifelhaft, auch weil man sich über die Nachbarin um seine neue Adresse in Deutschland erkundigte. Laut einem Telegramm soll er sich aus dem fünften Stock auf die Straße gestürzt haben, jedoch ist nie eine Todesanzeige in der Zeitung erschienen, obwohl zwei Mal spezifisch danach gefragt worden ist. Ebenfalls hatte Georg für seine Freunde eine wegweisende Funktion, da er als erstes Mitglied der Gruppe sich getraut hatte, Rumänien ganz hinter sich zu lassen, um in Deutschland ein neues Leben anzufangen: „Georg hatte durch die Ausreise auch für Edgar und mich den Weg getrampelt. Aus der Sackgasse, hatte er damals gesagt. Und sechs Wochen später lag er auf dem Pflaster im Frankfurter Winter.“⁶² Wenn es tatsächlich Selbstmord gewesen wäre, dann nur, weil Georg gemerkt hätte, dass er in Frankfurt nicht das Leben führen konnte, das er sich erhoffte. Sechs Wochen scheinen dafür aber doch eine recht kurze Zeit gewesen zu sein.

3.4) Gewaltbereitschaft und Brutalität der Angstmacher

Die Wächter vergreifen sich an Wehrlosen, halbnackten Frauen auf den Straßen, fangen Flüchtige an der Grenze ein und führen skrupellose Durchsuchungen der Wohnungen von Studenten und deren ahnungslosen Familien durch. Darüber hinaus üben die Wächter und besonders der Hauptmann Pjele konstant Druck auf die Protagonisten auf und nehmen sie regelmäßig mit, um sie in einem leerstehenden Raum verhören zu können. Das erste Mal werden Kurt, Georg und Edgar von Pjele verhört, als letzterer von einem Gedicht erfährt, dass Kurt die ganze Zeit auf der Straße vor sich himmurmelt. Dieser hatte das Gedicht in einem der

⁶⁰ Ebd., S. 146.

⁶¹ Ebd., S. 233.

⁶² Ebd., S. 238.

Bücher aus dem Sommerhaus gefunden, trug es mit sich und lernte es auswendig. Da es aber oppositionelle Ansätze gegen das Regime und die Freiheit der Menschen befürwortete, sah sich der Hauptmann gezwungen, etwas dagegen zu unternehmen. Nachdem die drei männlichen Protagonisten verhört wurden, nimmt er sich Kurt vor und fängt an, diesen zu schikanieren: „Kurt mußte den Mund öffnen, und der Hauptmann stopfte ihm das Blatt hinein. Kurt mußte das Gedicht essen. Beim Essen mußte er würgen. Der Hund Pjele sprang ihn zweimal an. Er zerriß ihm Hose und zerkratzte ihm die Beine.“⁶³ Auch der Hund darf sich anfangs an Kurt austoben, bis er schlussendlich vom Hauptmann zurückgerufen wird, da er selbst noch nicht genug hat, Kurt zu tyrannisieren. Nachdem das Gedicht also beseitigt worden ist, dichtet Pjele ein neues Gedicht, welches das erstere ersetzen und unter Kurts Namen unterschrieben werden soll: „Der Hauptmann Pjele nahm das Blatt und sagte: Schön hast du gedichtet, deine Freunde werden sich freuen. Ich sagte: Das habe sie gedichtet. Na, na, sagte der Hauptmann Pjele, das ist doch deine Schrift.“⁶⁴ Sowohl auf physischer als auch auf psychischer Ebene soll Kurt klargemacht werden, dass er und seine Handlungen vom Regime nicht geduldet werden. Jede Art des Widerstandes wird demnach gnadenlos bestraft, und es entsteht ein falsches Spiel des Hauptmanns, der anfängt, seine Gedichte im Namen Anderer zu schreiben. Dabei nimmt er sich nicht nur Kurt vor, sondern ebenfalls Edgar und Georg werden bedroht und in die Machenschaften des Regimes mit reingezogen. Dieses Gedicht wird Pjele im Roman weitere Male als Druckmittel und als Grund nehmen, um die beiden zu sich rufen zu können, wo er sie nach Herzenslust schikaniert: „Der Hauptmann Pjele zog Georg ein Haar aus. Er hielt es unter die Schreibtischlampe und lachte. Ein bißchen abgeschossen von der Sonne, wie bei den Hunden, sagte er. Aber das gibt sich wieder im Schatten. Da in den Zellen unten ist es kühl.“⁶⁵ Die Gewaltbereitschaft und die zahlreichen Drohungen des Hauptmanns kennen in diesen Passagen kein Limit. Für ihn sind Georg, Edgar und Kurt wie Tiere, mit denen er alles anstellen kann, was er will. Obwohl Georg in diesem Fall nichts Regelwidriges getan hat, wird ihm mit dem Kerker gedroht, bevor er ein weiteres Mal vom Hund angesprungen wird. Was solche Menschen wie den Diktator, den Hauptmann Pjele oder die Wächter_innen auf den Straßen ausmacht, ist laut der Ich-Erzählerin das Gefühl von Hass: „Ich wußte damals noch nicht, daß die Wächter diesen Haß für die tägliche Genauigkeit einer blutigen Arbeit brauchten.“⁶⁶ Demnach fungiert Hass als zentraler Antrieb für die Machenschaften des Regimes und ist für die *Securitate* unabdingbar, wenn es darum geht, ihre Gewaltverbrechen und unmenschlichen

⁶³ Ebd., S. 87-88.

⁶⁴ Ebd., S. 106.

⁶⁵ Ebd., S. 197.

⁶⁶ Ebd., S. 58.

Taten zu rechtfertigen. Somit wird alles, was sich dem Regime entgegenstellt, als Feind angesehen und jede noch so geringe potenzielle Gefahrenquelle augenblicklich kontrolliert und unterdrückt. Dieses Motiv der Gewaltbereitschaft wird fernerhin bekräftigt, als die Ich-Erzählerin nach Lolas Tod beobachtet, wie Lolas Kommilitoninnen ihren Alltag fortsetzen, als wäre nichts geschehen. Nachts im Bett liegend stellt sie sich die Frage, wie sich ein lebloses Objekt fühlen würde: „Wie müßte man leben, dachte ich mir, um zu dem, was man gerade denkt, zu passen. Wie machen es die Gegenstände, die auf der Straße liegen und nicht auffallen, wenn man vorbeigeht, obwohl jemand sie verloren hat.“⁶⁷ Der Wunsch, mit dem Objekt den Platz tauschen zu wollen, wird zwar in diesem Fall nicht explizit erwähnt, eine gewisse Bewunderung gegenüber diesen Objekten lässt sich durch ihre Frage und Gedankengänge hingegen nicht abstreiten. Zudem teilt die Ich-Erzählerin ihre Selbstmordgedanken nicht mit ihren Gefährten_innen, sondern spricht mit Steinen, welche sie wie einen menschlichen Komplizen behandelt, der ihr bei ihrem Vorhaben helfen soll: „Ich hatte mir jedesmal zwei andere Steine genommen. Ich suchte nicht lange, vom Gewicht her boten sich viele an, die mit mir sinken wollten. Aber es waren die falschen.“⁶⁸ Schlussendlich wird sie sich gegen einen Selbstmord entscheiden, doch das Auftauchen von personifizierten Gegenständen sowie die Gefahr, die von ihnen ausgeht, zieht sich weiterhin wie ein roter Faden durch den Roman.

3.5) Bedrohliche Stimmung

Herta Müller verschwendet in ihren Romanen keine Zeit damit, der Leserschaft die düstere und bedrohliche Stimmung vorzuenthalten. So erfährt diese während der Lektüre ihres Romans *Atemschaukel* bereits bevor Protagonist Leopold überhaupt ins Lager verschleppt wird, von Geschehnissen, in denen die problematischen Lebensbedingungen des Protagonisten aufgezeigt werden. So berichtet Leopold von dem einen Mal, als er nicht zum völkischen Donnerstag ging, einem Abend, an dem die Teilnehmer gedrillt und physisch an ihre Grenzen gebracht werden. Da es am Tag zuvor ein großes Erdbeben gab, ein Teil der Stadt stark beschädigt und viele Opfer unter den Trümmern begraben wurden, beschloss er, dieses schreckliche Ereignis als Ausrede zu benutzen, um das Krüppelturnen zu schwänzen.⁶⁹ Dies ist das einzige Mal, an dem er fehlen durfte und dies nur, weil er sich als Leidtragender dieser Naturkatastrophe ausgab,

⁶⁷ Ebd., S. 71.

⁶⁸ Ebd., S. 111.

⁶⁹ Vgl. Müller: *Atemschaukel*, S. 55.

obwohl ihm oder seiner Familie nichts geschehen war. Dabei zeigt sich, dass jede Gelegenheit genutzt wird, um sich vor den Fängen des Regimes zu drücken.

In *Herztier* reicht es den Angehörigen des Ceaușescu-Regimes nicht die Menschen zu Diebstahl und Verrat zu drängen, sondern wollen diese über die Grenzen des Landes locken, um sie dann dort wie ein Tier einzufangen bzw. zu jagen. Besonders der allgegenwärtige Fluchtgedanke der Bevölkerung kommt dem Regime hier gelegen. Um herauszufinden, welche Bürger sich gegen das Regime ausgesprochen haben, streut der rumänische Geheimdienst von sich aus Gerüchte über den Gesundheitszustand des Diktators unters Volk. In diesen geht es darum, dass dieser plötzlich an einer Krankheit leidet. Die Gerüchte verbreiten sich anschließend schnell, sodass täglich neue Meldungen entstehen, die von mehreren Krankheiten bis hin zu einem vermeintlichen Todesunglück Ceaușescus reichen: „Auch wir gaben die Gerüchte weiter, als wäre der Schleichvirus des Todes drin, [...]“⁷⁰ Welche vermeintlichen Krankheiten der Diktator nun hat, interessiert die Bürger nur aus einem Grund. Sie wünschen dem Diktator den Tod. Doch obwohl niemand so richtig an diese Gerüchte glaubt, bleiben diese falschen Meldungen für Einzelne trotzdem ein Hoffnungsschimmer. Gerade dieser Moment der Hoffnung, als wieder einmal verkündet wird, dass der Diktator an Krebs erkrankt ist, macht den Gedanken der Flucht problematisch. Den Gerüchten zu trauen hieße demnach, seine Deckung fallen zu lassen und einen Versuch über die Grenze zu wagen, wo der Geheimdienst meistens schon auf sie wartete: „Jede Flucht war ein Angebot an den Tod. Deshalb hatte das Geflüster diesen Sog. Jede zweite Flucht scheiterte an den Hunden und Kugeln der Wächter.“⁷¹ Am Ende wurden die Krankheits- und Todesgerüchte meistens noch am selben Tag durch eine Rede des Diktators selbst zerstreut, sodass jeder, der ahnungslos genug war, sich der Grenze zu nähern, hingerichtet wurde. Wöchentlich wurden neue Leichen entdeckt, ob diese nun durch die Sonne in Maisfeldern verdorrten, aus Flüssen gefischt werden mussten oder außerhalb der Stadt in wildem Gestrüpp lagen. Am nächsten Tag spekulierte das Volk dann wieder über eine neue Krankheit, sodass das ganze Elend wieder von vorne begann: „Während er redete, wurde eine neue Krankheit gefunden, um ihn an den Tod zu drücken.“⁷²

Die permanente Unterdrückung und Kontrollsucht des Regimes beeinträchtigen die Bürger nicht nur körperlich, indem sie bestraft, geschlagen und gedemütigt werden, sondern ebenfalls psychisch. Dies lässt sich anderweitig in einem Gespräch zwischen der Ich-Erzählerin und einer Kosmetikerin ausmachen: „Der erste Streifen tut weh, aber man gewöhnt sich daran, es gibt

⁷⁰ Ebd., S. 69.

⁷¹ Ebd., S. 69.

⁷² Ebd., S. 142.

Schlimmeres, sagte die Kosmetikerin. Schlimmeres, ich hätte ihr auch sagen können, was.“⁷³ Indem sie erwähnt, dass es Schlimmeres gibt als den physischen Schmerz, der durch das Abziehen eines Wachsstreifens verursacht wird, bekommt die Leserschaft einen kurzen Einblick in die mentale Ebene der Protagonistin. Die Antwort und die Verdrängung dieses seelischen Schmerzes scheint der Konsum von Alkohol zu sein. Nicht selten wird der Roman durch kleine Trinkpassagen unterbrochen, Momente, in denen sie mit Georg, Edgar und Kurt in der Kneipe sitzt oder sie sich in ihrem Geheimversteck betrinken. Auch die Bauern_innen und Arbeiter_innen treffen sich alle nach der Arbeit in der Kneipe und lassen dort ihren Frust heraus. Doch auch wenn diese ihrem Alkoholkonsum dort freien Lauf lassen und sich lautstark über ihre Lebensumstände beklagen, bleibt immer eine gewisse Grundangst vorhanden: „Sie fürchteten, daß sie in der Bodega etwas geschrien hatten, was politisch war. Sie wußten, daß die Kellner alles melden.“⁷⁴ Dies geht sogar so weit, dass einige der Einwohner sich gänzlich betrinken, egal, ob dies nun in einer Kneipe oder auf der Straße selbst passiert. Selten scheint der Alkohol jedoch eine Lösung für ihre Probleme und Ängste zu sein. Im Gegenteil macht er sie nur noch ängstlicher und aggressiver, da sie sich gegenseitig grundlos schlagen und es den Anschein hat, als würden sie sich an diesen Gewaltausbrüchen ergötzen: „Die Männer torkelten und schrien sich an, bevor sie sich leere Flaschen auf den Kopf schlugen. Sie bluteten. Wenn ein Zahn zu Boden fiel lachten sie, als hätte jemand einen Knopf verloren.“⁷⁵

Eine weitere Situation, die stellvertretend für die Stimmung in den Romanen ist, stellt die Begegnung von Tereza und Pelzmann dar, einem verheirateten Mann, den sie im Thermalbad kennenlernt. Durch diesen verhilft Tereza der Ich-Erzählerin zur Tätigkeit als Deutschnachhilfelehrerin seiner beiden Kinder. Nach einem kurzen Gespräch über die Modalitäten, folgt Pelzmann Tereza in die Kabine, geht hinein und fasst sie an ihren Brüsten an.⁷⁶ Nachdem er von ihr zurückgedrängt wird, begeben sich die beiden Frauen später zur Pelzmanns Wohnung, wo sich zeigt, wie gewalttätig dieser mit seiner Frau und Kindern umgeht: „Er hat vor Wut die Tür ausgehängt, sagte das kleinere Kind, dann wollte er die Mutter schlagen. [...] Er hat den Schnaps auf das Feuer und ins Öl geschüttet. Er sagte, er wolle uns anzünden.“⁷⁷ Das Erschreckende an dieser Episode ist die Art und Weise, wie diese ganze Situation von den Kindern geschildert wird, sodass nicht davon ausgegangen werden kann, dass es sich beim Gewaltausbruch des Vaters um eine Ausnahme handelt. Zudem wird die Situation

⁷³ Ebd., S. 175.

⁷⁴ Ebd., S. 39.

⁷⁵ Ebd., S. 37-38.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 188.

⁷⁷ Ebd., S. 190.

so sachlich und gefühllos von den Kindern geschildert, dass die Vermutung eines erneuten Wutausbruchs in absehbarer Zukunft nahegelegt wird. Besonders nachdem erwähnt wurde, dass der Vater öfters unter Alkoholeinfluss steht, will die Ich-Erzählerin nichts mehr mit ihm zu tun haben und tröstet die Ehefrau, während die kleinen Kinder versuchen, das Feuer zu löschen.

Somit lässt sich festhalten, dass die Angst und Unterdrückung durch eine omnipräsente Überwachung seitens der Angstmacher zum Ausdruck gebracht werden. Diese treten sowohl auf menschlicher Ebene beispielsweise durch das Einschleusen von Spionen in die verschiedenen Studentenwohnheime oder technisch in Form von künstlichem Licht oder Lautsprecher auf. Gerade durch die Letzteren gelingt die Einschüchterung und Regulierung der Angstbeißer, indem ihnen den ganzen Tag lang Parteilieder und Lobeshymnen an den Diktator Ceaușescu eingetrichtert werden. Dabei kommt es zu einem Verlust von Identität und Individualität, einer Indoktrinierung der Bevölkerung, die sich unter anderem an der Bevormundung von Essgegenständen in der Kantine oder Kleidungsgewohnheiten erkennen lässt. Um ihr Vorhaben durchzuziehen, scheuen die Angstmacher nicht vor dem Einsatz von Gewalt und Folter zurück, welche auf physischer und psychischer Ebene vorzufinden ist. Durch ihre Methoden entstehen eine komplette Hilfslosigkeit und Verzweiflung, welche die Betroffenen zu willenlosen Objekten degradieren und sie bis an den Rand des Wahnsinns treiben.

4) Angst und Trauma

Dass die Angst eine vorherrschende Komponente in den Romanen Müllers ist, konnte bis hierhin aufgezeigt werden. Bei bestimmten Figuren im Roman scheint es jedoch über die Angst hinauszugehen, sodass eine fast schon krankhafte, panische Angst zum Vorschein kommt. Hier kommt der Begriff des Traumas ins Spiel, der laut Psychoanalytiker Werner Bohleber genauso wie die Angst aufgrund seiner Vielfältigkeit nicht als „präziser definierter Begriff“⁷⁸ aufgefasst werden kann. Dabei gebe es keine einheitlichen Folgen oder Ursachen für die verschiedenen Traumata, die einen Menschen plagen können. Die Relevanz von Traumata und die damit verknüpften panischen und teilweise paranoiden Ängste lassen sich indes in einer Vielzahl an Situationen in Müllers Romanen aufzeigen. Besonders die Angst und der Tod werden immer wieder als Elemente aufgeführt, denen die Protagonisten nicht entkommen können. Dies wird

⁷⁸ Werner, Bohleber: Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse. In: Leuzinger-Bohleber, Marianne/ Bahrke, Ulrich u.a. (Hgg): Flucht, Migration und Trauma: Die Folgen für die nächste Generation. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, Band 22, S. 70.

bereits auf den ersten Seiten von *Herztier* dokumentiert und wird durch Lolas Tod fernerhin präsenter. Besonders der Moment, als die Ich-Erzählerin den Augenblick schildert, in dem die Leiche Lolas aus dem Zimmer getragen wird, zeigt die Unentrinnbarkeit des Angstgefühls, der hier mit dem Tod eng verknüpft ist: „Dann sah ich die Tür. Auch wenn der Mann mit Lola Koffer und meinem Gürtel in der durchsichtigen Plastiktüte damals hinter sich die Tür geschlossen hätte, wäre der Tod hiergeblieben.“⁷⁹ Die Angst, die hier vom Regime verbreitet wird, scheint keine Grenzen zu kennen, sodass es Schülerinnen gibt, welche die Partei mit einer göttlichen Entscheidungsinstanz identifizieren, einer Macht, die der Entscheidungsgewalt Gottes nahekommt und gegen die niemand etwas unternehmen kann: „Jemand sagte, Gott sorgt für dich oben und die Partei sorgt unten.“⁸⁰

4.1) Unterdrückung und Projektion

Weiterhin zählt Julia Barbara Köhne den Krieg und die Unterdrückung als zwei zentrale Ursachen auf, an denen sich späterhin traumatische Erfahrungen erkennen lassen können. Es handelt sich bei Traumatisierungen um ein Erschüttern von „Bewusstsein und Wahrnehmung in einer Weise, die für das betroffene Individuum oder Kollektiv angsterzeugend, schockierend, überfordernd und überwältigend ist.“⁸¹ Beides lässt sich in den Werken Müllers wiederfinden. Neben der Figur des Hauptmanns Pjele fällt besonders die des Turnlehrers auf, welche von den jungen Studenten gefürchtet und bei jeder Gelegenheit gemieden wird. Auch der Turnlehrer gehört zum erweiterten Kreis der Regimebefürworter und scheint ein hochrangiges Mitglied der Partei zu sein, da er später eine Rede in deren Namen geben wird. In dem Moment, in dem er das Rednerpult betritt und nach Lolas Tod dessen Eintritt in die Partei kritisiert sowie eine Exmatrikulation aus der Hochschule vorschlägt, erstarren die Anwesenden in Angst: „Man sah die Schweißflecken unter den Armen, die Hemd -und Blusensäume rutschten heraus.“⁸² Keiner der Anwesenden traute sich, mit dem Klatschen aufzuhören, obwohl niemandem danach war. Ihr wurde nachgesagt, sie sei eine Verräterin der Partei gewesen. Man könne solche Menschen wie sie nicht dulden und ziehe ein Votum für ihren Ausschluss aus der Partei sowie der

⁷⁹ Müller: *Herztier*, S. 49.

⁸⁰ Ebd., S. 28.

⁸¹ Vgl. Julia Barbara Köhne: Gedächtnisverlust und Trauma. In: Koch, Lars (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 157.

⁸² Müller: *Herztier*, S. 35.

Hochschule in Betracht. Als der Turnlehrer anschließend seine Hand für eine Abstimmung hebt, macht es ihm beinahe der ganze Saal nach:

Der Turnlehrer hob als erster die Hand. Und alle Hände flogen nach ihm. Jeder sah beim Heben des Arms die erhobenen Arme der anderen an. Wenn der eigene Arm noch nicht so hoch wie die anderen in der Luft war, streckte so mancher den Ellbogen noch ein bißchen.⁸³

Es handelt sich um einen Zustand totaler Starre und Angst, ein Zustand, in dem sich keiner traut, ein Gegenargument hervorzubringen, obwohl sie wissen, dass Lola kein Feind oder keine Verräterin der Partei war. Es will niemand aus der Menge stechen, weil niemand der Nächste sein will, den die Angstmacher als Verräter_in bezeichnen und ausschalten wollen. Im Sportunterricht der Hochschule herrscht eine ähnliche Situation. Besonders die Mädchen in der Klasse sind sich stets bewusst, dass der Lehrer die Erlaubnis hat, ihnen alles anzutun, was er will. Diese Angst ist so präsent, dass sie sich Methoden überlegen, wie sie dem Unterricht beiwohnen können, ohne in der Nähe des Lehrers zu sein: „Wenn meine Zehen im feuchten Sand eingebrochen waren, stand ich schnell auf, damit der Turnlehrer mich nicht anfaßt.“⁸⁴ Allerdings wird die Unterdrückung in Müllers Romanen nicht nur durch die russischen Lagerleiter oder die Anhängerschaft des Ceaușescu-Regime aufgezeigt, sondern ebenfalls durch gewisse Gegenstände, die von den Lagerarbeitern_innen und Angstbeißern vermenschlicht und demnach gefürchtet werden. Indem Leopold sich in *Atemschaukel* einer Schaufel unterwirft, zeigt dies einerseits die angeschlagene Psyche des Protagonisten, andererseits aber auch, wie weit der Einfluss des Regimes in den Köpfen der Protagonisten vorhanden ist: „Ich legte den Mantel auf Kabinendach und schaufelte so langsam es nur ging. Doch die Schaufel war mein Herr und gab die Zeit vor, ich musste mitmachen. Dann war sie stolz auf mich.“⁸⁵ In diesem Szenario stellt die Schaufel eine genauso große Gefahr dar als die russischen Patrouillen, welche die Arbeiter während ihrer Schicht beobachten und kontrollieren. Die Angst, sich den Regeln zu widersetzen und der Mangel an Selbstwertgefühl bringt Leopold dazu, die Schaufel als seinen Befehlshaber zu akzeptieren. Als dieser das Gefühl bekommt, dass alles ihn fertigmachen will, egal, ob ein Gegenstand, Kälte, Hunger, Müdigkeit oder Heimweh, wünscht er sich, selbst zu einem Gegenstand zu werden, um keinen Schmerz mehr spüren zu müssen: „Ich wollte einen Tausch aushandeln mit den Dingen, die ohne zu leben untot sind.“⁸⁶ Gerade diese Charakteristik, keinen psychischen und physischen Schmerz erleiden zu können, wird von den Protagonisten in Müllers Werken bewundert. Dies deckt sich

⁸³ Ebd., S. 35.

⁸⁴ Ebd., S. 32.

⁸⁵ Müller: *Atemschaukel*, S. 135.

⁸⁶ Ebd., S. 249.

mit einer Aussage der beiden deutschen Psychoanalytiker Gottfried Fischer und Peter Riedesser, welche die grundlegende Abwehrstrategie zur Bekämpfung eines traumaähnlichen Zustandes darin sehen, „mit den Mitteln der Projektion den erkrankten Körper der Außenwelt zuzuschlagen, um die Krankheit dann wie einen äußeren Feind bekämpfen zu können.“⁸⁷ Demnach handelt es sich bei den zahlreichen Verkörperungen und der allgegenwärtigen Metaphorisierung der Autorin in ihren Werken um ein Anzeichen dafür, dass es sich bei diesen um eine Art Schutzmechanismus handelt, mit dem sie versucht, ihre bewegte Vergangenheit unter der Diktatur Ceaușescus und der *Securitate* zu verarbeiten. Ihre Ängste und Sorgen projiziert sie folgerichtig auf die Protagonisten in ihrem Schreiben, sodass sich die Ich-Erzählerin in *Herztier* selbst nicht mehr im Spiegel betrachten kann, ohne sich dabei ein entstelltes Selbst vorzustellen, das sie mit einer alten Zwiebel vergleicht, der obendrein zusätzlich die Haare ausfallen.⁸⁸ Darüber hinaus erweitern sich ihre paranoiden Vorstellungen auf Gegenstände und Tiere, die sich wie im folgenden Beispiel zeigen wird, für die Beteiligten, eine Quelle von Gefahr ausstrahlen. Durch den eben geschilderten Verfolgungswahn hat Leopold in *Atemschaukel* genau so viel Angst vor den Wachhunden wie vor den russischen Lagerleitern, vermenschlicht den Hund als Befehlshaber und gibt ihm einen Namen. Obwohl der Hund sich nicht röhrt, befürchtet Leopold das Schlimmste als er vor ihm steht: „Er heißt bestimmt nicht so, schaut mich aber an, als könnte auch er meinen Namen sagen, wenn er nur wollte. Ich muss weg, bevor er es tut, mache große Schritte und drehe mich ein paar Mal um, dass er mir ja nicht nachkommt.“⁸⁹ Dies beschreibt einen traumatischen Zustand des Protagonisten, der jegliche Art von Tier mit dem Hund des Lagerleiters identifiziert und keinen klaren Gedanken mehr fassen kann, wenn er in seiner Nähe ist. Sogar harmloses Gemüse wie Krautköpfe werden durch die paranoiden Vorstellungen Leopolds zu potenziellen Spionen, die ihn im Auge behalten sollen: „Die Krautköpfe schauten mir nach wie Menschenköpfe, sie trugen verschiedenste Frisuren und Mützen.“⁹⁰ Leopold ist jedoch nicht die einzige Figur, die solche traumatischen Zustände hat. In *Herztier* wird auf eine ähnliche Situation der Ich-Erzählerin hingewiesen, wobei in diesem Fall die Paranoia noch einen Schritt weiter geht:

Ich hörte den Schlüssel in der Tür, Terezas Schritte im Flur, die Zimmertür. Ich hörte Tereza knistern, die Zimmertür, die Küchentür, die Kühlschranktür. Ich hörte Messer und Gabel klappern, den Wasserhahn rauschen, die Kühlschranktür zuschlagen, die Küchentür die Zimmertür. Ich schluckte bei jedem Geräusch. Ich spürte Hände an mir, jedes Geräusch faßte mich an.⁹¹

⁸⁷ Gottfried Fischer / Peter Riedesser: Lehrbuch der Psychotraumatologie. Mit 17 Abbildungen und 20 Tabellen. München [u.a.]: Ernst Reinhardt UTB 1998, S. 325.

⁸⁸ Vgl. Müller: *Herztier*, S. 42.

⁸⁹ Müller: *Atemschaukel*, S. 151.

⁹⁰ Ebd., S. 198.

⁹¹ Müller: *Herztier*, S. 160.

Ihre Auffassung, die einzelnen Gegenstände und Türen im Haus würden sich bewegen und sie sogar umschließen, deutet auf eine vollkommen zerstörte Psyche der Erzählerin hin, die sich wiederum auf die Autorin projizieren lassen kann. Diese wurde während ihrer Einreise in die Bundesrepublik Deutschland von den Einwohnern für verrückt erklärt, da sie versuchte, die Geschehnisse in Rumänien zu schildern, jedoch niemand ihr Glauben schenken wollte. Dies bildet eine weitere Parallel zu ihren Romanen, da in ihren Romanen ebenfalls eine beachtliche Anzahl an Figuren anzutreffen sind, die von der Gesellschaft ausgestoßen und folglich vom herrschenden Regime als Irre oder Geisteskranke abgestempelt, ausgegrenzt und eingesperrt werden wie sich beispielsweise am Beispiel von Lola zeigen lässt. Diese Art und Weise, mit potenziellen Gefahren für das Regime umzugehen, erinnern derweil sowohl an die Stalin-Zeit, in der „missliebige Dissidenten und Regimekritiker durch Todesstrafe oder Mord beseitigt bzw. durch Zwangsarbeit und Gulag aus dem Wege geschafft“⁹² wurden, als auch an die im Nationalsozialismus betriebene Psychiatrisierung politischer Gegner. Demnach handelt es sich bei den zahlreichen Projektionen und paranoiden Vorstellungen von Müller und ihren literarischen Figuren sowohl um Aufklärungsarbeit als auch um eine Aufarbeitung von Vergangenem, die im Roman durch anhaltende traumähnliche Visionen ausgedrückt werden.

4.2 Konkrete Auslösemomente

Auffällig ist ebenfalls die Tatsache, dass es in den Situationen, wo die Angst so stark geprägt ist, dass sie traumatische Züge annimmt, von einem gewissen Auslösemoment ausgehen. Dies würde zu der Beschreibung Köhnes passen, die bezüglich der Trauma-Symptomatik von einem sogenannten „Trigger“⁹³ spricht, der in Form von Bildfragmenten oder Gerüchen auftreten kann. Anhand des folgenden Beispiels in *Atemschaukel* kann die Auswahl an Auslösern um Geräusche erweitert werden. Als dort eines Tages das plötzliche Auftauchen einer Kuckucksuhr in den Baracken der Lagerarbeiter_innen für großes Aufsehen sorgt, weiß keiner so richtig wie er darauf reagieren soll. Da keiner von ihnen wusste, wer die Uhr an der Wand aufgehängt hatte oder woher diese Uhr überhaupt kam, wurde sie von den Bewohnern der Baracken als Bedrohung wahrgenommen: „Es war nicht herauszukriegen, wie sie hierherkam. So gehörte sie der Baracke und dem Nagel, an dem sie hing, sonst niemandem. Doch sie belästigte uns alle

⁹² Heinz Schott / Reine Tölle: Geschichte der Psychiatrie: Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen. München: C.H. Beck 2006, S.196.

⁹³ Köhne: Gedächtnisverlust und Trauma, S. 158.

zusammen und jeden einzeln.“⁹⁴ Dabei reicht das einfache und monotone Ticken der Uhr aus, um in den Baracken tagsüber eine unruhige Atmosphäre zu schaffen und abends die müden Bewohner an ihrem Schlaf zu hindern. Dasselbe Phänomen lässt sich bei den Fabrikarbeitern in *Herztier* beobachten, indem die Arbeiter morgens durch einen Alarm aufgewacht werden, der sie jedes Mal aufs Neue aufschrecken lässt und sie daran erinnert, wo sie sich gerade befinden. Ein weiteres Beispiel für die kritische psychische Verfassung der Bewohner und Arbeiter wird in der Szene sichtbar, in der Herr Feyerabend mit einem kleinen Kind im Hof ein Rollenspiel durchgeht. Das kleine unwissende Kind nimmt von sich aus die Rolle eines Fahrkartenkontrolleurs ein, was den alten Mann bereits leicht irritiert. Dieser muss die Rolle des Fahrgastes spielen und wird nun vom Kind nach seinem Fahrschein gefragt. Auf einmal benimmt sich der Mann seltsam und wird ernst. Was hier für das Kind ein Spiel gewesen ist, könnte für Herrn Feyerabend eine schmerzliche Erinnerung an vergangene Zeiten sein. Ob er sich selbst schon in dieser Situation befand, als Flüchtling keinen Fahrschein zu besitzen und Angst zu haben, an der Grenze kontrolliert zu werden, wird nicht erwähnt. Jedoch packt er den Jungen am Arm, sodass er an ihm vorbeigehen kann und wieder im Garten verschwindet: „Er hatte den Arm zu fest angefaßt. Man sah seine Finger am Arm des Kindes, als Herr Feyerabend die Treppen herunter in den Buchsbaumgarten ging.“⁹⁵ Es könnte sich hier demnach um eine traumatische Erfahrung von Herrn Feyerabend handeln, die er zwar unter Griff zu haben glaubt, nach dem Spielen mit dem Kind aber nicht mehr zurückhalten kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es sich beim Trauma um eine weiterführende Form der Angst handelt, dessen Begriff durch dessen variierende Ursachen und Folgen gleichermaßen unscharf ist wie den der Angst selbst. Dabei scheinen Krieg und Unterdrückung zwei zentrale Motive in Müllers Romanen zu sein, an denen sich traumatische Erfahrungen anhand paranoider Wahnvorstellungen aufzeigen lassen. Letztere gehen sogar so weit, dass sich Gegenstände sich von selbst bewegen und die Protagonisten_innen bedrängen und umschlingen. Zudem lässt sich der Auslösemoment, wie sich am Beispiel der Kuckucksuhr oder der Geschichte rund um Herrn Feyerabend zeigt, in den meisten Fällen erkennen. Dementsprechend entstehen bei den unterschiedlichsten Figuren in beiden Romanen eine Reihe von Vermeidungs- und Abwehrmechanismen, die zur Regulierung der eigenen Angstzustände beitragen sollen. Diese gilt es im folgenden Teil zu identifizieren und aufzuarbeiten.

⁹⁴ Müller: Atemschaukel, S. 97.

⁹⁵ Müller: Herztier, S. 194-195.

5) Gegenstrategien

Aus den bisher gezeigten Ergebnissen leitet sich die These ab, dass das Aufzeigen von Angstzuständen in Müllers Werken eine zentrale Rolle spielt, sodass diese Thematik auch bei den kommenden Untersuchungen in dieser Arbeit deshalb nicht außer Acht gelassen werden darf. Im Müllers Schaffen geht es jedoch nicht nur darum, wie die verschiedenen Ängste in ihren Romanen, Essays oder Collagen dargestellt werden, sondern ebenfalls wie die verschiedenen Figuren bzw. Protagonisten mit ihren Ängsten umgehen und darüber hinaus welche Methoden und Strategien angewendet werden, um die erlittenen Angstsituationen oder Traumata bestmöglich verarbeiten zu können. Um dies zu veranschaulichen, lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die Figur eines namentlich nicht genannten Großvaters zu werfen, der in *Herztier* als Kriegsveteran aus dem Ersten Weltkrieg vorgestellt wird. Seine persönliche Methode, nach seiner Heimkehr mit den Konsequenzen des Krieges fertig zu werden, liegt im Schachspielen, wobei er allein gegen sich selbst spielt: „So einsam, daß der Großvater alle Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg mit der hellen und dunklen Königin stillen muß.“⁹⁶ In diesem Fall wird das Spielen von Schach folglich nicht nur als Zeitvertreib betrieben, sondern soll dem Großvater dazu verhelfen, seine vergangenen Erfahrungen im Krieg verarbeiten zu können. Die weißen und schwarzen Spielfiguren stellen derweil zwei gegenüberstehende Armeen dar, über die er unter diesen Umständen die Kontrolle hat und die verschiedenen Kriegsszenarien nachspielen und zumindest teils nachempfinden kann. Der vorgezeigte Habitus des Großvaters, das Schachfeld mit einem Schlachtfeld zu vergleichen, stellt indes nur eines von vielen anderen Methoden dar, mit denen die verschiedenen Figuren in Müllers Romanen sowohl die Vergangenheit als auch das aktuelle Geschehen verarbeiten. Nun gilt es die weiteren im folgenden Teil der Arbeit aufzuzeigen.

Hierfür werden stellenweise verschiedene Essays wie etwa *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich* hinzugezogen, da diese intertextuell eng mit ihren Romanen verbunden sind und somit zum besseren Verständnis zu den im Werk angesprochenen Thematiken beitragen. Ein Beispiel für die Relevanz ihrer Essays und deren intertextuellen Bezug im Roman *Herztier* bietet sich bereits in der allerersten Textzeile an: „*Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich.*“⁹⁷ Mal davon abgesehen, dass diese hier von Edgar formulierte Aussage als Schlussatz des Romans noch einmal wiederkommt, greift Müller ebendiese ein weiteres Mal

⁹⁶ Ebd., S. 50.

⁹⁷ Ebd., S.7.

separat in einem eigenen, gleichnamigen Aufsatz auf und verdeutlicht darin Beweggründe und Bedeutung dieser.

Das Ziel im kommenden Teil der Arbeit soll es also sein, die weiteren Verarbeitungsmethoden und Gegenmaßnahmen der Protagonisten in Müllers Werken herauszuarbeiten und diese dem Rezipienten durch intertextuelle Bezüge greifbarer bzw. zugänglicher zu gestalten. Zu diesem Zweck dient folgende Tabelle der Übersicht halber als Stütze:

1) Anders sein wollen /sich anders fühlen wollen	8) Sich an etwas klammern
2) Auf sich selbst oder anderen Gewalt ausüben	9) Sich etwas einreden
3) Fahren als Sicherheitsgefühl	10) Verdrängen
4) Hoffnung	11) Vergessen
5) Neugier	12) Verkörperungen
6) Schreiben	13) Zweckentfremdungen
7) Schweigen	14) Zwischenmenschliche Beziehungen

Zu dieser Tabelle soll zusätzlich noch erwähnt werden, dass es bei diesen kategorischen Einteilungen zu Überschneidungen kommen kann. Dies ist aber in diesem Fall nicht problematisch, sondern bietet zusätzliche Diskussions- und Interpretationspunkte, die sich gewinnbringend auf diese Arbeit einbringen werden, und zeigt auf, wie vielschichtig die Romane bzw. die Handlung darin aufgenommen werden können. Zuallerletzt muss ergänzt werden, dass die verschiedenen aufgelisteten Vorgehensweisen hier alphabetisch geordnet worden sind und somit jedes Thema alleinstehend einen wichtigen Bestandteil eines Ganzen darstellt.

5.1) Anders sein wollen / sich anders fühlen wollen

In ihren Romanen verschwendet Herta Müller keine Zeit damit der Leserschaft mitteilen zu wollen, dass sich die Figuren in ihrer Umgebung nicht wohlfühlen. Auffallend ist bereits die Tatsache, dass die vermeintliche Protagonistin Lola früh in die Geschichte eingefügt wird, wenig später aber Selbstmord begeht, wobei die Motive für ihren Selbstmord unklar erscheinen und viel Raum für Spekulationen bieten. Schon zuvor werden Lolas Mitbewohnerinnen im Studentenheim kurz charakterisiert, wobei deren Beschreibung auf eine gewisse Armut und gesellschaftliche Instabilität des Landes hindeutet: „Die Mädchen wollten Ruß auf den Wangen, Wimpernruß im Gesicht, aber nie mehr Ruß von Fabriken.“⁹⁸ Obwohl die jungen Mädchen während ihrer Studienzeit nicht geschminkt sein müssen und sich darüber hinaus keine Schminkutensilien leisten können, bedeutet ihnen das Schminken so viel als dass sie versuchen mit Ruß, Spucke und Zahnstochern zu improvisieren. Zudem erlaubt das Schminken den Mädchen, auch außerhalb der Hochschule einen gepflegten Eindruck bei den Männern zu hinterlassen und so möglicherweise einen wohlhabenden Mann für sich zu gewinnen. Durch diesen erhoffen sie sich einen Ausweg aus den schlichten Verhältnissen, die sie mit den anderen Mädchen im Wohnheim teilen. Bei Lola, die zu diesem Zeitpunkt selbst noch Studentin war, ging der Wille, sich von anderen Mädchen abgrenzen zu wollen, noch einen Schritt weiter. Sie nimmt sich willkürlich Kleidung von anderen Mädchen aus deren Schränken, zieht diese an und spaziert damit stundenlang durch die Stadt: „Jeden Tag sagte jemand in dem kleinen Viereck, die Kleider, verstehst du, gehören nicht dir. Doch Lola trug sie und ging in die Stadt.“⁹⁹ Was die Intentionen Lolas mit all den verschiedenen Kleidern war, wird im Roman nicht näher beleuchtet. Jedoch lässt sich vermuten, dass sich sowohl die Studentinnen mit dem Schminken als auch Lola mit ihren Kleidern anders fühlen wollen, in diesem Fall begehrte werden wollen. Besonders bei Lola scheint dies der Fall zu sein, da sie sich schon früh für die Arbeiter in den weißen Hemden interessiert und diese als potenzielle Liebhaber beschreibt, die sie aus ihrem Elend befreien können. Damit sie also nicht jeden Tag mit denselben Kleidern in der Öffentlichkeit herumlaufen muss, beklaut sie ihre Mitstudentinnen und nimmt sich deren Roben und Blusen an.

Eine ähnliche Situation wie bei Lola lässt sich im späteren Verlauf des Romans anhand einer weiteren weiblichen Figur des Romans wiederfinden, nämlich bei Tereza. Diese hat im Gegensatz zu Lola aber bereits einen Liebhaber gefunden. Hier handelt es sich um einen

⁹⁸ Ebd., S. 13.

⁹⁹ Ebd., S. 25.

bekannten Arzt, dem nachgesagt wird, er behandle viele weibliche Patientinnen. Als Tereza einen Tumor unter ihrem Arm entdeckt, will sie sich aber nicht von ihrem Geliebten untersuchen lassen. Dies tut sie nicht aus Angst vor den Konsequenzen einer möglichen Krebskrankheit, sondern weil sie Angst hat, dass ihre geheime Liebesbeziehung dann auffliegen könnte und sie nach der Behandlung lediglich eine weitere Patientin des Arztes sein würde: „Daß der Mann, den ich liebe, mich nicht untersuchen will, macht mich fremd, sagte Tereza. Aber es wäre mir unangenehm, wenn er mich behandeln würde. Dann wäre ich wie alle, deren Fleisch durch seine Hände geht, ich hätte kein Geheimnis mehr.“¹⁰⁰ Tereza will nicht auf derselben Stufe wie die anderen weiblichen Patientinnen stehen, die mit dem Arzt in Kontakt kommen. Sie will nicht nur eine Nebenfrau des Doktors sein, kein austauschbares Objekt. Diesen Wunsch, etwas Besonderes, nicht Austauschbares sein zu wollen, kann sich demnach ebenfalls auf das Verhalten Lolas übertragen, die mit dem Anziehen vieler verschiedener Kleider versucht, Aufsehen bei den Männern zu erregen.

Ein weiteres Indiz, sich anders fühlen zu wollen, wäre der Eintritt Lolas in die Partei. Bereits die Suche nach einem Liebhaber schließt darauf hin, dass sich Lola in ihrem derzeitigen Leben nicht wohlfühlt und sich anderswo zugehörig fühlen will. Dieses Zugehörigkeitsgefühl sucht sie nun in den Reihen der Partei. Doch auch nach ihrer erfolgreichen Aufnahme in die Partei wird sie dort weiterhin als Fremdkörper beschrieben, der sogar am Ende von der Partei verstoßen und als Verräterin dargestellt wird.

Die Suche nach einer Zugehörigkeit bleibt auch in Müllers Roman *Atemschaukel* ein omnipräsentes Thema, das anhand der Figur der Bea Zakel aufgezeigt wird. Hier tritt dieses Gefühl jedoch in leicht veränderter Form auf, weil Bea eine besondere Position im Lager genießt. Zwar ist sie wie alle anderen im Lager ebenfalls dorthin verschleppt worden, jedoch ist sie die Figur, die dem Lagerleiter Tur Prikulitsch von allen am nächsten steht. Beide kennen sich seit ihrer Kindheit, sind am selben Ort aufgewachsen und haben dieselbe Schule besucht. Enge Freunde scheinen sie aber keine zu sein, da sie ihn als Sadisten beschreibt, der sie schon als Kind geschlagen und entwürdigt hatte. Trotz ihrer Vergangenheit genießt sie im Lager des Öfteren Sonderbehandlungen und fühlt sich Tur deswegen verbunden. Dies führt dazu, dass Bea nie weiß, wie sie sich innerhalb des Lagers verhalten soll, weder in der Nähe Tur Prikulitschs noch bei den anderen Zwangsarbeitern_innen, die sich täglich den Tod des Lagerleiters herbeiwünschen. Um herauszufinden, wohin sie gehört, versucht sie in die Gruppe von Arbeitern_innen zu integrieren, in der sich unter anderem Leopold befindet, und erzählt dort wie alle anderen von ihrer Heimat und der Sehnsucht nach den Bergen. Lange hält sie diese

¹⁰⁰ Ebd., S. 220.

Diskussion aber nicht aus, da sie weiß, dass je mehr Zeit sie mit den anderen Verschleppten verbringt, desto eher kann auch sie von Tur als eine potenzielle Rebellin abgestempelt werden. Darüber hinaus versucht sie während der kurzen Zeit mit den Arbeitern, ihr Schießen zu verbergen, um der Gruppe zu zeigen, dass auch sie ein Individuum darstellt: „Sie schielt nicht, sie baut in ihre Augendrehung diese gewisse Verzögerung ein, weil sie weiß, das macht sie apart.“¹⁰¹ Sie will zwar zu ihnen gehören, passt aber nicht dorthin, da sie im Gegenteil zu den anderen Gruppenmitgliedern durchaus gewillt ist, die herrschenden Regeln und Zustände zu akzeptieren und zu befolgen. Obwohl sie sich kurz fallenlässt und durchaus der Wille da war, sich in die Arbeitergruppe zu integrieren, packt sie kurz danach wieder die Angst, sodass ihr Gewissen sie wieder in ihr altes Verhaltensmuster zurückdrängt:

„Sie beklagt sich über Tur Prikulitsch, sie will zu uns gehören, aber so leben wie er. Wenn sie schnell spricht, ist sie manchmal nah dran, den Unterschied zwischen uns und ihr zu verleugnen. Doch kurz bevor das geschieht, schlüpft sie in ihre Sicherheit zurück.“¹⁰²

Es lässt sich ein ständiger Spagat wiederfinden, der die Schwierigkeiten der Figuren aufzeigt, sich für eine Verhaltensweise zu entscheiden. Diese Entscheidung ist insofern wichtig, weil das Verhalten der einzelnen Figuren bestimmt, in welchen Gruppierungen sie sich gerade aufhalten können. So ist und bleibt Bea Zakel eine tragische Figur, die sich mit den anderen Verschleppten besser verstehen will, selbst aber nicht genau weiß, wo sie hingehört, da vieles sie mit Tur verbindet und sie dadurch sogar seine Arbeitsmethoden schönreden wird. Ihr Versuch, anders sein zu wollen, schlägt somit fehl, sodass sie schlussendlich eine einsame, verwirrte Figur bleibt, die ziellos durch das Lager streift.

Hinzu kommt die Darlegung des faden Alltags der Zwangsarbeiter, der größtenteils darin besteht, die Schicht so unversehrt wie möglich hinter sich zu bringen, um sich nach der Arbeit in der Kneipe betrinken zu können. Diese Darstellungen erinnern unter anderem an die Handlung und Beschreibungen im Alexander Solschenizyns regimekritischen Kurzroman *Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch* (1962), welcher sich mit dem Alltag, der Repression und dem Terror der sowjetischen Lagersysteme befasst. Indem in Müllers Roman die Geschichte öfters in die Kneipe verlagert wird, kann dem Betrinken der Lagerarbeiter eine bedeutende Rolle zugeschrieben werden. Die geschilderten Besäufnisse seitens der Schichtarbeiter, der Polizisten oder von Leopold können somit als ein *sich-anders-fühlen wollen* interpretiert und demnach ebenfalls als Form der Verdrängung angesehen werden: „Die Polizisten waren gegangen. Ich trank noch ein Bier, obwohl jeder Schluck nach Blasentee schmeckte.“¹⁰³ In

¹⁰¹ Müller: Atemschaukel, S.64.

¹⁰² Ebd., S. 66.

¹⁰³ Ebd., S. 210.

diesem Fall trinkt die Ich-Erzählerin das qualitativ schlechte Bier freiwillig, um für den Rest des Abends durch den Alkoholrausch an nichts Anderes mehr denken zu müssen. Allgemein wird im Roman das Bier als ein Getränk des Feierns und der Freiheit angesehen, das die Arbeiter_innen nach Schichtende zu sich nehmen. Neben dem Konsumieren von Alkohol gibt es in *Atemschaukel* einen ähnlichen Ort, wo die Arbeiter ihre Sorgen für eine Nacht vergessen können – das Zeppelin. Hier handelt es sich um ein altes, heruntergekommenes Freudenhaus, das inmitten des Arbeitslagers entstanden ist. Nach Ende der Schicht können sich die männlichen Arbeiter dort fallen lassen, indem sie gegen Bezahlung für den Rest der Nacht von den Frauen verwöhnt werden können. Für die dort arbeitenden Frauen scheint jedoch nur das Vorbeikommen von deutschen Ex-Soldaten aufregend zu sein, da diese sie von außerhalb des Lagers besuchen dürfen:

„Für unsere Frauen waren sie Helden, etwas Besseres als die Abendliebe mit einem Zwangsarbeiter im Barackenbett hinter der Decke. Die Abendliebe blieb weiterhin unverzichtbar. Aber sie roch für unsere Frauen nach ihrer eigenen Mühsal, nach immer derselben Kohle und demselben Heimweh.“¹⁰⁴

Demnach ziehen die Frauen im Zeppelin die Besucher außerhalb des Lagers den Lagerarbeitern vor und dies obwohl erstere als armselige und degradierte Ex-Soldaten beschrieben werden. Sie geben den Frauen ein Gefühl, das nicht mit ihrem Alltag zusammenhängt und ein Stück weit besonders fühlen lässt, weil es sie an das Leben außerhalb der Lagermauern erinnert. Zudem ist das Bordell für die arbeitenden Frauen einer der wenigen Orte im Lager, wo sie eine gewisse Entscheidungsmacht besitzen, weil sie dort entscheiden können, mit wem sie schlafen wollen. Gerade die Freiheit, eigene Entscheidungen treffen zu können, sich individuell neu einkleiden zu können, taucht im Roman aber erst sehr spät auf, als Leopold vom dritten und letzten Lagerjahr erzählt. In diesem wurden die Arbeiter in den Fabriken für ihre Mühen erstmals entlohnt, sodass diese sich durch ein kleines Gehalt mehr Essen und mehr Kleidung kaufen konnten. Auch den Frauen im Lager bot dies die Möglichkeit, Accessoires wie Broschen und Haarbänder herzustellen und diese dann innerhalb des Lagers zu verkaufen. Durch diese neugewonnenen Freiheiten, wobei das Leben im Lager trotzdem noch immer, aufgrund der harten Arbeitsbedingungen, kritisch angesehen werden muss, wurde zudem der Wille Leopolds erwacht, sich individualistisch neu einkleiden zu wollen und näht sich so erstmals eine eigene Mütze aus verschiedenen Stoffen zusammen: „In dieser ersten Phase des Baumwolltransfers war auch ich mir noch schön genug. Aber bald wollte ich mich neu ausstaffieren.“¹⁰⁵ Folglich wird erst in den letzten Monaten des Lagerlebens den Arbeitern ermöglicht, ihr Leben

¹⁰⁴ Ebd., S. 95-96.

¹⁰⁵ Ebd., S. 251.

individuell gestalten zu können, sofern sie noch immer ihren Pflichten dort nachgehen. Situationen, in denen Tur Prikulitsch Leopolds roten Schal beschlagnahmt und diesen als Eigenbesitz beansprucht, kommen ab diesem Punkt im Roman nicht mehr vor.

Den radikalsten Schritt, ein anderes und besseres Leben anstreben zu wollen, lässt sich wiederum in *Herztier* bei Edgars Onkel beobachten. Dieser lässt alles hinter sich liegen und wandert zusammen mit seiner Frau nach Brasilien aus, wo beide sich den Traum eines Neuanfangs verwirklichen: „Sie kamen der fremden Gegend bei und bauten zwei schwäbische Häuser. [...] Und als die Häuser fertig waren, machten sie ihren Frauen zwei schwäbische Kinder.“¹⁰⁶ Die in Brasilien neugeborenen Kinder sollen dadurch anders aufwachsen, fern von den Gewalttaten des Ceaușescu-Regimes und der *Securitate*.

5.2) Auf sich selbst oder andere Gewalt ausüben

Im Fokus dieser Thematik stehen die verschiedenen Formen von Gewalt, die von den Protagonisten oder den Mitmenschen in ihrem Umfeld ausgehen bzw. in diesem Fall nicht von den Autoritäten selbst ausgehen. Nichtsdestotrotz beschreibt Müller in ihren Romanen eine durch Gewalt und Unterdrückung geprägte Stimmung. Die beschriebenen Gewalttaten und aggressive Stimmung geht dabei wie erwähnt nicht nur von den Angstmachern aus, sondern färbt sich ebenfalls auf die Einwohner und teilweise die Protagonisten_innen der Handlung selbst ab. Dies kündigt sich bereits im Jungenwohnheim an, in dem Edgar, Georg und Kurt anfangs einziehen müssen. Dort werden sie als Neulinge verspottet und von ihren Mitbewohnern tagtäglich schikaniert, sodass während ihres Aufenthalts Edgars Schuhe aus dem Fenster fliegen, Kurt gegen die Schranktür geschleudert wird und Georg Broschüren ins Gesicht geworfen werden. Alle drei werden dabei von ihren Zimmerkammeraden beleidigt und bedroht: „Die Jungen drohten Edgar, Kurt und Georg mit Schlägen.“¹⁰⁷ Auch untereinander kommt es zwischen Edgar, Kurt, Georg und der Ich-Erzählerin mehrfach zu Streitereien, wenn auch diese nicht in Handgreiflichkeiten ausarten. Gerade weil sie sich so lange kennen und sich in derselben Situation befinden, können sie sich nur miteinander streiten: „Es ging schnell, denn wir kannten uns von innen. Wir wußten genau, was den anderen verletzt. Es reizte uns, wenn er litt. [...] Jede Beleidigung fädelte die nächste ein, bis der Getroffene schwieg“¹⁰⁸ Ein harmloses Beispiel lässt sich finden, als Edgar ein Gedicht auswendig aufsagt, das die Ich-

¹⁰⁶ Müller: *Herztier*, S. 66.

¹⁰⁷ Ebd., S. 61.

¹⁰⁸ Ebd., S. 83-84.

Erzählerin nicht in der Lage aufzusagen war. Edgar rezitiert das Gedicht aber weitere Male auf, sodass die Ich-Erzählerin einen roten Wurm vom Boden aufhebt, Edgar am Kragen zieht und ihm den Wurm in sein Hemd runterfallen lässt.¹⁰⁹ Da man dies bloß als Scherz oder Streich aufnehmen kann, muss man diesem Beispiel nicht weiter Aufmerksamkeit schenken, da die Meinungsverschiedenheiten noch viel weiter gehen. Sie reichen bis zu dem Punkt, an dem die vier Freunde sich anschreien und beleidigen. Durch den ganzen Hass, den Hunger, die Hoffnungslosigkeit, die willkürliche Gewalt des Staates, die Angst vor dem plötzlichen Verschwinden und insgesamt durch die inakzeptablen Lebenskonditionen agiert jeder einzelne der Freundesgruppe als eine Art Ventil, in dem Wut und Verzweiflung für einen kurzen Moment Auslauf gegeben werden kann. Durch die zahlreichen Beleidigungen und Streitereien können sie das sagen, was sie vor den Wächtern_innen hinnehmen und unterdrücken müssen. Über die Konsequenzen ihrer Auseinandersetzungen machen sie sich indes keine Gedanken, da sie am nächsten Morgen wieder zusammen durch die Stadt zogen. Gewisse Nachwirkungen lassen sich dabei jedoch nicht verleugnen: „Der gesuchte Streit war immer Absicht, nur was er antat, blieb ein Versehen. [...] Aber im Streit hatte die Liebe Krallen.“¹¹⁰ Gegen Ende des Romans bekommt die Leserschaft von Georg einen weiteren Eindruck über das Verhältnis der vier Freunde. Dieser offenbart seine wahren Gefühle und gesteht, dass er einen gewissen Hass gegenüber ihnen empfindet und sie am liebsten aus seinem Leben „herauskotzen“¹¹¹ würde. Er weiß, wie sehr er auf sie angewiesen ist, um nicht alleine dazustehen und fühlt demnach eine gewisse Hilfslosigkeit in sich aufsteigen.

Im Roman *Atemschaukel* kommt dann noch ein weiteres Element von aggressivem Verhalten hinzu; die Mordlust. Jeden Tag bekommen die Lagerarbeiter am frühen Morgen eine Brotration ausgeteilt, die sie sich über den ganzen Tag einteilen können. Die folgende Tat, die wie ein Kriminalfall beschrieben wird, rückt die Figur des Karli Halmen in den Vordergrund. Dieser hatte schon während des Frühstücks seine Tagesration aufgegessen und wusste nun nicht, was er mit dem Rest seines freien Tages anstellen sollte. Als dann Albert Gion von seiner Schicht nach Hause kam und seine gesparten Brotreste am selben Tag verschwunden sind, avancierte Karli Halmen zum Hauptverdächtigen dieses Falles. Ohne richtige Beweise zu haben, schlägt Albert auf Karli ein, sodass dieser zu Boden fällt und zwei Zähne verliert. Auch der Trommler kommt hinzu und fängt an Albert zu würgen, bis er röchelt und anfängt, Brotreste zu speien. Leopold wiederum zieht dann seinen Holzschnitz aus und macht sich bereit, Albert den

¹⁰⁹ Vgl., ebd. S. 87.

¹¹⁰ Ebd., S. 84.

¹¹¹ Ebd., S. 217.

Gnadenstoß zu geben, wird aber im letzten Moment noch zurückgehalten, sodass Karli gerade noch überlebt. Nichtsdestotrotz zeigt diese Szene, wozu diese Menschen im Lager unter Einfluss von Angst und Hunger fähig sind. Obwohl Karli sich kaum noch bewegen konnte, verschwindet der Mordgedanke bei Leopold aber nie, und damit war er sichtlich nicht alleine:

Mir hatte die Mordlust den Verstand geschluckt. Nicht nur mir, wir waren eine Meute. Wir schleppten den Karli in der blutigen, verpissten Unterwäsche neben die Baracke hinaus in die Nacht. Es war Februar. Wir stellten ihn an die Barackenwand, er torkelte und fiel um. Ohne Absprache öffneten der Trommler und Ich die Hosen, dann auch der Albert Gion und alle anderen. Und weil wir schon mal vor dem Schlafengehen waren, pissten wir Karli Halmen nacheinander ins Gesicht.¹¹²

Nachdem Karli schlussendlich entdeckt und zu einer Krankenbaracke gebracht wird, geht jeder wieder in seine eigene Baracke zurück, ohne ein Wort zu sagen. Ab diesem Moment wurde nie wieder über diesen Vorfall gesprochen, und jeder ging wieder seines eigenen Weges. Das Erschreckende bei dieser Episode ist aber die Tatsache, dass weder die Beteiligten noch Karli im Nachhinein nachtragend wurden: „Wir haben Karli Halmen den Diebstahl nicht vorgehalten. Und er hat uns die Strafe nie vorgeworfen. Er wusste er hat sie verdient“¹¹³ Jeder verstand, warum die andere Person so gehandelt hatte, sodass hiermit ein Einblick in das Innenleben der Lagerarbeiter_innen gegeben wird, für die dieser Vorfall wahrscheinlich nur einer von vielen war. Besonders bei Leopold wird am Ende des Vorfalls eine gewisse Zufriedenheit angedeutet, als dieser sich mit einem Blutfleck am Handgelenk ins Bett legt: „Ich fiel in einen tiefen ruhigen Schlaf.“¹¹⁴ Diese Zufriedenheit könnte bei der Leserschaft ein unbehagliches Gefühl auslösen, da er am Beispiel des Hauptprotagonisten Leopold ein weiteres Mal beobachten kann, was der Hunger und der Überlebensdrang mit einem Menschen anstellen können. Vor diesem Hintergrund gleichen die Lagerarbeiter wilden Bestien, die sich alle zusammentun, um ihre Beute zu erledigen. Dass dabei später niemand Gewissensbisse hat, macht das ganze Geschehen nur unheimlicher.

5.3) Fahren als Sicherheitsgefühl

Einführend ist die Bemerkung erwähnenswert, dass in der deutschen Literatur die Anwendbarkeit solcher Technikmotive wie die Eisenbahn bereits von den Spätromantikern Mitte der 1840er Jahren thematisiert worden sind und sich späterhin dann im Naturalismus durch Werke wie Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* (1888) in der Malerei und Literatur

¹¹² Ebd., S. 113.

¹¹³ Ebd., S. 114.

¹¹⁴ Ebd., S. 113.

als ein neues, dynamisches Motiv durchgesetzt hat.¹¹⁵ Dieses Motiv einer neuen Raum-Zeit-Erfahrung wird in Müllers Romanen *Herztier* und *Atemschaukel* ebenfalls aufgenommen, indem das Fahren, in diesem Fall mit der Straßenbahn oder dem Zug, immer wieder als eine Art Rückzugsort beschrieben wird. Es ist ein Raum, in dem sich die Protagonisten für einen kurzen Moment sicher fühlen und dort Aktivitäten nachgehen können, die sie sich in ihrem bewachten und verwanzten Zimmer nicht trauen würden. So wird die eben genannte Straßenbahn zu jenem Ort, an dem sich die Ich-Erzählerin als erstes zurückzieht, als sie Lolas Tagebuch in ihrem Koffer entdeckt und darin lesen möchte: „Ich steckte das Heft in die Handtasche und ging zur Haltestelle. Ich stieg in die Straßenbahn und las.“¹¹⁶ Bereits das Beobachten einer ankommenden Straßenbahn und die Geräusche, die sie dabei von sich gibt, löst in ihr Glücksgefühle aus. Die beschriebene Faszination geht sogar so weit, dass sie der Straßenbahn ihr Leben anvertraut und kurz vor dem Ankommen der Bahn über die Gleise spaziert: „Ich ließ die Räder für mich entscheiden. Der Staub schluckte mich eine Weile, meine Haare flogen zwischen Glück und Tod. Ich erreichte die andere Straßenseite, lachte und hatte gewonnen.“¹¹⁷ Nur um mit der Straßenbahn fahren zu können, nimmt sie große Umwege auf sich und kauft in weit entfernten Läden ein, die sich eigentlich nicht auf ihrem üblichen Nachhauseweg befinden. Ein ähnliches Phänomen lässt sich bei Lola beobachten. Sie setzt sich gerne zum Feilen und Schneiden ihrer Nägel in die Straßenbahn und fährt dabei planlos durch die Gegend: „Sie fuhr oft ohne Ziel.“¹¹⁸ Infolgedessen trägt sie zu jeder Zeit eine Nagelschere bei sich, traut sich aber nur während der Fahrt, diese aus ihrer Manteltasche herauszunehmen, um sich ihre Fingernägel zu feilen und zu schneiden. Jedoch ist der Moment der Sicherheit bei Lola immer nur von kurzer Dauer, da sie an jeder Haltestelle ihre Nagelschere wieder einpackt und vor den Blicken der wartenden Passagiere versteckt. Folglich ist die Straßenbahn ein Raum, in dem sich sowohl Lola als auch die Ich-Erzählerin zurückziehen und für einen Moment sich fallenlassen können. Dabei wird die Bahn als Verbündeter beschrieben, die zusammen mit den einsteigenden Passagieren dasselbe Ziel verfolgt: „Daß die Räder der Straßenbahn staubten und die Wagen sich ziehen lassen und denselben Weg hatten wie ich. Daß die Fahrenden, kaum eingestiegen, sich ans Fenster setzten, als wären sie zu Hause.“¹¹⁹ Dieses Ziel ist der Weg nach Hause, und genau das repräsentiert die Straßenbahn für die Ich-Erzählerin – eine Möglichkeit, sich am anderen Ende der Fahrt wieder heimisch fühlen zu können. Sehr deutlich kommt dies

¹¹⁵ Vgl. Alfred Ch. Heinemann: Technische Innovation und literarische Aneignung. Die Eisenbahn in der deutschen und englischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Bern: Francke Verlag 1992, S. 417.

¹¹⁶ Müller: *Herztier*, S. 31.

¹¹⁷ Ebd., S 41.

¹¹⁸ Ebd., S. 18.

¹¹⁹ Ebd., S. 146-147.

in *Atemschaukel* zum Vorschein. Das Fahren verlagert sich hier jedoch von der Straßenbahn in den Zug. Diesem wird aber besonders am Anfang des Romans, als die Deportierten noch unwissend über das Ziel der Fahrt sind, eine ähnliche Schutzfunktion gegeben: „Ich war der Meinung, lange fahren heißt, weit weg fahren. Solang wir fahren, kann uns nichts passieren. Solang wir fahren, ist es gut.“¹²⁰ Von einem Rückzugsort kann man in diesem Sinne aber nicht mehr sprechen, da eine Fahrt im Zug von der Autorin meistens mit einer Fahrt zu einem neuen Arbeitslager in Verbindung gebracht wird. Dass die zukünftigen Lagerarbeiter_innen in diesem Moment deportiert wurden, war ihnen nur teilweise bewusst. Während der Fahrt sind Glaube und Hoffnung stets vorhanden, auch wenn das Schlimmste befürchtet wird: „An die Wand stellen können sie uns erst, wenn wir ankommen, noch fahren wir.“¹²¹ Als der Zug mit den Deportierten eines Tages einen stundenlangen Halt macht und die Passagiere merken, dass sie sich außerhalb Rumäniens befinden, werden diese von Angst geplagt. Obwohl sie keine Anhaltspunkte bekommen, wohin die Fahrt eigentlich geht, liegt ihre Angst darin, dass der Zug ohne sie weiterfahren würde.: „Wir hatten schon die verrückte Angst, dass die Tür sich ohne uns schließt und der Zug ohne uns wegfährt.“¹²² Müller widmet dieser Thematik zu einem späteren Zeitpunkt des Romans sogar ein eigenes kurzes Kapitel, das sich mit der Bedeutung des Fahrens für die Lagerarbeiter auseinandersetzt. Obwohl in diesem Moment des Romans die Deportierten sich ihrer Situation als Lagerarbeiter bewusst sind, wird das Zugfahren weiterhin als willkommene Ablenkung angesehen. Dabei wird von einer „Schonzeit“¹²³ gesprochen, in der sich die Arbeiter für ein paar Stunden von ihrem wochenlangen Schuften ausruhen können. Es ist davon auszugehen, dass jedes Mal, wenn ein Lagerarbeiter in einen Zug steigt, eine gewisse Hoffnung bei ihm vorhanden ist, dass diese Zugfahrt ihn nach Hause zu seiner Familie bringen könnte. Dies war aber selten der Fall, sodass diese Denkweise kritisch hinterfragt werden muss.

Bereits in den Poesiedebatten Mitte der 1840er Jahren kamen bei den Spätromantikern die Fragen auf, ob es sich bei der Eisenbahn um ein anwendbares Motiv in Malerei und Literatur handelt und wie diese technische Innovation aufgefasst und dargestellt werden soll.¹²⁴ Diese Ambivalenz einer neuen, Zeit und Raum überbrückenden Erfahrung einerseits und einer gefährlichen, technischen Gefahr für den Menschen andererseits lässt sich demnach ebenfalls in Müllers Romanen wiederfinden, da die erwähnten Verkehrsmittel sowohl zur Zuversicht

¹²⁰ Müller: *Atemschaukel*, S. 17.

¹²¹ Ebd., S. 18.

¹²² Ebd., S. 18.

¹²³ Ebd., S. 59.

¹²⁴ Vgl. Heinemann: *Technische Innovation und literarische Aneignung*, S. 417.

nach Hause kehren zu können beitragen als auch mit der Gefahr die Lagerarbeiter in ein anderes Lager oder zu einer anderen Arbeitsstelle zu transportieren, verknüpft werden kann.

Allgemein wird in den Romanen das Reisen in eine andere Gegend aber durchaus positiv aufgenommen, da neue Umgebungen, Landschaften und Menschen theoretisch einen Neuanfang einleiten können. In diesem Fall wissen die Lagerarbeiter zwar nicht, wohin es geht, doch allein die Chance auf leicht verbesserte Arbeitsverhältnisse stimmen sie positiv: „Wenn du fährst, kommst du in eine Gegend, die sich überhaupt nicht um dich schert. Von einem Baum kann man nicht angeschrien und nicht verprügelt werden.“¹²⁵ Abschließend wird die Bedeutung des Fahrens bereits in der allerersten Zeile des Kapitels von der Autorin zusammengefasst: „Fahren war immer ein Glück.“¹²⁶

5.4) Hoffnung

Obwohl es sich bei der Hoffnung in den meisten Fällen um eine positive Erwartungshaltung eines Menschen gegenüber einem zukünftigen Szenario handelt, soll anhand der folgenden Textstellen gezeigt werden, dass Hoffnung sowohl aus Zuversicht als auch Verzweiflung geboren werden kann. Es werden drei verschiedene Facetten der Hoffnung aufgezeigt, in denen es um die Frage geht, ob die Quelle dieser von ihnen selbst ausgeht oder aber von außerhalb ins Lager gerufen wird. Darüber hinaus muss untersucht werden, inwiefern die Protagonisten_innen durch die gegebenen Umstände den Gedanken der Hoffnung aufrechterhalten können.

5.4.1 Die Hoffnung auf ein besseres Leben

Die Hoffnung Lolas auf ein besseres Leben zeigt sich neben dem Eintritt in eine kommunistische Partei in ihrer romantischen Vorstellung, durch einen wohlhabenden Liebhaber in den Rängen der Gesellschaft aufzusteigen zu wollen. Um dies bewerkstelligen zu können, betrachtet sie sich als Auserwählte, welche die Gabe besitzt durch ihre Liebe einen Mann auf ihre Seite zu ziehen und ihn restlos glücklich machen zu können: „Wenn es ihm gelingt, mit weißen Hemden im Dorf die Gehenden zu blenden, wird es meine Liebe sein.“¹²⁷ Ihr Vorhaben sowie ihre damit verbundenen Hoffnungen wirken jedoch eher wie ein

¹²⁵ Müller: Atemschaukel, S. 59.

¹²⁶ Ebd., S. 59.

¹²⁷ Müller: Herztier, S.13.

Hirngespinst. Sie verschließt ihre Augen vor der Tatsache, dass sie von den Arbeitern nur ausgenutzt wird, um deren Gelüste zu befriedigen. Durch das Portraitieren der Männer, mit denen sie schläft und durch deren Unterstützung sie sich ein besseres Leben erhofft, wird immer wieder darauf hingewiesen, wie unrealistisch ihr Wunsch nach Liebe und dem damit verknüpftem sozialen Aufstieg bleibt. Lola kämpft krampfhaft gegen die Hoffnungslosigkeit an, indem sie sich weiter abends prostituiert und in der Straßenbahn nach Arbeitern und Geschäftsmännern Ausschau hält. Auch wenn dieses Ankämpfen Lolas als Akt der Rebellion und Willensstärke angesehen werden kann, zeigt die Autorin, dass Lola am Ende ihrer Kraft ist. Als wieder einmal eine Gruppe Arbeiter einsteigen, überredet sich Lola ein letztes Mal diese anzusprechen: „In diesem kurzen Blick zündete Lola in einem müden Kopf ein Feuer an.“¹²⁸ Letztendlich werden sich ihre Wünsche nicht erfüllen, sodass sie ausgestoßen und aufgehängt in ihrem Kleiderschrank aufgefunden wird.

Es lassen sich wenige bis gar keine Situationen wiederfinden, in denen die Protagonisten_innen versuchen, gegen ihre mentale Blockade anzukämpfen oder aktiv gegen das Regime und dessen Anhänger vorzugehen. Einen dieser wenigen Momente stellt die Nacht nach der grundlosen Entlassung der Ich-Erzählerin aus einer Fabrik dar. Um sich an Pjele zu rächen, will sie das Haus des Hauptmanns mit ihrem eigenen Kot beschmieren, den sie in einem Einweckglas aufbewahrt. Als sie jedoch das Haus aufsucht, steht am Haus, wo Pjele wohnen sollte, ein anderer Name am Briefkasten. Von Rache dorthin getrieben, ist sie fest entschlossen, ihren Plan trotzdem zu verwirklichen. Kurz vor der Haustür scheint sie es sich letztendlich trotzdem anders überlegt zu haben: „Komm, sagte sie, zog mich am Arm, mein Gott, warst du lange, was hast du geschrieben. Ich sagte: Nichts. Ich habe nur das Glas vor das Haustor gestellt.“¹²⁹ Obwohl alle Indizien gegen die Vollführung ihres Rachefeldzugs sprechen, hat sie trotzdem den Drang, den Pinsel in einem nahegelegenen Fluss entsorgen zu lassen. Da sie aber während der ganzen Episode von paranoiden Angsternscheinungen geplagt und von Tereza am Ende ausgelacht wird, kann davon ausgegangen werden, dass sie den Pinsel lediglich aus Angst, mit diesem in der Hand erwischt zu werden, weggeworfen hat. Somit schlägt auch dieser Versuch fehl, sich gegen das Regime behaupten zu können, und nimmt ihr die Hoffnung, sich in absehbarer Zeit mit dem Hauptmann anlegen zu können. Solche trostlosen Zustände von Hoffnungslosigkeit lassen sich ebenfalls an unscheinbaren Nebenfiguren in den Straßen der Stadt beobachten, indem deren Schicksale offengelegt werden. Kennzeichnend dafür steht die Geschichte eines alten Mannes, der seit Jahren mit einem Blumenstrauß vor dem Gefängnis auf seine Frau wartet. Dabei weiß

¹²⁸ Ebd., S. 19.

¹²⁹ Ebd., S. 209.

die ganze Stadt, dass seine Frau längst verstorben ist und auf dem Friedhof ein eigenes Grab besitzt.¹³⁰ Der Glaube des alten Mannes bleibt jedoch unerschütterlich, sodass er weiterhin Jahr für Jahr auf eine Wiederkehr seiner Frau wartet.

5.4.2 Hoffnung auf Tod des Diktators

Zudem findet in *Herztier* ein Spiel zwischen Hoffnung geben und Hoffnung nehmen statt, indem den Einwohnern, welche sehnstüchtig auf den Tod des Diktators Ceaușescu warten, immer wieder Falschaussagen und Gerüchte über dessen Gesundheitszustand mitgeteilt werden. Aufgrund der permanenten Kontrollsucht und Unterdrückung, die das rumänische Regime und die *Securitate* auf die Einwohner ausüben, ersehnen sich diese nichts mehr als den Tod Ceaușescus durch eine Krankheit. Dabei war ihnen jedes Gerücht recht, um sich dessen Tod herbeizuwünschen. Obwohl ihnen stets bewusst war, dass es sich dabei lediglich um Gerüchte und Falschaussagen handelte, verloren die Einwohner nie die Hoffnung, dass eines Tages eine solche Nachricht sich bewahrheitete: „Man hörte jeden Tag Gerüchte über die alten und neuen Krankheiten des Diktators. Auch ihnen glaubte niemand. Dennoch flüsterten alle in ein nächstes Ohr.“¹³¹ Die Hoffnung auf ein anderes, besseres Leben wurde ihnen dann am nächsten Tag wieder genommen, als im Radio der gesundheitliche Zustand des Diktators bekanntgegeben und die Meldungen als fehlerhaft ausgesprochen wurden. Diese Inszenierungen seitens des Regimes sorgten schließlich dafür, dass vereinzelte Bürger über die Grenzen des Landes flüchten wollten, wo sie von Polizisten abgefangen und eingeschlossen wurden. Dementsprechend nutzt das rumänische Regime die Hoffnung der Menschen auf ein besseres Leben außerhalb der Grenzen aus, um die Flüchtigen aus ihrem Versteck zu locken und sie dann einzufangen.

5.4.3 Hoffnung auf Rückkehr zur Familie

In *Atemschaukel* revolviert sich das Gefühl von Hoffnung nahezu ausschließlich um die ICH WEISS DU KOMMST WIEDER Aussage von Leopolds Großmutter, als dieser mit 17 von zwei patrouillierenden Offizieren zu Hause abgeholt und in das Arbeitslager mitgeschleppt wird:

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 45.

¹³¹ Ebd., S. 69.

Auf dem Holzgang, genau dort, wo die Gasuhr ist, sagte die Großmutter: ICH WEISS DU KOMMST WIEDER. Ich habe mir diesen Satz nicht absichtlich gemerkt. Ich habe ihn unachtsam mit ins Lager genommen. Ich hatte keine Ahnung, dass er mich begleitet. Aber so ein Satz ist selbstständig. Er hat in mir gearbeitet, mehr als alle anderen Bücher.¹³²

Dieser Abschiedssatz ist laut Leopold das Einzige, das ihn im Lager am Leben hält und ihn zurück an sein vergangenes Leben und Familie zurückdenken lässt. Dies lässt sich am wiederholten Aufbringen dessen im Roman nachzeichnen. Während der Neujahrsnacht im zweiten Jahr steht Leopold mit seinen Kameraden am Appellplatz, wo sie von der Wache umzingelt werden. Als sie dort den Befehl bekommen, Löcher zu graben, befürchtet er das Schlimmste und sieht seinen Tod vor dem geistigen Auge. Alles, woran er in diesem Moment noch denken kann, sind die Worte ICH WEISS DU KOMMST WIEDER. Dabei bildet er sich ein, die Schaufel würde mit ihm sprechen und ihn im Namen der Großmutter antreiben, sein Bestes zu geben, um nicht sterben zu sollen.¹³³ Dies erinnert an Paul Celans Gedicht *Todesfuge* und dessen Darstellung vom Holocaust und der Zwangsarbeit im Zweiten Weltkrieg. Daher erscheint es nicht abwegig, dass Müller sich beim Topos der Schaufel am rumänischen Autor inspirierte. Im Nachhinein stellt sich jedoch heraus, dass die Lagerarbeiter lediglich Bäume pflanzen mussten, woraufhin Leopold sich erleichtert in seine Kaserne zurückzieht. Dort tauchen ein weiteres Mal die Abschiedswörter der Großmutter auf: „Ich war mir sicher, der Abschiedssatz meiner Großmutter ICH WEISS DU KOMMST WIEDER hat sich in ein Taschentuch verwandelt.“¹³⁴ Bei diesem weißen Taschentuch aus Batist handelt es sich um einen Gegenstand in Leopolds Koffer, den er bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht benutzt hatte. Dieses versteckt sich im Innersten seines Koffers, weil er sich nicht würdig fühlt, im Lager solch einen kostbaren Stoff zu benutzen. Diese Tatsache wird sich im Laufe des Romans nicht ändern, sodass das Taschentuch als Symbol für die Hoffnung und Rückkehr nach Hause in seinem Koffer eingesperrt bleibt. Darüber hinaus tauchen die Worte ein weiteres Mal während des Lageralltags auf, als er Krautsuppe aus der Kantine in zwei kleinen Flacons aufbewahrt. Während des Umfüllens in die Flacons muss Leopold wieder an Zuhause denken und erinnert sich an die Worte der Großmutter. Dies bringt ihn dazu, die Flacons mit Krautsuppe als Souvenirs zu betrachten, welche er seiner Familie zu einem späteren Zeitpunkt zu überreichen glaubt. Der Optimismus Leopolds befindet sich zu diesem Zeitpunkt auf dem Höhepunkt, sodass er bemerkt, dass sein Wunsch nach Heimkehr nicht abgestellt werden kann. Nichtsdestotrotz wird ihm diese Hoffnung kurzerhand später wieder genommen, als er herausfindet, dass seine Mutter, von der er bis zu diesem Zeitpunkt nichts mehr gehört hatte, in

¹³² Müller: Atemschaukel, S. 14.

¹³³ Vgl. ebd., S. 73.

¹³⁴ Ebd., S. 80.

der Zwischenzeit ein neues Kind gezeugt hatte. Unmittelbar nach dieser Nachricht verschwindet jeder Gedanke, wieder nach Hause zu wollen, da er sich dort ersetzt fühlt: „Meine Eltern haben sich ein Kind gemacht, weil sie mit mir nicht mehr rechnen.“¹³⁵ Leopold erwähnt die Großmutter nun nicht mehr, sondern alles dreht sich um seinen Bruder. Von diesem ist er so sehr besessen, dass er ihn als Rivalen ansieht und sich keine Welt vorstellen kann, in der beide koexistieren. Schlussendlich bleibt der Hass seinem neugeborenen Bruder gegenüber bis zum Ende des Romans vorhanden und wird erst durch seine Heimkehr und die Begegnung mit seinem Nachbarn Herrn Carp besänftigt. Von ihm bekam er die Bestätigung, dass wenigstens beide seiner Großeltern nie die Hoffnung an seine Rückkehr nach Hause aufgegeben hatten: „Er legte die Arme zusammen, streichelte sich beide Arme mit den Daumen, wippte und sagte: Dein Großvater hat immer auf dich gewartet.“¹³⁶ Auch wenn der Großvater während des Aufenthalts Leopolds im Lager verstarb, stimmt ihn diese Nachricht froh, und er will sich ein eigenes Leben abseits seines Elternhauses aufbauen. Der Moment, in dem er seine Familie hinter sich lässt, regt sich ein weiteres Mal Hoffnung in ihm auf. Nachdem er sich jahrelang als unterdrückter Handlanger im Lager schuften musste, strebt er nach einer höheren Position und einem besserbezahlten Beruf. Dies stellt das erste Mal dar, in dem der Wille Leopolds beobachtet werden kann, sich nicht mehr jemandem unterwürfig machen zu wollen. Dieses Streben war in den fünf Lagerjahren nicht vorhanden.

So lässt sich zusammenfassen, dass in den beiden Werken die Hoffnung als ein elementares Konzept dargestellt wird, das umfassend in mehreren Situationen geschildert wird. In diesen geht es zwar zu einem Großteil um die Protagonisten und deren Perspektive auf das Geschehen, die Quelle der Hoffnung kommt aber von außerhalb. Beispiele für diese These wären die falschen Gerüchte des rumänischen Geheimdienstes, durch welche sie den Bürgern Hoffnung schenken, sowie die Tatsache, dass der Wunsch Leopolds, wieder nach Hause zurückzukehren zu wollen, an die Worte der Großmutter ICH WEISS DU KOMMST WIEDER gekoppelt ist. Dabei kommt es zwar immer wieder zu Momenten, in denen die Hoffnung unmissverständlich auflebt, diese Illusion wird den Protagonisten_innen aber in der Regel kurzerhand wieder entrissen, sei es durch die Aufklärung des Gesundheitszustandes des Diktators oder die Nachricht des Neuanfangs seiner eigenen Familie. Von den Protagonisten_innen abgesehen lässt sich die vorwiegende Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit in den Romanen ebenfalls anhand der Nebenfiguren erkennen. Durch das Aufzeigen von deren Schicksalen, wie dem des alten Mannes, der auf seine bereits verstorbene Frau wartet, zeigt Müller durch ein breites

¹³⁵ Ebd., S. 213.

¹³⁶ Ebd., S. 270.

Panorama die meist negativen Erwartungshaltungen ihrer Figuren gegenüber Veränderung und legt dadurch ihre Ängste und Sorgen offen.

5.5) Neugier

Durch die folgenden Passagen soll gezeigt werden, inwiefern die Neugier als Reiz, etwas Neues entdecken oder erfahren zu wollen, in den Romanen Müllers toleriert wird und ob diese zur Angstbewältigung oder aber zur Verunsicherung und somit zur Angst der jeweiligen Protagonisten_innen beitragen. Besonders die Frage nach Lolas mysteriösem Tod scheint die Neugierde in *Herztier* zu tragen und zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte, da sich späterhin mehrfach dasselbe Szenario wiederholen und eine Figur nach der anderen ohne Ankündigung oder Erklärung tot aufgefunden wird. Obwohl am Anfang der Geschichte das Gefühl vermittelt wird, der Rest des Romans würde sich um die Aufklärung von Lolas Tod und den Machenschaften der Partei drehen, rückt dieser Vorfall fast komplett in den Hintergrund. Letzten Endes wird die Leserschaft nie aufgeklärt, ob es sich um einen Selbstmord gehandelt hat. Die anfangs vorhandene Neugier der Ich-Erzählerin ist während des Lesens von Lolas Tagebuch zwar groß, verschwindet aber genauso schnell wieder, sodass Lola im weiteren Verlauf des Romans kaum noch erwähnt wird.

Das erste Anzeichen von Neugierde in *Herztier*, unabhängig vom Lesen des Tagebuchs, lässt sich in der Passage wiederfinden, in der die Ich-Erzählerin sich wundert, ob Lola aus der Kantine die Überreste geschlachteter Tiere im Kühlschrank des Heims versteckte und dort in der Nacht aß. Um dies herauszufinden, spioniert sie Lola nach: „Weder in der Kantine noch in der Turnhalle sah ich Lola an, ob sie die Kleinigkeiten der geschlachteten Tiere aß oder wegwarf. Ich wollte es wissen. Meine Neugierde brannte, um Lola zu kränken. Ich schaute mich blind“¹³⁷ Doch auch diese Neugierde hält nicht lange an, sodass dieses Mysterium ebenso ungelöst bleibt und im Endeffekt das Schweigen die Neugierde ablöst.

Ein weiteres Anzeichen von Neugier, das aber schnell wieder zurechtgewiesen wird, lässt sich bei Lola und ihrem Interesse für die lokale ideologische Partei wiederfinden. Erst als Lola zu einem Mitglied einer Partei befördert wird, steigert sich ebenfalls ihr Interesse an den Ideologien, die darin angestrebt werden. Immer wieder wird sie von ihren Mitbewohnerinnen mit einem Stapel Parteibroschüren erwischt, die sie neben ihrem Bett lagert. Obwohl sie die russische Sprache studierte und sich viel mit den Broschüren der Partei auseinandersetzte, kann

¹³⁷ Müller: *Herztier*, S. 23.

nicht beurteilt werden, ob sie auch genau das verstanden hat, um was es genau in den Broschüren ging. Zweifellos schieint bei Lola eine gewisse Neugierde vorhanden zu sein, diese ändert aber nichts daran, dass sie am Ende von der Partei ausgeschlossen wird. Es kann sogar davon ausgegangen werden, dass es jene Menschen waren, zu denen sie gehören wollte, die als Täter ihres Todes in Frage kommen. Gerade ihre Neugier und zu hoher Wissensdrang über die Partei hätte ein Motiv sein können, sie aus dem Weg räumen zu müssen: „Lolas Broschürenstapel wuchs neben dem Bett hinauf wie ein schiefes Nachtkästchen.“¹³⁸ Seitens der Unterdrücker erscheint die Neugier als eine sehr gefährliche und unerwünschte Eigenschaft, die als Akt der Rebellion und Spionage angesehen werden kann.

Wie wenig die Unterdrückten über ihre derzeitige Situation Bescheid wissen, wird ebenfalls in *Atemschaukel* thematisiert, indem die Verschleppten im Arbeitslager unwissend ihre zugeteilten Schichten abarbeiten müssen, ohne über die verschiedenen Konstellationen und Tätigkeitsbereiche innerhalb des Lagers aufgeklärt zu werden. Obwohl die verschiedenen Lagerarbeiter_innen schon jahrelang im Arbeitslager residieren und ihren Alltag dort verbringen können, kommen Situationen vor, wo diese vor unbekanntem Terrain stehen oder einfach nicht wissen, wofür die verschiedenen Maschinen oder Gebäude gut sind. Leopold geht es da nicht anders:

Wenigstens einmal müsste ich von einem Rohr wissen, woher es kommt und wohin es führt. [...] Einerseits wüsste ich gerne was hier passiert. Andererseits weiß ich nicht, ob die technischen Abläufe, die ja auch ihre Wörter haben, meine Fluchtwörter nicht stören würden.¹³⁹

Den Wunsch, mehr wissen zu wollen, lässt sich auch in diesem Fall nicht abstreiten. Dieser wird Leopold aber nicht erfüllt. Was genau im Lager vor sich geht und welche Teilbereiche es gibt, erfährt die Leserschaft nur durch Leopold und dessen Erfahrungen, die er in den jeweiligen Schichten sammelt. Bevor sich Leopolds Neugier jedoch vollkommen entfalten kann, wird diese in diesem Fall von ihm selbst wieder ängstlich zurückgedrängt. Es ist schwer zu sagen, ob es sich bei dieser Selbstzensur hier um eine kontrollierte Handlung des Protagonisten handelt oder es einfach nur ein Reflex ist, den er sich durch das Leben in Gefangenschaft angewöhnt hat. Jedoch zeigt dieses Beispiel, dass der Einfluss der staatlichen Organe ihre Entscheidungen grundlegend verändern können und die verschiedenen Figuren Müllers somit Motivation und Mut fehlen, Antworten auf ihre Fragen zu finden.

¹³⁸ Ebd., S. 28-29.

¹³⁹ Müller: *Atemschaukel*, S. 186.

5.6) Schreiben

Unter den vielschichtigen Interaktionen zwischen den Protagonisten_innen nimmt das Schreiben als Kommunikationsmedium sowohl in ihren Romanen als auch in ihren Essays und Collagen eine zentrale Rolle ein. In diesem Teil der Arbeit stellt sich das Hauptaugenmerk auf die Frage, warum die einzelnen Protagonisten_innen anfangen zu schreiben. Dabei werden die Beweggründe der einzelnen Protagonisten_innen in den Romanen mit denen der Autorin verglichen, indem auf verschiedene Aussagen in Müllers Essays zurückgegriffen wird. In diesen geht sie ausführlich über ihr Schreiben und dessen Bedeutungen für sie ein, sodass dies eine Möglichkeit bietet, Parallelen zwischen ihren und den Motivationen ihrer Figuren herauszuarbeiten.

5.6.1 Das Tagebuchschreiben

Das Führen eines Tagebuchs kommt sowohl in *Herztier* als auch in *Atemschaukel* vor. Im Ersteren wird das Tagebuchschreiben bereits im ersten Kapitel durch die Vorstellung der Protagonistin Lola eingebaut. Durch dieses erfährt die Leserschaft mehr über den Alltag der vermeintlichen Protagonistin und beginnt ihr zu sympathisieren, indem sie von ihren wöchentlichen Kirchenbesuchen mit ihrer Mutter erzählt. Zusätzlich beobachtet sie die Einwohner der Stadt und beschreibt deren Verhalten. Durch ihren Tod und den Fund ihres Tagebuchs treten folglich neue Protagonisten_innen auf, die es lesen und aufbewahren. Dies ist insofern wichtig, weil ab diesem Moment die Gewissheit erlangt werden kann, dass es sich bei der Ich-Erzählerin und Lola um zwei verschiedene Personen bzw. Figuren handelt.

In *Atemschaukel* tritt das Tagebuchschreiben des Protagonisten Leopold Auberg aber in leicht veränderter Form auf. Dieser schreibt seine Erfahrungen und Eindrücke über das russische Arbeitslager, in dem er als Deportierter fünf Jahre lang schuften musste, in einer Reihe von Diktandoheften nieder. Diese sind aber nicht chronologisch erzählt und bestehen aus einem wirren Durcheinander von Geschichten über andere Lagerarbeiter_innen und Berichte über sein eigenes Innenleben. Zudem erweitert er das Vorwort bis zu dem Punkt, an dem er die drei Hefte vollgeschrieben hat und wandelt das ursprünglich geplante Vorwort in ein Nachwort um. Allgemein herrscht in den Heften, wie im Roman auch, eine düstere und bedrückende Stimmung, weil er die positiv konnotierten Metaphern wie die der Milch oder des weißen Taschentuchs völlig außer Acht lässt und ausschließlich über seine Leiden und Qualen im Lager berichtet. Im Gegensatz zu *Herztier* werden diese Hefte sowie Teile von dessen Inhalt erst am Ende des Romans erwähnt und haben somit eine ganz andere Wirkung auf die Leserschaft, als

dies bei Ersterem der Fall ist. Indem die Hefte erst am Ende des Romans von Leopold offenbart und vorgestellt werden, werden zusätzliche und vor allem neue Erkenntnisse über den Lageralltag des Protagonisten sichtbar, weil es dort zu Abweichungen gegenüber der erzählten Geschichte im Roman kommt. Zu diesen gehören beispielsweise die veränderten Namen der anderen Lagerbewohner in Form von Kürzel und Decknamen. So werden beispielsweise Tur Prekulitsch mit seinen Initialen *TP* und Trudi Pelikan mit dem Decknamen *SCHWAN* vorgestellt. Zudem gibt Leopold zu, dass er verschiedene Fakten und Umstände innerhalb des Lagers verschwiegen, unterschlagen und verändert hat. Dementsprechend beichtet er in seinem Diktandoheft folgendes: „Meinen Weinkampf bei der Heimkehr, bei der Ankunft im Auffanglager in Sighetul Marmatiei, dem ersten rumänischen Bahnhof, habe ich verschwiegen.“¹⁴⁰ Des Weiteren kommt es zu einer Verdrehung der Tatsachen, indem er die Figur des Hungerengels als Retter darstellt, obwohl diese im Roman mehrmals als ein absoluter Antagonist beschrieben wird. Dazu kommt die Aussage von Leopold, dass er verschiedene Sätze in seinen Heften immer wieder gestrichen, neugeschrieben oder ganze Seiten herausgerissen hat:

Diesen Satz habe ich mir oft überlegt. Dann habe ich ihn auf eine leere Seite geschrieben. Am nächsten Tag durchgestrichen. Am übernächsten wieder daruntergeschrieben. Wieder durchgestrichen, wieder hingeschrieben. Als das Blatt voll war, habe ich es herausgerissen.¹⁴¹

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie vertrauenswürdig der Erzähler, in diesem Fall Leopold, für die Leserschaft und das Geschehen im Roman überhaupt sein kann. Im selben Augenblick muss die Authentizität der Notizen Oskar Pastiors, mit denen die Autorin das Buch fertiggeschrieben hat, in Frage gestellt werden. Ein wesentlicher Faktor zur Beantwortung dieser Frage beinhaltet Leopolds Aussage am Ende des Romans, indem er zugibt, dass er nicht als Zeuge seiner eigenen Geschichte taugt und deswegen die drei Hefte wieder vor der Öffentlichkeit verstecken will.¹⁴² Die Bekenntnis Leopolds lässt darauf schließen, dass sein Schreiben bzw. das Beschreiben seines Alltags im Lager weit weg von der Realität liegen. Obwohl nicht davon ausgegangen werden kann, dass Oskar Pastior die ganzen Begebenheiten im Roman frei erfunden hat, wird die Leserschaft am Ende des Romans unaufgeklärt zurückgelassen, sodass er sich bei einer weiteren Lektüre zu keinem Zeitpunkt sicher sein kann, ob sich die gerade geschilderte Situation ursprünglich so abgespielt hat. Folglich lässt sich eine Mischung zwischen einer realen und einer fiktionalisierten Autorschaft wiederfinden, wobei es

¹⁴⁰ Ebd., S.282.

¹⁴¹ Ebd., S. 282-283.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 283.

nicht möglich ist herauszufinden, wann genau die Erinnerungen Leopolds verfälscht werden. Demzufolge ist Leopold als Erzähler nicht in der Lage, der Leserschaft ein kohärentes Gesamtbild zu liefern. Als letzten Anhaltspunkt lohnt es sich, noch einmal einen Blick auf die allererste Zeile in seinen Diktandoheften zu werfen, in der er sich an das Heft selbst adressiert: „Es begann mit dem Satz: Wirst du mich verstehen, Fragezeichen. Mit dem Du meinte ich das Heft.“¹⁴³ Die Adressierung und Fragestellung an das Heft bringen die Vermutung nahe, dass die Figur Leopold nicht einmal selbst davon ausgeht, verstanden zu werden. Durch seine anachronistische Erzählweise sowie das Verwenden einer komplexen Metaphorik wird sein Unterfangen die Leserschaft von der Glaubwürdigkeit seiner Geschichte überzeugen zu wollen weiterhin erschwert. Dementsprechend bewahrheitet sich die These, dass sowohl die Authentizität Leopolds als auch die der Autorin selbst gegenüber ihrem Werk in Frage gestellt werden muss.

Um auf die Ausgangsfrage zurückkommen, warum sowohl Lola ihren Alltag in einem Tagebuch festhielt als auch Leopold seine Zeit als Lagerarbeiter in Notizen und Diktandoheften aufschrieb, so lässt sich eine klare Tendenz erkennen, die durch eine Aussage Müllers in ihrem Essay *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, wenn wir reden, werden wir lächerlich* zusätzlich bekräftigt wird. In diesem äußert sie sich folgendermaßen über die Angewohnheiten ihres Großvaters, nachdem dieser von einem reichen Kolonialwarenhändler zu einem armen Bauern verkümmerte: „In dieser Demütigung begann mein Großvater seinen Kleinkram in die Rubriken hineinzuschreiben. <<Damit mir der Kopf nicht einrostet>>, sagte er. Aber er suchte Halt in dieser Praktik, die seinen Niedergang dokumentierte.“¹⁴⁴ Sowohl die von Müller beschriebene Vorgehensweise ihres Großvaters, alles aufzuschreiben, als auch dessen Absturz in die Armut lassen sich auf die beiden Figuren Lola und Leopold übertragen. Die beiden dokumentieren das Geschehen und die Personen in ihrem Umfeld und lassen so die Leserschaft an ihrem Leben teilhaben. Weiterhin kann das Schreiben eines Tagebuchs bzw. das Verzeichnen des Lageralltags in Heften in gleichem Maße an einen Versuch zur Verarbeitung des Erlebten gekoppelt werden. Demzufolge erhoffen sie sich durch die angesprochenen Vorgehensweisen, Erklärungen und einen gewissen Rückhalt zu finden, auf die sie zu einem späteren Zeitpunkt immer wieder zurückgreifen können. Die Suche nach Halt und Sicherheit zählt Müller dabei ebenfalls in ihrem Schreiben als wichtigste Komponente zur Verarbeitung ihrer Vergangenheit:

¹⁴³ Ebd., S. 281.

¹⁴⁴ Herta Müller: *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*. In: *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag ⁵2009, S.92.

Auch wenn das Leben nicht einfacher wird, weil das Schreiben einen bis über die Ohren in die Tiefe der Dinge drückt, klammert man sich ans Schreiben. Es wird mit der Zeit eine Art Selbstverständlichkeit. Vielleicht sogar die einzige, die man noch hat. Und es ist Privatheit, da schaut niemand hin.¹⁴⁵

Dabei betont Müller aber, dass es sich dabei um einen inneren Halt handelt und dieser außerhalb des Geschriebenen keine zusätzliche Sicherheit garantiert.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so lässt sich sagen, dass die Suche nach innerem und äußerem Halt zwar immer wieder angestrebt, jedoch nicht allein durch die Sprache oder das Schreiben erreicht werden kann. Überdies kann die Angst vor dem inneren Alleinsein nicht überwunden werden. Leopold ergänzt am Ende des Romans, dass weder das Schweigen noch das Erzählen ihm geholfen hat, als er monatelang versuchte, sich von den Qualen des Lageralltags zu befreien. „Man kann sich nicht schützen, weder durchs Schweigen noch durchs Erzählen.“¹⁴⁶ Hinzu kommt noch die selbstständige und kreative Komponente, die das Schreiben mit sich bringt. In einem Umfeld, in dem ihnen jegliche Rechte und die damit verbundene Unabhängigkeit entnommen werden, stellt die Prozedur des Schreibens trotzdem einen persönlichen Freiraum dar, in dem sich die Unterdrückten gegen ihre Widersacher behaupten können. Die Adressierung Leopolds an sein Heft kann dabei ebenfalls als ein Klammern an dessen Existenz gedeutet werden.

In Anbetracht der Tatsache, dass Müller einen Großteil ihrer Werke veröffentlicht und verkauft, ist ihre Aussage angesichts der Privatheit von Literatur und dem Schreiben allerdings leicht ironisch zu verstehen. Das Aufheben der privaten Komponente taucht in ihren Romanen ebenfalls an mehreren Stellen auf, zu denen beispielsweise die Entdeckung von Lolas Tagebuch, das Konfiszieren von Gedichten oder dem Auffangen von Briefen zählen.

5.6.2 Gedichte

Neben Lolas Tagebuch und Leopolds Diktandohefte in den jeweiligen Werken kommen in *Herztier* weitere schriftliche Kommunikationsmittel wie der Briefaustausch oder das Verfassen von Gedichten durch die Protagonisten_innen Georg, Edgar, Kurt und der Ich-Erzählerin vor. Dabei ist Lolas Tagebuch der Grund, wieso sich das Quartett kennengelernt hat. Keiner von ihnen ist der Überzeugung, dass es sich bei Lolas Tod um einen Selbstmord handelt und wollen ihre Erinnerungen bzw. das Tagebuch bewahren. Wenig später stellt sich heraus, dass es Edgars Aufgabe ist, die Sätze von Lolas Heften in ein eigenes zu kopieren und diese dann später in

¹⁴⁵ Herta Müller: Lebensangst und Worthunger: Im Gespräch mit Michael Lentz; Leipziger Poetikvorlesung 2009. Edition Suhrkamp 2620 2013, S. 7-8.

¹⁴⁶ Müller: Atemschaukel, S. 294.

einem sicheren Versteck in einem Sommerhaus aufzubewahren. Dabei müssen sie vorsichtig sein, nicht erwischt zu werden, und treffen sich öfters in ihrem Geheimversteck, wo sie Lolas Tagebuch durchlesen und zu verstehen versuchen. Dies funktioniert jedoch nur gering: „Lolas Sätze ließen sich sagen im Mund. Aufschreiben ließen sie sich nicht. Nicht von mir. [...] Beim Aufschreiben löschen sich Lola Sätze in meiner Hand.“¹⁴⁷ Sowohl der Ich-Erzählerin beim Vorlesen als auch Edgar beim Aufschreiben gelingt es nicht, die Gedanken Lolas exakt wiederzugeben. Zum einen verstehen sie ihre Gedankengänge nicht, zum anderen erkennen sie, dass es sich bei Lola ebenfalls um ein unterdrücktes Opfer des Regimes handelte, und wissen nicht, wie sie in ihrem Namen den Worten gerecht werden können.

Nebenbei schreiben Georg, Edgar und die Ich-Erzählerin regimefeindliche Gedichte und lesen sich diese gegenseitig vor. Nur Kurt scheint das Fotografieren dem Dichten vorziehen zu wollen. Ein möglicher Grund dafür wäre eine Auseinandersetzung mit Hauptmann Pjele, bei der er in dessen Untersuchungszimmer gerufen wird und dort das auf einem Blatt Papier geschriebene Gedicht, in den Mund gestopft kriegt und es ganz herunterschlucken muss, da es laut Pjele zur Flucht auffordere. Dies hat traumatische Folgen für Kurt, der nach dieser Einschüchterung das Versteck seiner Freunde im Sommerhaus auflöst und seine Gegenwart nur noch mit der Kamera kommentiert. Ob es sich beim Verfassen der Gedichte um eine Reaktion auf den Inhalt von Lolas Tagebuch handelte oder dieses sogar als Motivation fürs Rezitieren galt, wird nicht erwähnt. Somit bleibt die Frage offen, ob es sich beim Verfassen von Gedichten ebenfalls um ein Verarbeiten des Geschehens handelt. Ein Hinweis dazu lässt sich in Müllers Essay *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich* finden, indem die Autorin über das Wiedergeben von Gedichten in ihrer Vergangenheit spricht. Durch deren Rezitieren habe sie zwar einen täglichen Halt gefunden, waren aber gleichzeitig auch der Grund für ihre pessimistische Sichtweise auf ein besseres Leben: „Es waren ja auch bei mir immer Gedichte, die mir bestätigten, daß es ausweglos ist in meinem Leben.“¹⁴⁸

Schlussendlich kann davon ausgegangen werden, dass es sich zum einen bei den Gedichten um einen simplen Zeitvertreib handelt, da sie zu dieser Zeit arbeitslos sind und den ganzen Tag durch die Straßen schlendern. Zum anderen handelt es sich um einen kreativen Prozess des Schreibens, in dem sie unter anderem ihren Frust gegenüber dem Regime abbauen können und somit sowohl Vergangenheit als auch Gegenwart verarbeiten. Erwähnenswert ist dabei ebenfalls das Dokumentieren von Fluchttoten und Vermissten, über die sie durch Tereza und

¹⁴⁷ Müller: *Herztier*, S.44.

¹⁴⁸ Müller: *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*, S. 92.

eine Schneiderin informiert werden. Als Edgar eines Sommertages in sein Zimmer geht, fehlt von diesen Listen jedoch jegliche Spur. Auch seine Gedichte fand er nicht mehr wieder, sodass die Vermutung naheliegt, dass die Liste zusammen mit den Gedichten während einer heimlichen Durchsuchung seines Zimmers vom Staat konfisziert worden sind.

5.6.3 Briefe

Das Briefeschreiben in *Herztier* findet hauptsächlich nach dem Auseinanderleben der vier Protagonisten statt. Diese bilden ein zuverlässiges Kommunikationsmittel, mit dem sie in Kontakt bleiben und sich heimlich verabreden können. Damit dies so bleibt, führen sie gewisse Regeln ein und entwickeln eine Art Geheimsprache: „Ein Satz mit Nagelschere für Verhör, sagte Kurt, für Durchsuchung einen Satz mit Schuhe, für Beschattung einen mit erkältet. Hinter die Anrede immer ein Ausrufezeichen, bei Todesdrohung nur ein Komma.“¹⁴⁹ Zudem wird jedes Mal ein Datum oben am Brief angegeben und ein Haar des Schreibenden in den Brief dazugelegt. Dieses Verfahren denkt sich das Quartett aus, damit sie wissen, ob der Brief eventuell vom rumänischen Geheimdienst abgefangen und aufgemacht worden ist. Fehlt das Haar, stimmt etwas nicht. Dabei gibt es Hinweise im Roman, die auf Kontrollen und Abfangen von Korrespondenzen hinweisen wie beispielsweise dem Finden eines Haars im Brief, das nicht der Haarfarbe des Senders entspricht oder dem Durchstreichen von Sätzen. Auch das Fälschen von Handschriften wird im Roman in Erwägung gezogen, sodass Edgar ein dunkles, Kurt und Georg ein blondes und die Ich-Erzählerin ein helles Haar in den Umschlag legen. Diese werden als „Briefhaare“¹⁵⁰ bezeichnet, waren aber nur eine kurzweilige Absicherung, da auch dieser Trick nicht lange unentdeckt blieb. Des Weiteren wird Edgar als Lehrer eingestellt und muss mit dem Turnlehrer zusammenwohnen. Während dieser Zeit merkt er an, dass er das Gefühl hätte, sein Zimmer würde gelegentlich durchsucht werden. Durch die ständige Kontrolle des Regimes war es ihnen somit möglich, Haare von ihm zu sammeln, um damit einen gefälschten Brief zu schreiben und an Informationen bzw. an den Aufenthalt der Empfänger seiner Briefe zu gelangen.

¹⁴⁹ Müller: *Herztier*, S.90.

¹⁵⁰ Ebd., S. 103.

5.7) Schweigen

Obwohl es sich beim Schweigen um einen bewussten, nonverbalen Kommunikationsakt handelt, kann durch das Schweigen eine Vielzahl an Informationen ausgedrückt werden. Dabei spielt die Frage, warum sich eine Person bewusst für das Verschweigen von Gefühlen oder Sachverhalten entschieden hat, eine zentrale Rolle und bietet die Möglichkeit, die Gedanken und Ängste des Schweigenden besser nachvollziehen zu können. Besonders Letztere sind in Müllers Romanen zentral für das Verstehen der einzelnen Figuren.

5.7.1 Schweigen aus Angst

Das Schweigen aus Angst wird dabei im Roman *Herztier* früh aufgegriffen, als Lola aufgrund ihrer Verbindung mit der kommunistischen Partei von ihren Mitbewohnerinnen gefürchtet und gemieden wird. Niemand traut sich, sie anzusprechen, geschweige denn überhaupt in ihrer Nähe etwas zu sagen: „Jemand flüsterte im kleinen Viereck, und jemand schwieg. Die Mädchen flüsterten und schwiegen schon lange, wenn Lola im Viereck war.“¹⁵¹ Je mehr sie mit der Partei zu tun hat, desto größer wächst die Angst vor ihr. Dies geht so weit, dass wenn Lola in einen Raum eintritt, die anderen Mädchen anfangen, sich über eine Zeichensprache zu unterhalten, damit Lola es nicht mitbekommt, wenn über sie gesprochen wird. Als Lola schlussendlich von der Partei ausgeschlossen und tot aufgefunden wird, stellt sich unter anderem bei der Ich-Erzählerin die Frage der Schuld. Sie ist sich unsicher, ob ihr Schweigen sowie das von ihren Mitbewohnerinnen gegenüber Lola gerechtfertigt war. Dabei stellt sich die Frage, ob die ganze Situation anders ausgegangen wäre, wenn jemand sich um sie gekümmert hätte, anstatt sie zu meiden und zu fürchten. Infolgedessen wendet sie sich an die anderen Mädchen im Wohnheim, wird aber nach einem kurzen Gespräch wieder zurückgewiesen: „Ich wollte über Lola reden, und die Mädchen im Viereck sagten, ich solle endlich schweigen. Sie hatten begriffen, daß ohne Lola der Kopf leichter war.“¹⁵² An diesem Gespräch zeigt sich der Widerwillen der anderen Mädchen, auch nach Lolas Tod überhaupt über sie zu sprechen. Zu groß ist die Angst vor den möglichen Konsequenzen vonseiten der kommunistischen Partei, welche die ganze Stadt überblickt. Keine der Mädchen will dasselbe Schicksal wie Lola erleiden wollen, und demnach sollen durch das Schweigen und Verdrängen des Vorfalls keine weiteren Fragen gestellt werden. Dasselbe Phänomen lässt sich später in einem Schlachthaus beobachten, in dem Kurt

¹⁵¹ Ebd., S. 28.

¹⁵² Ebd., S. 42.

als Ingenieur eingestellt wird und dort folgendermaßen über die neuen Arbeiter berichtet: „Wenn Neue hinzukommen, werden sie schnell zu Komplizen. Sie brauchen nur einige Tage, bis sie wie die anderen schweigen und warmes Blut saufen.“¹⁵³ Hierbei wird den Arbeitern schnell klar, dass wenn sie ihre Arbeit behalten wollen, sie sich den Regeln des Regimes fügen müssen. Dabei werden sie zu willenlosen Puppen ausgebildet, die von Angst und Zwang getrieben sind.

Letztendlich kann das Schweigen als Schutzmechanismus angesehen werden und taucht in dieser Form in *Atemschaukel* ebenfalls auf. Zu diesen gehört das bewusste Schweigen Leopolds vor den Autoritäten im Lager, indem er einfach nicht mit ihnen spricht oder ihnen antwortet. Zwar überlegt er sich im Voraus, was er tun oder sagen würde, falls man ihn auf der Straße oder im Lager anhalten würde, und hat sich etliche Ausreden und Alibis ausgedacht, am Ende wird er aber nichts davon benutzen, sodass schlussendlich das Schweigen die Überhand gewinnt. Eine weitere Methode, mit Gefahren im Lager zu umgehen, lässt sich in der Sprache Leopolds wiederfinden, die er verwendet, um zu verhindern, dass die Wachen nichts von seinen Besuchen im Lagerbordel mitbekommen. Demzufolge verschleiert er die Identität der dort arbeitenden Frauen und den Gästen, indem er ihnen Decknamen wie SCHWALB, TANNE oder PERLE gibt, wenn er mit anderen Lagerarbeitern_innen über das Freudenhaus spricht.¹⁵⁴

5.7.2 Schweigen als Verdrängungsstrategie

Die Momente, in denen das Schweigen dem Bereden eines Problems vorgezogen wird, sind in Müllers Romanen allgegenwärtig. Gerade der Unwille einzelner Figuren, über Gefühle und Probleme sprechen zu wollen, lässt sich im Schweigemoment selbst beobachten. Den Protagonisten ist vollkommen bewusst, dass Schweigen für sie der einfachste Weg zur Verdrängung des Problems ist. Indem sie nicht wissen, wie sie mit der Situation umgehen sollen, mündet dies in den meisten Fällen in eine Tatenlosigkeit ihrerseits: „Sie hat seit einer Weile den Kopf von mir weggedreht, damit ich ihr Gesicht nicht sehe. Ihr Rücken zittert, ich spüre, wie sie weint. Das Schlurfen ist laut genug, ich sagte nichts. Was könnte ich sagen, außer sie soll nicht weinen.“¹⁵⁵ Dem Tanzen wird in *Atemschaukel* eine besondere Rolle zugespielt, da es einerseits eine seltene und willkommene Ablenkung für die Menschen im Lager darstellt und somit einen kurzen Moment der Freude hervorbringt, andererseits leiden dieselben aber

¹⁵³ Ebd., S. 100.

¹⁵⁴ Vgl. Müller: *Atemschaukel*, S. 96.

¹⁵⁵ Ebd., S. 147.

gerade während des Tanzens am meisten an ihrem Heimweh. Daraufhin wird der Tanzsaal als lebloser Raum beschrieben, in dem man, außer der Musik, lediglich das Schluchzen und Seufzen der Gäste wahrnimmt.

Einen traurigen Moment zu überspielen, versucht Leopold ebenfalls am Ende des Romans als er nach seinem Aufenthalt im Lager zurück zu seiner Familie geht. Da diese sich aber nie sicher sein konnte, wann oder ob Leopold jemals nach Hause kommen würde, haben sie in der Zwischenzeit einen neuen Sohn gezeugt und sich ein neues Leben mit diesem aufgebaut. Leopold fühlt sich Zuhause fremd, und auch seine Eltern wissen nicht, wie sie den zurückgekehrten Sohn nun behandeln sollen. Vor diesem Hintergrund hatte dieser nie den Mut oder die Gelegenheit, mit ihnen über seine schwere Zeit als Lagerarbeiter zu reden, sodass beide Parteien sich monatlang anschweigen:

„Ich war schon seit Monaten mit den Füßen daheim, wo niemand wusste, was ich gesehen hatte. Und es fragte auch keiner. Erzählen kann man nur, wenn man wieder den abgibt, von dem man erzählt. Ich war froh, dass keiner etwas fragte, und insgeheim kränkte es mich.“¹⁵⁶

In diesem Fall lässt sich sogar ein doppeltes Schweigen Leopolds beobachten. Erstens erzählt er weder den Leuten in seiner Heimat noch seiner eigenen Familie etwas über die letzten Jahre, und zweitens verwirft er gleichzeitig den Gedanken über das mangelnde Interesse seiner Familie zu sprechen. Obwohl es ihn sichtlich stört, überspielt er die emotionale Bedeutung seinerseits und nimmt sich vor, ein neues und eigenes Leben anfangen zu wollen.

5.7.3 Schweigen als Gewohnheit

Durch Leopolds Heimkehr und der Gewissheit, dass es ihm nicht mehr möglich sein wird, sich dort zu Hause fühlen zu können, bringt ihn dies zu der Erkenntnis, dass er sich von seinen Gewohnheiten lösen muss. Um dies zu erreichen, besteht sein Ziel erstmals in der Suche nach Arbeit: „Ich konnte nicht den ganzen Tag im Haus zubringen. Ich brauchte eine Arbeit, um das Schweigen zu verlassen. Ich war jetzt 22 Jahre alt, hatte aber nichts gelernt.“¹⁵⁷ Im Gegensatz zu den anderen Figuren im Roman versucht Leopold, sich der Gewohnheit des Schweigens zu entziehen, sodass hier das erste Mal der Wille der Figur, sich persönlich weiterentwickeln zu wollen, miterlebt werden kann. Wenn alles immer so bleiben würde, wie er es jetzt durch seine Zeit im Lager gewohnt war, würde er sich durch das ständige Schweigen selbst vergessen und könnte sich nicht aus eigener Kraft von seiner emotionalen Krise befreien. Dass das Schweigen

¹⁵⁶ Ebd., S. 270.

¹⁵⁷ Ebd., S. 273.

im Lager zu einer Gewohnheit wurde, merkte Leopold durch die Begegnung mit Albert Gion, mit dem er zusammen tief unter der Erde in einer Erzmine arbeiten muss. In ihren kurzen Pausen setzten sich die beiden auf eine Bank und schwiegen sich solange an, bis ihre Schicht wieder anfing. Folglich wird diese Bank als „Schweigebrett“¹⁵⁸ bezeichnet, auf der die beiden über ihre Gegenwart reflektieren und darüber nachdenken, wieviel Menschlichkeit noch in ihnen steckt. Dabei prüfen sie, jeder für sich, ob sie noch rechnen können oder stellen sich die Frage, ob sie überhaupt noch am Leben sind. Obwohl die beiden genau wissen, dass der andere gerade das Gleiche tut, schweigen sich die beiden weiterhin an und treffen sich jeden Tag in der Pause bei dieser Bank. Damit verpasst Leopold wieder einmal die Gelegenheit, seine innere Welt mit einem Menschen zu teilen.

In ihrem Aufsatz *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich* geht Müller ausführlicher auf die Problematik des Schweigens ein. Diese beschreibt sie als innere Einstellung, welche sich solange im Kopf desjenigen einnistet, bis sich die Person aus dieser Gewohnheit herausgekämpft hat. Diese Gewohnheit zu brechen, sei jedoch schwierig, weil die Auffassung, dass das Schweigen die bessere Konfliktlösung darstellt, seit Jahren fest im Kopf desjenigen verankert ist. Indem sie über ihre eigenen Erfahrungen und Jugend spricht, erklärt Müller, dass ab dem Moment, in dem sie sich eingeredet hatte, das Schweigen würde ihr das Leben erleichtern, der Wille sich ausdrücken zu wollen, komplett verschwand.¹⁵⁹ Zudem würde das Reden in Gegenwart anderer Personen eine hemmende Wirkung auf ihre Psyche haben, weil das Reden Aufmerksamkeit auf sich zieht. Indem sie in den Gesprächen ihrer Mitmenschen hauptsächlich Arroganz und Selbstmitleid wahrnimmt, möchte sie lieber schweigen, als sich vor fremden Leuten erklären zu müssen. Zudem definiert sie das Schweigen im Gegensatz zum Reden als „stabiler, in sich geschlossener Zustand“¹⁶⁰, bei dem sie keinem eine Erklärung schuldig sei. Vor diesem Hintergrund erscheint die Handlungsweise Leopolds nachvollziehbarer, weil dieser bis zu dem Zeitpunkt, als er Albert Gion kennenlernt, sich den Gebrauch von Wörtern nicht zur Gewohnheit gemacht hatte. Beide verstehen das Schweigen des anderen und versuchen demnach, den anderen überhaupt nicht darauf anzusprechen oder dabei zu stören.

Insgesamt zeigt sich, dass das Schweigen und die damit verbundene Unfähigkeit, über das Erlebte zu erzählen, einen Schwerpunkt in Müllers Romanen darstellt. Bereits in der allerersten Textzeile ihres Romans *Herztier* (*Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar,*

¹⁵⁸ Ebd., S. 216.

¹⁵⁹ Vgl. Müller: *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*, S.83.

¹⁶⁰ Ebd., S. 75.

wenn wir reden, werden wir lächerlich) bietet sich die Gelegenheit an, tiefer in die Thematik des Unsagbaren einzudringen. In diesem spricht sie über die im Roman vorkommenden Schweigemetaphern und dokumentiert ihre Beweggründe für deren zahlreiches Auftreten in den ersten Seiten. Zu diesen gehören *Mit den Wörtern im Mund zertreten wir so viel wie mit den Füßen im Gras. Aber auch mit dem Schweigen*¹⁶¹ und *Das Gras steht im Kopf. Wenn wir reden, wird es gemäht. Aber auch, wenn wir schweigen*¹⁶². Dabei geht es in den verschiedenen Darstellungsweisen des Schweigens um Müllers frühere Auseinandersetzungen mit ihren Eltern und dem rumänischen Geheimdienst, von denen sie öffentlich nicht abfällig reden konnte bzw. durfte. Was ihre Eltern betrifft, so verschwieg sie ihnen die Tatsache, dass sie sich im Meer ertränken wollte, in letzter Sekunde aber von einem fremden Mann aus dem Wasser gezogen wurde.¹⁶³ Auch über ihre paranoiden Visionen, in denen Gegenstände und Landschaften zum Leben erwachen und versuchen, sie zu verschlingen, sprach sie damals nicht. Als sie dann zusammen mit einer Freundin nach Deutschland auswandert, weiß sie nicht, wie sie sich dort verhalten soll. Ihr wird jedoch geraten, sich nicht über ihre Erfahrungen mit der Diktatur zu äußern, weil die dort lebenden Menschen sie nicht verstehen und als Irre und Geisteskranke darstellen würden. Die ausgesprochene Warnung wird Müller aber ignorieren, sodass sie von ihren eigenen Freunden dort verschmäht wird. Müller versteht, dass die Menschen, die nicht das Gleiche wie sie durchgemacht haben, kein Verständnis für ihre Schilderungen aufbringen können, und entscheidet sich, über ihre Vergangenheit zu schweigen. Somit kommt Müller zu folgender Schlussfolgerung: „Dem Reden hat das Schweigen die Waage gehalten. Wo das Schweigen von der Freundin falsch verstanden worden wäre, mußte ich reden, wo das Reden mich in die Nähe der Irren gestellt hätte, mußte ich schweigen.“¹⁶⁴ Es geht darum, dass obwohl sie die Wahrheit sagen würde oder nur das erzählen will, was sie fühlt oder gesehen hat, sie von den anderen als Irre und Geisteskranke dargestellt und behandelt wird. Dabei weiß sie immer mehr als das, was sie mit Worten zu sagen versuchte. Sie muss sich aber zurückhalten, da ihr Wissen als lächerlich verspottet wird. So bleibt Müller nur noch das Schreiben und ihre Bücher übrig, in denen sie von menschenfressenden Maisfeldern und hungrigen Gräsern auf dem Friedhof erzählt, welche sie am liebsten in einem der Gräber dort sehen würden. Ihre Ängste und Visionen baut sie folglich in Form von Metaphern in ihre Romane ein, sodass sich die Ich-Erzählerin in *Herztier* ebenfalls in einem Fluss ertränken möchte, es schlussendlich aber nicht tut, weil sie dem Regime diesen Gefallen nicht tun will. Demzufolge verarbeitet Müller das

¹⁶¹ Vgl. Müller: *Herztier*, S. 7.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 8.

¹⁶³ Vgl. Müller: *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*, S.96.

¹⁶⁴ Ebd., S. 78.

Schweigen, das sie in ihrem Umfeld wahren muss, in ihren Romanen. Dies erlaubt ihr, die Erinnerungen an ihre Zeit als Angstbeißer für einen Moment aus ihrem Kopf zu verdrängen: „Wenn ich schweige, schläft der Schrecken in mir ein, so schien es mir. Wenn ich rede, wacht er wieder auf. Und als ich darüber schrieb, verlegte ich den Ort, [...]“¹⁶⁵ Wie wichtig die Thematik des Schweigens und die Unfähigkeit, über das Erlebte zu sprechen, ist, zeigt sich zusätzlich im Nachwort ihres Romans *Atemschaukel*, in dem die Autorin ein weiteres Mal über ihre Familiensituation zu sprechen kommt: „Auch meine Mutter war 5 Jahre im Arbeitslager. Weil es an die faschistische Vergangenheit Rumäniens erinnerte, war das Thema Deportation tabu. Nur in der Familie und mit engen Vertrauten wurde über die Lagerjahre gesprochen und auch dann nur in Andeutungen.“¹⁶⁶ Den ersten Schritt zur Verarbeitung fand die Autorin dementsprechend nicht in der Familie, sondern in den zahlreichen Dialogen mit anderen Verschleppten aus ihrem Dorf. Durch diese Gespräche entstand dann ebenfalls das Verlangen, über die Geschehnisse in den Lagern zu schreiben und lernte Oskar Pastior kennen, mit dem sie bis zu dessen Tod an *Atemschaukel* arbeitete.

5.8) Sich an etwas klammern

Das Festklammern an der eigenen Existenz lässt sich am besten an der Figur der Planton-Kati in *Atemschaukel* aufzeigen. Bei dieser handelt es sich um eine merkwürdige Figur, die den Anschein erweckt, als habe sie ihre Menschlichkeit verloren. Hilflos in allem, was sie tut, streicht sie durch das Lager, ohne sich bewusst zu sein, wo sie ist und was sie überhaupt dort zu suchen hat. Im Gegensatz zu anderen Frauen im Lager, besitzt sie noch immer ihre langen Haare, die sie zu einem Zopf flechtet. Dieser scheint ihr ganzer Stolz zu sein, da sie ihn sogar während des Schlafens nicht aus der Hand gibt:

„Bevor sie einschließt, holte sie ihren Zopf vom Rücken aufs Tischchen und hielt ihn beim Schlafen die ganze Nacht in der Hand. Vielleicht war sie dann nicht so allein. [...] Oder sie wollte, mit dem Zopf in der Hand, nur sicher sein, dass man ihn nicht stehlen kann.“¹⁶⁷

Da die Lagerbewohner_innen keine weiteren Wertsachen besaßen, ist davon auszugehen, dass ihre Haare das wertvollste Eigentum war, das sie besaß und an das sie festhalten konnte. Leider wird sie später trotzdem kahlgeschoren, sodass sie auch noch das Letzte verliert, was ihr noch übrigblieb. An der Platon-Kati lässt sich jedoch aufzeigen, dass sogar eine solch leblose Figur,

¹⁶⁵ Ebd., S. 96.

¹⁶⁶ Vgl. Müller: *Atemschaukel*, S. 299.

¹⁶⁷ Ebd., S. 102.

die komplett den Sinn für die Realität verloren hat, sich instinktiv an ihr Leben zu klammern scheint.

Auch bei Leopold scheint dies der Fall zu sein, indem er sich ein Wiedersehen mit seiner Familie erhofft. Dabei klammert er sich so sehr an seine beiden Flacons, weil diese im Gegensatz zu einem Kissen, Taschentuch oder Ähnlichem den einzigen Gegenstand darstellen, der dafür sorgen kann, dass die Krautsuppe, die er während den Mahlzeiten aufspart, nicht verdirbt oder ausläuft. Auch wenn die Flacons häufig leer waren, dachte Leopold nie daran, sie wegzwerfen. Sie waren für ihn ein wertvolles Utensil, an das er sich klammert, bis dass der Kapo Tur Prikulitsch sie konfisziert:

„Da legte er das Stöckchen aus der Hand, öffnete das Necessaire und entdeckte meine geheime Krautsuppe. Seit drei Wochen hatte ich die Krautsuppe in den beiden schönen Flacons, die ich nicht wegwerfen konnte, nur weil sie leer waren.“¹⁶⁸

Somit können das Verstauen und Verstecken von Essbarem oder Wertsachen in den Flacons und im oder unter dem Kissen als ein Festklammern an der eigenen Existenz interpretiert werden. Das Verstauen von Essbarem hat dabei nicht nur den Zweck, es später aufzusuchen, sondern die Flacons repräsentieren für ihn eine Art Mitbringsel, ein Souvenir, das er bei seiner Rückkehr seiner Familie überreichen will.

5.9) Sich etwas einreden

Eine weitere Methode, sich vor den Ängsten und Gefahren im Lageralltag zu schützen, ist die Selbstdäuschung, indem eine Person versucht, sich die Geschehnisse schönzureden. Diese Vorgehensweise bietet zwar Parallelen mit dem Verdrängen, weist dabei aber ebenfalls eigene Charakteristiken auf.

Was Leopold tut, erinnert an Autosuggestion, ein Prozess, indem eine Person ihr Unterbewusstsein solange trainiert, an etwas zu glauben, bis sie der festen Überzeugung ist, dass dies die Realität darstellt. Dabei entwickelt Leopold eigene Strategien und Systeme während des Lagerlebens, um sich die Umstände schönzureden und sich im Lager durchzukämpfen. So will er sich beispielsweise während seiner Arbeitsschichten nicht mehr von den verschiedenen Gerüchen und chemischen Substanzen irreführen lassen: „Es ist mir gelungen, angenehm süchtig zu werden, weil ich den Substanzen nicht erlauben wollte, giftig über mich zu verfügen.“¹⁶⁹ Um diese chemischen Gerüche in den Fabriken überbrücken zu

¹⁶⁸ Ebd., S. 160.

¹⁶⁹ Ebd., S. 184.

können, redet er sich ein, dass jeder verschiedene Geruch im Lager eine angenehme Duftstraße darstellt. Er gewöhnt seine Nase so sehr an die vorhandenen Gerüche, dass er sie mit anderen angenehmen Gerüchen wie etwa Zitronenblätter oder Schuhcreme in Verbindung bringt. Durch die Kontrolle über die Gerüche hat er das Gefühl, dass, egal wo er sich gerade aufhält, es sich um einen vertrauten Ort handelt, an dem er sich wohlfühlen kann.

Ein weiteres Beispiel ist das tägliche Brottauschen in der Kantine. Auch wenn Leopold bei Weitem nicht die einzige Figur darstellt, die den Brottausch als wichtiges und notwendiges Element vor dem Abendessen sieht, ist er so sehr von der Idee geblendet, dass er glaubt, seine Chancen auf ein größeres Stück Brot würden sich durch das Tauschen erhöhen. Obwohl mehrmals erwähnt wird, dass eher das Gegenteil der Fall ist, wirkt er besessen von dieser Prozedur und ist nie zufrieden mit dem Stück, das er gerade eingetauscht hat: „Ich muss wieder tauschen.“¹⁷⁰ Indem er sich einredet, das Eigenbrot, das er bekommt, sei immer kleiner als das der anderen, besteht ein weiterer Nebeneffekt seiner Einstellung gegenüber dem Brottausch in der Tatsache, dass Leopold so lange am Tauschen ist, dass er als einer der Letzten zum Essen kommt und am Ende mit einer kalten Suppe und einem kleinen Stück Brot dasteht. Diese Prozedur wiederholt sich dann jeden Tag aufs Neue. Dabei redet er sich zwar oft ein, die Situation unter Kontrolle zu haben, jedoch wird folgende Episode fernerhin aufzeigen, dass dies überhaupt nicht der Fall ist. Als er an einem Sommertag seinen Koffer aufmacht und ihn nach potenziellen Tauschobjekten durchsucht, findet er seinen weinroten Schal wieder, der für ihn immer noch „die ruhige Ordnung von früher“¹⁷¹ wahrt. Da dieser sich noch in einem tadellosen Zustand befindet und überhaupt nur wenige im Lager einen Seidenschal besitzen, wird er diesen an Bea Zákel abgeben, die den Schal an seiner Stelle gegen etwas Essbares auf dem Markt eintauschen sollte. Damit Leopold sich jedoch von seinem kostbaren Schal trennen kann, redet er sich ein, der Schal würde nicht mehr zu ihm passen: „Er war nichts mehr für mich, also ich nichts mehr für ihn.“¹⁷² Zum Entsetzen Leopolds kam Bea mit leeren Händen zurück. Nicht nur, dass Leopold nichts für den Schal zurückbekam, er musste während des nächsten Appells feststellen, dass der Lagerleiter Tur Prikulitsch ihn am Hals trug. In dem Moment wusste Leopold, dass er den Schal nie wiederbekommen würde. Obwohl er den Schal am liebsten wieder in seinem Besitz haben wollte, redet er sich ein weiteres Mal ein, dass dieser dem Tur Prikulitsch besser stehen würde als ihm selbst: „Und er stand ihm gut.“¹⁷³ Diese Aussage Leopolds ist insofern ein mitleidserregender Moment, da Leopold zwar versucht, seine Gefühle

¹⁷⁰ Ebd., S. 120.

¹⁷¹ Ebd., S. 180.

¹⁷² Ebd., S. 180.

¹⁷³ Ebd., S. 180.

zu überdecken, dies aber in diesem Fall nicht gänzlich schafft. Es ist eine der wenigen Male, indem die Leserschaft einen tieferen Einblick in die Gefühlswelt Leopolds miterleben darf und er mit ansieht, wie Leopold unter dem Verlust seines Schals leidet.

Es geht jedoch, wie in den bisherigen Beispielen gezeigt, nicht nur um die Verdrängung von Realität, Angst und Verfolgung, sondern ebenfalls um die Unterdrückung von Gefühlen. Dazu lässt sich in *Herztier* ein Szenario wiederfinden, das die Begegnung zwischen der Ich-Erzählerin und einer alten Frau schildert. Von ihr bekommt sie ein Taschentuch geschenkt, weiß aber noch nicht, ob sie es annehmen soll oder nicht. Nach langem Überlegen nimmt sie es an, benutzt es aber nicht, weil sie versteht, dass die Frau ihr nur das Taschentuch gegeben hatte, weil die Protagonistin sie an ihren Sohn Boris erinnert. Dieser wurde eines Tages zu einem Strafbataillon nach Sibirien verschleppt und ist bis zu diesem Tage nicht mehr zurückgekehrt. Angesicht der ähnlichen Situation, dass die beiden Verschleppte waren, konnte die Protagonistin ihre Emotionen nur schwer zurückzuhalten: „Ich hielt es nicht mehr aus, zwei Menschen zu sein, zwei Verschleppte, das war mir zu viel, [...] Ich war mir doch selber schon eine Last zu viel“¹⁷⁴ Ab diesem Moment wird sie jederzeit ihr dreckiges Kohletuch dem sauberen, weißen Taschentuch vorziehen. Als sie wieder auf dem Weg nach Hause ist, muss sie ihre Nase schnäuzen, weswegen sie an das neue Taschentuch denken muss. Im Anschluss darauf verliert sie die Kontrolle über ihre Gefühle ein weiteres Mal, rechtfertigt sich aber sofort wieder und hakt die Sache ab: „Ich wusste zu gut, es gibt ein inneres Gesetz, wonach man mit dem Weinen nie anfangen darf, wenn man zu viele Gründe hat. Ich redete mir ein, dass die Tränen von der Kälte kommen, und glaubte mir.“¹⁷⁵ Dieser Glaube wird so stark sein, als es das letzte Mal sein wird, in dem dieses Taschentuch im Roman erwähnt wird, da er mit dem Gefühl der Trauer und dem Verlust verbunden ist. Bei Leopold wiederum gelingt die Verdrängung seiner Gefühle an einen Punkt, an dem diese in einer Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod, der Gewalt und allgemein dem Elend im Lager münden:

„Denn es gab in den Spuren der Mathematik, im März, im vierten Jahr schon dreihundertdreißig Tote. Da kann man sich die deutlichen Gefühle nicht mehr leisten. Da hat man nur noch kurz an sie gedacht. Die fade Stimmung hat man abgestreift. Den Anflug einer mürben Trauer weggejagt, und zwar schon kurz bevor sie kam.“¹⁷⁶

Krampfhaft versucht Leopold, die Möglichkeit zu verleugnen, dass diejenigen Gesichter, die er seit längerem nicht mehr auf dem Appellplatz oder in der Kantine gesehen hat, nicht mehr am Leben sind oder bis an ihr Lebensende in eine Zelle eingesperrt wurden. Dementsprechend avanciert das Ausblenden von negativen bei Leopold zu einer Gewohnheit. So gewöhnt er sich

¹⁷⁴ Müller: *Herztier*, S. 78.

¹⁷⁵ Ebd., S. 78.

¹⁷⁶ Müller: *Atemschaukel*, S. 90.

zugleich an die Anwesenheit von Läusen, welche die Barackenbewohner_innen plagen: „Nur wenn sie Fleckfieber oder Typhus haben, sind Läuse gefährlich. Sonst kann man mit ihnen leben. Man gewöhnt sich daran, dass es überall juckt.“¹⁷⁷ Es wird ihnen eine Daseinsberechtigung gegeben, sodass sie als Wesen vorgestellt werden, die mit den Zwangsarbeitern_innen im Lager genau denselben Hunger teilen.

5.10) Verdrängen

Der Begriff der Verdrängung wird in dieser Arbeit eng mit denen des Schweigens und Vergessens geführt, wobei ersterer am meisten mit einer unangenehmen und beklemmenden Situation in Verbindung gebracht werden kann. Fritz Riemann argumentiert dabei, dass es sich aus psychologischer Sicht bei der Verdrängung einer Situation um eine Grundangst des Menschen handelt, die mit der Angst vor dem Unausweichlichen verbunden ist. Dabei soll jegliche Art von Verdrängung als ein Alarmzeichen verstanden werden, das auf eine Anomalität hinweist. Diese zu überkommen sei aber genau das Ziel und ein wichtiger Faktor für die Weiterentwicklung eines Individuums.¹⁷⁸ Da sich in Müllers Romanen *Herztier* und *Atemschaukel* eine Vielzahl von Angstszenarien bereitstellen lassen und das Verdrängen von Realität sowie das Verschließen des Blickes vor dem Geschehen ein zentrales Themenfeld im Müllers Gesamtwerk darstellen, sollen im folgenden Teil der Arbeit die Momente identifiziert werden, in denen das Verdrängen als bestmögliche Lösung seitens der Protagonisten dargestellt wird. Dementsprechend lässt sich die formulierte Angst vor dem Unausweichlichen unter anderem in folgendem Szenario von Müllers Roman *Herztier* wiederfinden:

Morgens um acht Uhr war die Mutter zum Dorfpolizisten bestellt worden. Er diktierte, und sie schrieb. Der Polizist schloß die Mutter zehn Stunden in sein Büro ein. Sie setzte sich ans Fenster. Sie traute sich nicht, das Fenster zu öffnen. Wenn jemand vorbeiging, klopfte sie an die Scheibe. Keiner auf der Straße hob den Kopf. Man weiß ja, daß man da nicht hinschauen darf, sagte die Mutter. Ich hätte auch nicht hingeschaut, weil man sowieso nicht helfen kann.¹⁷⁹

Vorsichtshalber sei hier angemerkt, dass es sich bei der Mutter nicht um ihre eigene handelt, sondern um jene der beiden Kinder, bei denen die Ich-Erzählerin als Deutschlehrerin im Haushalt aushilft. Nichtsdestotrotz ändert dies nichts an der Tatsache, dass eine Person im Büro des Polizisten festgehalten wird, für deren Wohl sich keiner zuständig fühlt. Dabei ist die Tatenlosigkeit der Passanten genauso erschreckend wie die Selbstständigkeit, mit der die

¹⁷⁷ Ebd., S. 233.

¹⁷⁸ Vgl. Riemann: Grundformen der Angst, S.230.

¹⁷⁹ Müller: *Herztier*, S. 199.

Mutter deren Verhalten rechtfertigt. Es handelt sich hier um eine Illustration radikaler Hilfslosigkeit und Unterdrückung des rumänischen Regimes unter Ceaușescu. Würde jemand ihr zu Hilfe eilen, oder sich in die Angelegenheit einmischen wollen, könnte er am nächsten Tag selbst als Leiche auf der Straße aufgefunden werden.

Ein weiteres Beispiel liefert das Verhalten Georgs, als dieser beobachtet, wie kleine Hasenbabys von einer Katze gejagt und aufgeschlitzt werden. Eingreifen kam für ihn nicht in Frage, sodass er reglos stehenbleibt und die Situation beobachtet. Nachdem diese vorbei ist, rechtfertigt er sein tatenloses Zuschauen und verleugnet die Tatsache, dass er die Möglichkeit hatte, dem Hasen zu Hilfe zu eilen: „Ihre Jungen überschlugen sich, dann war es aus. Es war nicht meine Kehle, die zerbissen wurden. Frierend und dreckig wie ein Maulwurf ging ich daran vorbei, ich werde nie mehr einen Hasen retten.“¹⁸⁰ Besonders die Einstellung Georgs, nicht eingreifen zu müssen, da es nicht um sein eigenes Leben geht, zeigt die kalte und egozentrische Seite der Protagonisten im Roman. Dabei geht er aber noch einen Schritt weiter und gibt den Gräsern und den Feldern die Schuld an dieser Tragödie, indem er sie mit hungrigen Kreaturen vergleicht, die nur darauf gewartet hätten, dass er sich den Hasen nähert. Georg bleibt fester Überzeugung, dass dies den festen Lauf der Natur darstellt, sodass diese Szene stellvertretend für das Ungleichgewicht zwischen Unterdrückten und Herrschenden, dem fressen und dem gefressen werden, steht.

Das Verschließen vor der Realität lässt sich ebenfalls bei Frau Margit wiederfinden, bei welcher die Ich-Erzählerin später in Untermiete wohnt. Diese hatte nach dem Krieg kein Geld mehr, um zurück nach Ungarn zu reisen. Da die Grenzen zu Ungarn kurzerhand später zugemacht worden sind, hatte sie keine Möglichkeit, die Grenze zu überqueren, ohne ihr Leben aufs Spiel zu setzen. Nun sitzt sie in Rumänien fest und redet sich ein, sie wolle nicht mehr zurück: „Frau Margit versuchte zu lächeln, aber ihre Augen gehorchten nicht, wenn sie sagte: Ich sitze gut hier, in Pest wartet niemand mehr auf mich.“¹⁸¹ In diesem Fall schlägt die Verdrängung ihrer Trauer fehl, weil sie ihre Emotionen während des Gespräches mit der Ich-Erzählerin nicht vollends zurückhalten kann. Durch ihre Lüge, nicht nach Hause gehen zu wollen, zeigt sich umso mehr ihr Verlangen, unbedingt wieder nach Budapest zurückzukehren zu wollen. Schwierigkeiten, die Realität zu akzeptieren hat zudem die Tereza, welche die Tatsache verdrängt, dass sich ein Krebsgeschwür unter ihrem Arm bildet und ausbreitet. Obwohl ihr Liebhaber zu dieser Zeit ein Arzt war und die Größe ihres Krebsgeschwürs mit der einer Nuss verglichen wird, verweigert sie jegliche ärztliche Hilfe. Dies wird gravierende Folgen haben,

¹⁸⁰ Ebd., S. 224.

¹⁸¹ Ebd., S. 129.

da ihre Verleugnung letztendlich zu einer unheilbaren Erkrankung und somit zu ihrem Tod führt. Am deutlichsten lassen sich die Thematiken der Verleugnung und Verdrängung hingegen an Müllers Figur Lola ausmachen.

5.10.1 Lola als Inbegriff der Verdrängung

Aufgrund ihres wirklichkeitsfremden Verhaltens kann Lola als Inbegriff der Verdrängung gekennzeichnet werden, da es bei ihr immer wieder zu einem kompletten Ignorieren von Fakten, Aussagen und Gesprächen und somit zu einer totalen Verdrängung der Realität kommt. Die mangelnde Wahrnehmung Lolas sorgt ebenfalls dafür, dass sie ihre Mitbewohnerinnen bestiehlt und deren Kleider anzieht, um sich in der Stadt mit Männern zu treffen. Dabei ignoriert sie die Drohungen und Ratschläge ihrer Freundinnen und zieht jeden Tag alleine los: „Jeden Tag sagte jemand in dem kleinen Viereck, die Kleider, verstehst du, gehören nicht dir. Doch Lola trug sie und ging in die Stadt.“¹⁸² Ihre Suche nach einem Liebhaber, der ihr zu einem sozialen Aufstieg verhelfen soll, nimmt krankhafte Züge an, sodass sie sich nicht verpflichtet fühlt, ihre Handlungen zu rechtfertigen. Dabei gibt folgende Beschreibung der Leserschaft einen Hinweis, dass sich Lola ihren Handlungen stets bewusst ist: „Jemand sagte, du gehst doch in die Kirche. Und Lola sagte, das tun die anderen auch. Man darf es nur nicht zeigen, daß man den anderen kennt.“¹⁸³ Nichtsdestotrotz zieht sie die Blicke ihres Umfelds auf sich, aber verstehen kann sie keiner. Sogar nach ihrem Tod versucht keine ihrer Mitbewohnerinnen, ihr Handeln nachzuvollziehen und stempeln sie schweigend als Verrückte ab. Schlussendlich wird dabei sogar ihre Existenz selbst verdrängt. Somit stellt Lola nicht nur den Inbegriff von Verdrängung dar, sondern avanciert ebenfalls zu einem Objekt der Verdrängung, das es in Zukunft nicht mehr zu erwähnen gilt. Durch das Verschweigen ihrer Existenz und dem Vermeiden von Aufmerksamkeit erhoffen sich ihre Mitbewohnerin mehr Sicherheit, sodass unter genauer Beobachtung das Verdrängen ebenfalls mit einer Vorsichtsmaßnahme verglichen werden kann.

5.10.2 Verdrängen als Vorsichtsmaßnahme

In folgendem Teil werden nun Situationen vorgestellt, in denen sich die Figuren Müllers bewusst für die Verdrängung als Lösung des Konflikts entscheiden, um den Schutz einer

¹⁸² Ebd., S. 25.

¹⁸³ Ebd., S. 28.

anderen Person zu garantieren. Obwohl Tereza zum engen Freundeskreis der Ich-Erzählerin gehört, stellt sich das Verhältnis zwischen den beiden als schwierig heraus, da letztere bis zum Ende unsicher bleibt, ob sie Tereza vertrauen kann. So reden sie aneinander vorbei und sprechen weder über ihre Gefühle noch über andere Probleme, welche beide plagen. Als die Ich-Erzählerin es dann doch einmal probiert, weicht Tereza den Fragen aus und gibt ihr keine klaren Antworten. Dies und die Tatsache, dass Tereza eines Tages als Spionin vom rumänischen Geheimdienst zu ihr geschickt wird, bringen die Ich-Erzählerin dazu, ihre Fragen für sich zu behalten und weder sich noch Tereza damit noch mehr in Schwierigkeiten zu bringen: „Ich ließ die Zeit verstreichen, bis Tereza bei anderen Dingen war.“¹⁸⁴ Durch das bewusste Verdrängen der von ihr geforderten Antworten schützt sie die ahnungslose Tereza weiterhin davor, vom Geheimdienst ausgenutzt zu werden.

Ein weiteres Beispiel, indem zum Schutz einer Person die Wahrheit bewusst verdrängt wird, lässt sich in einer Vorgeschichte Edgars und dessen Vater wiederfinden. In dieser verschwindet eines Tages eine kleine Holzpuppe, die sich auf Edgars Nachkästchen befand. Obwohl sein Vater sich bewusst ist, dass die Puppe mit großer Wahrscheinlichkeit während einer Durchsuchung der *Securitate* mitgenommen wurde, rechtfertigt er deren Handlung und erfindet eine Geschichte, sodass der Sohn keine weiteren Fragen mehr stellt. Edgar versteht insgeheim die Handlungsweise seines Vaters und erklärt den Sachverhalt folgendermaßen: „Mein Vater versteht, daß die Kerle den kleinen Holzmann mitgenommen haben. Mein Vater sagt: Die haben auch Kinder, die gerne spielen.“¹⁸⁵ Bei der Aussage, sie hätten die Puppe mitgenommen, um sie anderen Kindern zu geben, handelt es sich folglich um eine Schutzvorrichtung des Vaters. Dieser hat Angst um die Sicherheit seines Sohnes und will damit sichergehen, dass dieser sich nicht weiter in diese Angelegenheit einmischt. Solche Präventivmaßnahmen lassen sich ebenfalls nach den fünf Jahren Leopolds im Lager beobachten, als dieser in seine Heimatstadt zurückkehrt und es dort nach einem halben Jahr zu einem Wiedersehen zwischen ihm und der Trudi Pelikan kommt. Obwohl diese im Lager zu einer wichtigen Ansprechpartnerin für ihn geworden war, wissen die beiden nun nicht, wie sie sich außerhalb des Lagers gegenüber dem anderen verhalten sollen. Die vorgeschlagene Lösung, sich gegenseitig zu ignorieren, erscheint dabei fragwürdig: „Uns zuliebe wollten wir uns nicht mehr kennen. [...] Aber wie gerne hätte ich sie in den Arm genommen und gesagt, dass ich einverstanden bin mit ihr.“¹⁸⁶ Bei näherer Betrachtung lässt sich jedoch auch hier ein Schutzmechanismus erkennen. Mit diesem will

¹⁸⁴ Ebd., S. 123.

¹⁸⁵ Ebd., S. 68.

¹⁸⁶ Müller: Atemschaukel, S. 279.

Leopold nicht nur sich selbst schützen, sondern will ebenfalls nicht, dass sich seine damalige Freundin zu sehr an die Zeit im Lager erinnert. Er weiß, dass Erinnerung Schmerz bedeutet und es die beste Lösung für die beiden sein wird, die Begegnung so schnell wie möglich wieder zu vergessen. Zudem lässt sich in *Atemschaukel* die Verdrängung vorwiegend in zwei Konstellationen wiederfinden: Dem Unterdrücken des Hungergefühls und dem Ausblenden von Heimweh.

5.10.3 Unterdrückung des Hungergefühls

Bei ersterer Konstellation wird der Hunger als „fremde Macht“¹⁸⁷ beschrieben, die sich im Inneren des Menschen aufhält und diesen gleichermaßen beherrscht. Um diese Macht und somit den Hunger bekämpfen zu können, versucht Leopold mithilfe zahlreicher Methoden, sein Sättigungsgefühl zu manipulieren. Um dies zu bewerkstelligen, schluckt er seinen eigenen Speichel runter und bildet sich dabei ein, dass es sich bei seiner Spucke um etwas Essbares wie beispielsweise einer Bratwurst handelt. Dieses Verfahren wiederholt er so lange, bis es zu einem Automatismus avanciert und er der festen Überzeugung ist, dass er den Hunger dadurch unterdrücken kann. Auch dieser Vorgang erinnert an Autosuggestion. Darüber hinaus findet Leopold in der Steppe einen toten Erdhund vor, hält es aber nicht für nötig, diese potenzielle Nahrungsquelle mit ins Lager zu nehmen. Demnach findet bei Leopold eine komplette Verdrängung eines der primären Bedürfnisse des Menschen statt. Wenn er das Gefühl bekommt, er stoße an seine Grenzen, kapselt er sich von der Welt ab und legt sich in sein Bett schlafen: „Jetzt will ich nicht auch noch ans Essen denken. Ich tauche in den Schlaf und ich träume.“¹⁸⁸ Zudem kann die Figur des Hungerengels als wesentliches Element für die erfolgreiche Bekämpfung des Sättigungsgefühls angesehen werden. Diese imaginative Figur Leopolds erinnert ihn zwar einerseits immer wieder an seinen Hunger, führt ihm aber in gleichem Maße sein Vorhaben vor Augen, dass er sich diesem nicht beugen will. Somit avanciert das Verdrängen des Hungergefühls in Müllers Roman zu einer Überlebenstaktik, mit welcher Leopold die fünf Jahre im Lager bewältigen wird.

¹⁸⁷ Ebd., S. 229.

¹⁸⁸ Ebd., S. 152.

5.10.4 Ausblenden von Heimweh

Beim zweiten mehrfach auftauchenden Motiv handelt es sich um die Überbrückung des Heimwehs. Diese versucht jeder Lagerbewohner auf seine eigene Weise zu verarbeiten. Leopolds Vorgehensweise besteht darin, seine eigenen Gefühle und Emotionen so viel wie möglich abzuschwächen, sodass er im besten Fall nichts mehr fühlen kann. Dabei redet er sich ein, er sei nie ein emotionaler Mensch gewesen, und vermeidet, die Namen von Gegenständen auszusprechen, die ihn an seine Familie oder sein Zuhause erinnern könnten. Für ihn sind Gefühle im Lager ein Hindernis, das jeder überwinden muss, um dem Heimweh zu entkommen: „Wenn ich mir mal ein Gefühl leiste, drehe ich den wunden Punkt um eine Geschichte, die trocken auf der Heimwehlosigkeit verharrt.“¹⁸⁹ Die Einstellung Leopolds, sich eine eigene Welt, eigene Geschichten auszudenken, mit denen er sich das Geschehen schönredet, zeugt von äußerster Mut – und Hoffnungslosigkeit. Dabei gibt er zu, dass das Abstellen von Gefühlen ein Zeichen von Schwäche darstellt, zieht sein Vorhaben aber bis zum Ende seines Aufenthalts im Lager durch. Es handelt sich um einen inneren Kampf Leopolds, den er allein durchstehen will, und verbietet sich so beispielsweise das Weinen: „Ich habe meinem Heimweh schon lange trockene Augen beigebracht.“¹⁹⁰ Überdies lässt sich an den gelegentlichen Tanzabenden im Lager aufzeigen, dass das Wegsperren nostalgischer Gedanken immer wieder scheitert. Dementsprechend werden die tanzenden Paare von der Trudi Pelikan als „Heimwehpaare“¹⁹¹ bezeichnet. Obwohl das Tanzen für die Deportierten eine Form von Verdrängung und willkommene Abwechslung gegenüber ihrem Alltag darstellen sollen, sorgt gerade diese nostalgische Atmosphäre eines Tanzabends für einen kollektiven Ausbruch von Emotionen. Aus den gezeigten Beispielen wird deutlich, dass das Verdrängen der Realität sowie das Verschließen des Blickes vor dem Geschehen zusammen mit dem Schweigen und dem Vergessen einen thematischen Schwerpunkt in den Romanen darstellen. Erstere finden dabei auf mehreren zeitlichen Ebenen statt. So wird nicht nur die Vergangenheit und die Gegenwart von den Protagonisten verdrängt, sondern ebenfalls die Zukunft, indem präventiv an die bestmögliche Lösung für alle Beteiligten gedacht wird. Besonders in den ersten gezeigten Beispielen wird der Leserschaft deutlich vor Augen geführt, wie aussichtslos das Bekämpfen des Regimes in den Köpfen der Verschleppten und Unterdrückten wirkt. Die dabei aufkommende Mutlosigkeit entwickelt sich somit allmählich zu einer Gleichgültigkeit der Protagonisten, die durch ihre Angst vor dem Unausweichlichen keinen Sinn mehr darin sehen,

¹⁸⁹ Ebd., S. 190.

¹⁹⁰ Ebd., S. 191.

¹⁹¹ Ebd., S. 243.

ihren Mitmenschen zu helfen oder moralisch zu unterstützen. Wie sich am Beispiel Georgs deuten lässt, wird die eigene Untätigkeit durch Schuldzuweisung ersetzt, indem er den Gegenspieler als etwas Höheres ansieht, gegen das er nicht ankämpfen kann. Die zahlreichen Verzerrungen der Wahrheit offenbaren die Angstverhältnisse und Atmosphäre des Romans, welche durch die Herrschaft Ceaușescus geleitet werden.

5.11) Vergessen

In Müllers Romanen lässt sich das Vergessen in drei verschiedenen Kontexten wiederfinden. Unter diesen muss untersucht werden, inwiefern das Vergessen aus eigener Initiative entsteht. Dabei gilt es herauszufinden, was die jeweiligen Hintergründe und Auslöser für die Entscheidungen der Protagonisten_innen sind, sowie die Frage, warum ein solches Verhalten von den Protagonisten_innen bevorzugt wird.

5.11.1 Das Vergessen des Elends

Ablenkung gab es während der Lagerzeit nur wenig. Zumdest kam mit der Entdeckung des Zeppelins eine neue dazu. Jedoch deutet schon allein das Sich-Zurückziehen in ein altes, verrostetes Rohr auf das Elend hin, welches folgendermaßen beschrieben wird: „Mir gefiel der Name Zeppelin, er stand im Einklang mit dem silbrigen Vergessen unseres Elends, mit der katzeneligen Paarung.“¹⁹² Das gerade zitierte Vergessen des Elends kann dabei unter vielen verschiedenen Formen auftauchen, lässt sich aber in zwei Gruppen unterteilen. Zur ersten gehört das Vergessen von Müdigkeit und den dazugehörigen körperlichen Tätigkeiten. Bereits während des Appells am Morgen versuchen die Lagerarbeiter_innen, die Strapazen des vorherigen Tages zu vergessen, indem sie abwesend in den Himmel starren: „Wenn ich mich vergessen und den himmlischen Haken gefunden hatte, hielt er mich fest.“¹⁹³ Zudem verschwenden sie keinen Gedanken an die Arbeit, die vor ihnen liegt, sondern gehen in eine Art Trance über, die sie willenlos ihre Schicht verrichten lässt. Während der Arbeit hatte man dann keine Zeit mehr fürs Träumen, sodass unmittelbar nach Schichtende wieder einmal die Zeit gekommen war, den Tag abzuhaken und gedankenlos in den Zeppelin, in die Kneipe oder in die eigene Baracke zurückzukehren: „Die Füße wurden leichter, wenigstens im Kopf, denn

¹⁹² Ebd., S. 95.

¹⁹³ Ebd., S. 27.

der Schichtwechsel war nah und man wollte vergessen, wie müde man ist.“¹⁹⁴ Diese Prozedur wiederholt sich im Roman täglich, sodass der Erschöpfungszustand der Arbeiter sich nie verbessert.

Die zweite Gruppe wäre der Hunger, der besonders in *Atemschaukel* als eine Macht beschrieben wird, die größer und mächtiger ist als der Mensch selbst. Niemand weiß, wann und wo sie auftaucht, jedoch spürt Leopold ihre Präsenz durchgehend, als würde sie vor ihm stehen. Das einzige Mittel, dieser Macht zu trotzen, ist das Vergessen: „Und der eigene Hunger ist für jeden eine fremde Macht. Wie gut ich das in dem Moment wusste, wie schnell ich es wieder vergaß.“¹⁹⁵ Die dazu benutzten Methoden bestehen größtenteils aus Schlafen und dem damit verknüpften Verdrängen des Hungergefühls. Durch die ständige, tägliche Wiederholung eines bewussten Verdrängens seitens der Lagerarbeiter inklusive Leopold stehen die Figuren Situationen gegenüber, in denen sie behaupten, sie hätten die Bedeutung oder die Form von den gewöhnlichsten Gegenständen oder Nahrungsmittel vergessen. So behauptet Leopold, er habe den Terminus Bügeleisen schon längst vergessen und wisse nicht, warum andere sich noch mit so etwas Unbedeutendem beschäftigen würden: „Nie und nimmer sahen sie aus wie Bügeleisen. Dass er an so etwas dachte, ich hatte dieses Wort vergessen.“¹⁹⁶ Dass es jeden Tag ausschließlich Suppe, Kraut und Brot in der Kantine gab oder immer die gleichen Kleider getragen werden mussten, fördert in diesem Fall das Vergessen von jeglichen Produkten höheren Standards, auf welche die Arbeiter sowieso keinen Zugriff hätten.

Ein weiterer Vorfall ist die Geschichte des Lastwagenfahrers Kobelian, als dieser sich während eines Ausflugs durch die Ödnis an seine Kindheit erinnert. Dort hatte er die merkwürdige Gewohnheit, seine Pfirsiche absichtlich auf den Boden fallen zu lassen, um sie dann zusammen mit dem Sand auf dem Boden zu essen. Dies tat er so oft, dass sein Vater öfters mit ihm zum Arzt gehen musste. Als er dann wieder fertig mit dem Erzählen der Geschichte war, muss er feststellen, dass ihn eine Stelle der Geschichte nun beunruhigt. Er kann sich nicht mehr daran erinnern, welche Konsistenz ein Pfirsich besitzt: „Jetzt habe ich Sand genug und weiß gar nicht mehr, wie ein Pfirsich ausschaut.“¹⁹⁷ Sein Bewusstsein erlaubt es ihm nun nicht mehr sich an Details seiner Kindheit zu erinnern und hat das Lagerleben nun als sein neues Leben angenommen.

Der Wille schnellstmöglich etwas vergessen zu wollen, findet sich ebenfalls in *Herztier* wieder, wo es mehrfach zu Vorfällen kommt, in denen Bürger_innen aus ihren

¹⁹⁴ Ebd., S. 156.

¹⁹⁵ Ebd., S. 229.

¹⁹⁶ Ebd., S. 131.

¹⁹⁷ Ebd., S. 130.

Haushältern, ihrer Arbeit oder in der Nähe der Grenze verschwinden. Obwohl nicht explizit erwähnt wird, ob es sich bei den Leichen in den Flüssen um die vermissten Personen handelt, werden diese Zwischenfälle von den Verantwortlichen nicht verheimlicht. So findet die Ich-Erzählerin am helllichten Tag einen Mann mit schwarzer Fliege tot auf dem Boden liegend. Indem sie diesen nicht hinsichtlich dessen schwarzer Fliege wiedererkennt, sondern ihn als Irren kennzeichnet, liegt die Vermutung nahe, dass sie diesen zumindest flüchtig gekannt hatte: „Etwas wollte ich doch vergessen, den Tod des Irren am Springbrunnen.“¹⁹⁸ Durch die Aussage, die Erinnerung an diesen Vorfall so schnell wie möglich vergessen zu wollen, versucht sie, nicht nur den Tod des Mannes, sondern ebenfalls die Vergänglichkeit ihres eigenen Lebens zu verdrängen. Gerade sie als eine der wenigen Figuren, die sich dem Regime entgegenstellt, wird in dieser Szene noch einmal vor Augen geführt, welche Konsequenzen eine oppositionelle Stellung zum Regime nach sich zieht.

5.11.2 Der Schmerz der Erinnerung

Ein weiterer Grund für das Vergessen und Verdrängen von Bekanntem ist der Schmerz, den ein Objekt verursachen kann, indem es den Besitzer an sein vorheriges Leben erinnert und besonders an dessen Familie, die zu Hause auf ihn warten könnte. Indem Leopold täglich seine von zu Hause mitgebrachten Gegenstände benutzte, kam ihm der furchteinflößende Gedanke, dass das Lager vielleicht seine neue Heimat werden würde. Er hatte Angst, wenn er die gleichen Gegenstände oder die gleichen Routinen wie zu Hause im Lager anwandte, er irgendwann anfangen könnte, sich an diesem fremden und grausamen Ort heimisch zu fühlen. Um dagegen kämpfen zu können, versucht er, sich so oft wie möglich an sein Zuhause zu erinnern, auch wenn ihm dies nicht immer gelingt. Er spürt, wie das Leben im Lager immer mehr zu seinem Alltag avanciert und kämpft gegen dieses Gefühl an. Den Zwang Leopolds, sich trotzdem an sein Leben vor dem Lager erinnern zu müssen, wird in folgenden Zeilen deutlich: „Ich muss mich erinnern gegen meinen Willen. Und auch wenn ich nicht muss, sondern will, würde ich es lieber nicht wollen müssen.“¹⁹⁹ Er befindet sich in einer mentalen Zwickmühle und weiß, dass er sich zwingen muss, sich an die Zeit vor dem Lager zu erinnern, auch wenn dies ihn schmerzt und er dadurch das Risiko eingeht, an Heimweh zu leiden. Die Angst, nie mehr zu seiner Familie zurückkehren zu können, war so groß, dass er sich nicht mehr an alle mitgebrachten Gebrauchsgegenstände erinnern kann, woraufhin für ihn nur noch die

¹⁹⁸ Müller: Herztier, S. 119.

¹⁹⁹ Müller: Atemschaukel, S. 34.

Gegenstände zählten, die überlebensnotwendig waren. In diesem Zusammenhang sorgt der ständige Kampf gegen den Hunger dafür, dass Leopold primär nicht mehr an belanglose Wert- oder Kosmetikaccessoires denkt, sondern ausschließlich an etwas Essbarem interessiert ist. Da es auch ohne geht, vergisst Leopold, dass man für das Zähneputzen eigentlich Zahnpasta braucht. Sowohl Zahnbürste als auch Kamm verschwinden aus den Erinnerungen des Protagonisten, er weiß nur, dass sie einmal da gewesen waren und dann eines Tages abhandengekommen sind. An die Kämme, die im Lager untereinander ausgetauscht worden sind, erinnert sich Leopold allerdings auffallend deutlich. Da die meisten Sachen wie Zahnpasta sowieso nach ein paar Monaten aufgebraucht waren, wurden diese als wertlos betrachtet und somit schnell aus dem Gedächtnis verdrängt.

Darüber hinaus wäre es verständlich, wenn verschleppte Zwangsarbeiter wie Leopold so wenig wie möglich ans Zuhause erinnert werden wollten. Die Erinnerungen an ihre Heimat und der dadurch verursachte seelische Schmerz wird in der Episode angedeutet, in der Leopold eines Tages von einer alten, trauernden Russin ein schneeweißes sauberes Taschentuch aus feinem Stoff geschenkt bekommt. Gerade weil dieses Taschentuch auf feinstem Batist einen so hohen Wert besaß, wollte oder konnte Leopold dieses nicht benutzen: „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. [...] Diese Schönheit tat mir weh.“²⁰⁰ Andererseits kann hier ebenfalls darauf geschlossen werden, dass Leopold während seiner Zeit als Lagerarbeiter jegliche Würde verloren hat und nicht mehr im Besitz eines solchen Gegenstandes sein will. Dieses Phänomen lässt sich ein weiteres Mal beobachten, als sich Leopold von seinem unbenutzten Schal trennen will, den er in einem makellosen Zustand in seinem Koffer wiederfindet. Obwohl er diesen selbst benutzen oder gegen Essen eintauschen konnte, wollte er mit dem Schal nichts mehr zu tun haben, da die Sauberkeit und Unberührtheit des Schals ihn an sein Leben vor dem Lager erinnert und er sich nicht mehr würdig fühlt, diesen zu tragen.

5.11.3 Angst, vergessen zu werden

Eine andere Form des Vergessens ist die Angst, vergessen zu werden. In *Herztier* wird das Verhalten einer Mutter erläutert, die ihren Kindern vollkommen übertrouerten und zu großen Schmuck schenkt. Dabei handelt es sich um Halsketten, die viel zu groß sind, sodass sie ihren

²⁰⁰ Ebd., S. 78.

Kleinkindern um den Hals kaum passen könnten. Um sich diesen Schmuck leisten zu können, arbeitet sie als Schmugglerin und muss dafür gelegentlich das Land verlassen. Gründe für ihre Befürchtung von den eigenen Kindern vergessen zu werden, könnte wieder einmal das rumänische Regime von Ceaușescu sein, vor dem sie und ihr Kind nicht sicher sind. Auf der anderen Seite kann es ebenfalls an ihrer Arbeit liegen, für die sie ständig über die Grenze gehen und mit Zöllnern schlafen muss, damit ihr eine sichere Rückkehr garantiert wird. Diese Lebensumstände tragen dazu bei, dass sie nicht viel Zeit mit ihren Kindern verbringen kann und die Angst hat, eines Tages nicht mehr zu ihnen zurückkehren zu können und so bei ihren Kindern in Vergessenheit zu geraten: „Ich habe ihn für später gekauft. Wenn sie groß sind, werden sie mich nicht vergessen.“²⁰¹ Folglich versucht sie, krampfhaft durch materielle Geschenke die Aufmerksamkeit ihrer Kinder zu bekommen, und will ihnen etwas hinterlassen, worauf sie später zurückgreifen können. Besonders das Leiden der Mutter in dieser Szene beschreibt die Angst, vergessen zu werden, in ihrer emotionalsten Form.

5.12) Verkörperungen

Im vorliegenden Kapitel soll zunächst ein Überblick über die wichtigsten und am meisten vorkommenden Verkörperungen und Metaphern präsentiert werden. Diese können in zwei verschiedene Gruppen unterteilt werden. Auf der einen Seite lässt sich eine Vielzahl an Personifikationen wiederfinden, in denen Gegenstände vermenschlicht werden. Ihnen wird eine Stimme gegeben, sodass sie teilweise selbst zur Handlung beitragen. Auf der anderen Seite tauchen fortlaufend Tier-Mensch-Vergleiche auf, in denen es vorwiegend zu einer Vertierlichung des Menschen kommt. Weiterhin soll erläutert werden, welchen Absichten die Autorin mit der Einführung solcher Stilmittel verfolgt und wie diese die Protagonisten_innen in den Romanen beeinflussen.

5.12.1 Personifikationen

Die Herzschaukel und der Hungerengel gehören in Müllers Roman *Atemschaukel* zu den am meisten thematisiertesten Personifikationen und stehen stellvertretend für die Lebensverhältnisse und den Alltag der Lagerbewohner_innen. Bei genauerer Betrachtung lässt sich feststellen, dass die in ihren Werken benutzten Konstruktionen sich überwiegend auf die

²⁰¹ Müller: *Herztier*, S. 148.

Grundbedürfnisse des Menschen zurückführen lassen, wobei der Hunger und der Schlaf durch zahlreiche Auftritte herausstechen. Besonders der Hunger wird als tierähnliches Wesen beschrieben, das nie von der Seite seines Trägers weicht: „Wir sind das Gestell für den Hunger. Wir alle essen mit geschlossenen Augen. Wir füttern den Hunger die ganze Nacht.“²⁰² Dabei braucht der Hunger selbst keinen Schlaf und erscheint, wann er will und wie er will, sodass Müller ihm in *Atemschaufel* den Namen Hungerengel gibt. Neben diesem bekommt in ihrem Werk die Personifikation einer Schaufel eine bedeutende Rolle, weswegen sie diese als Herzschaufel betitelt. Hierbei werden die beiden Verkörperungen Hungerengel und Herzschaufel deckungsgleich untersucht, da sie im Roman als zwei Gegenparts zueinander beschrieben werden. So tauchen diese zwar gleichzeitig auf, werden dabei aber unterschiedlich in zwei kurzen Kapiteln separat vorgestellt. Dabei wird der Hungerengel als Kontrahent und die Herzschaufel im gleichen Zug als Komplize des Hoffnungsspruches ICH WEISS DU KOMMST WIEDER von Leopolds Großmutter gekennzeichnet, sodass die Herzschaufel eine positive Konnotation zugeschrieben bekommt.²⁰³ Dementsprechend wird sie als ein Unikat beschrieben, das zwar dieselbe Funktion des gleichnamigen Werkzeugs besitzt, jedoch nur einem einzigen Menschen angehören kann. Sie ist persönlich auf jemanden zugerichtet und bleibt, solange der Mensch lebt, an seiner Seite. Nichtsdestotrotz handelt es sich bei der Herzschaufel, so wie beim Hungerengel, um eine Erscheinung, die von Leopolds Körper Besitz ergreift und über diesen zu herrschen scheint:

„Ich wünschte, die Herzschaufel wäre mein Werkzeug. Aber sie ist mein Herr. Das Werkzeug bin ich. Sie herrscht, und ich unterwerfe mich. Und doch ist sie meine liebste Schaufel. [...] Ich hab ihr zu danken, denn wenn ich fürs Brot schaufle, bin ich abgelenkt vom Hunger.“²⁰⁴

Die Herzschaufel beherrscht zwar ebenfalls seinen Träger, wird jedoch gleichermaßen als ein willkommenes Element beschrieben, das den Hunger der Arbeiter verdrängt, indem sie ebendiese zu harter körperlicher Arbeit zwingt. Dabei werden die Rollen zwischen Arbeiter und Werkzeug vertauscht, sodass eine komplette Entwertung und Entmenschlichung eines Individuums stattfindet. Infolgedessen steht der gesamte Körper des Arbeitenden im Dienste der Herzschaufel, was sich unter anderem in der Angst, ihr nicht zu gehorchen, widerspiegelt: „Die Herzschaufel bemerkt sofort, wenn ich nicht ganz bei ihr bin.“²⁰⁵ Genauso wie der Hungerengel ist sie eine besitzergreifende Erscheinung, welche das Leben der Arbeiter Tag für Tag begleitet und mitverfolgt. Was den Hungerengel von anderen Verkörperungen aber

²⁰² Müller: Atemschaufel, S. 89.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 14.

²⁰⁴ Ebd., S. 86.

²⁰⁵ Ebd., S. 87.

unterscheidet, ist das Ausmaß an Angst und Unterdrückung, das von ihm ausgeht. Er verkörpert eine omnipräsente, autoritäre Herrschaftsgewalt, ein allgemeingültiges Gesetz, das es zu befolgen gilt und währenddessen über die Menschen im Lager richten kann. Diese Figurationen des Hungerengels und der Hungerschaufel erinnern derweil an das politische und philosophische Denken Hannah Arendts, das sich unter anderem mit den Gründen und Effekten von Machtverhältnissen auseinandersetzt. So schreibt Katrin Meyer über Arendts Studie *Macht und Gewalt*, dass „die Gewaltbetroffenen wie ein Objekt verdinglicht und einem Zwang ausgesetzt sind, der über sie verfügt und ihr Handeln formt.“²⁰⁶ Diesen teilweise selbst auferlegten Zwang bewacht und befehligt zu werden, zeigt sich durch solche Personifikationen wie den Hungerengel oder die Herzschaufel, welche in diesem Fall nicht direkt von den herrschenden Autoritäten gesteuert werden, auch wenn diese im Nachhinein den Ursprung dieser selbst entworfenen und für lebendig gehaltenen Personifikationen darstellen. Dabei ist nur nicht bekannt, ob es sich um einen allmächtigen Hungerengel handelt, der über alle Verschleppten gleichzeitig herrscht, oder jeder einen eigenen inneren Hungerengel besitzt. Jedoch ist der Hungerengel so präsent, dass Leopold ihn als Gesprächsperson komplett vermenschlicht und sich von ihm verfolgt fühlt: „Offenen Hungers geht der Engel mit mir zum Abfallhaufen hinter die Kantine. Ich torkel ein Stück hinter ihm her, ich hänge schief an meinem Gaumensegel.“²⁰⁷ Sonderbarerweise schildert Leopold seinen Aufenthalt in der Kantine so, als wäre es ein Privileg, dass der Hungerengel ihn begleitet und sich selbst folglich als Abschaum darstellt, der es nicht würdig ist, sich mit dem Hungerengel blicken zu lassen.

Des Weiteren hat der Hungerengel die Funktion eines Sündenbockes, indem er für das Leid aller Lagerbewohner verantwortlich gemacht wird: „Seit wir als Knochenmännlein und Knochenweiblein füreinander geschlechtlos waren, paarte sich der Hungerengel mit jedem, er betrog auch das Fleisch, das er uns bereits gestohlen hatte, und schlepppte immer mehr Läuse und Wanzen in unsere Betten.“²⁰⁸ Er steht stellvertretend für die im Lager herrschenden unerträglichen Lebensverhältnisse und der tagtäglichen Misere, mit der die Bewohner zu kämpfen haben. Im Gegensatz zur Herzschaufel bringt er zu keiner Zeit das Gefühl von Hoffnung hervor, sodass die Herzschaufel den Hunger unterdrückt, während der Hungerengel das Hungergefühl fördert. Letzterer ist aber nicht das einzige Feindbild, das sich in Müllers Romanen finden lässt.

²⁰⁶ Katrin Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit. Politisches Denken nach Hannah Arendt. Basel: Schwabe Verlag 2016, S. 25.

²⁰⁷ Müller: Atemschaukel, S. 88.

²⁰⁸ Ebd., S. 159.

5.12.1.1 Feindbilder

Die Feindbilder tauchen in Müllers Romanen in den verschiedensten Formen auf, wobei in *Atemschaukel* eine Vielzahl der Personifikationen in Gestalt von Baustoffen wie Sand, Kohle und Zement vorkommen, die für das Errichten von Gebäuden notwendig sind und jeweils ein eigenes Kapitel im Roman gewidmet kriegen. Am Anfang des Kapitels werden die einzelnen Charakteristiken und Bestandteile des jeweiligen Baustoffes detailnah beschrieben, bevor Müller diese noch im selben Kapitel als Personifikation in ihren Roman einbaut. Diese werden dann benutzt, um ein gewisses Feindbild zu etablieren, das sich gegen die Verschleppten, gegen die Opfer von Gewalt und Verfolgung und somit gegen die Angstbeißer richtet. Als erstes Beispiel wird der Zement auf den Baustellen hinter dem Lager zum Dieb und fungiert als zusätzliche Angstquelle, die mit den Russen Hand in Hand zusammenarbeitet: „Wir leben so, wie der Zement es will. Er ist ein Dieb, er hat uns gestohlen, nicht wir ihn. Und nicht nur das, vom Zement wird man gehässig. Der Zement sät das Misstrauen, indem er sich streut, der Zement ist ein Intrigant.“²⁰⁹ Dabei werden dem Zement nicht nur menschliche Züge zugeschrieben, sondern er avanciert zu einem späteren Zeitpunkt in Form einer Mörtelgrube zu einem Mörder, der die Irma Pfeifer auf der Baustelle lebendig verschlingt. Im Roman wird ihr Tod zwar als ein Arbeitsunfall beschrieben, den sie sich selbst zuzuschreiben hat, jedoch macht das Gelächter der Wachen darauf aufmerksam, dass es sich keinesfalls um einen Unfall handeln konnte. Zudem verbieten die Aufseher den anderen Baustellenarbeitern, sie aus der Mörtelgrube zu befreien, was den Verdacht noch einmal unterstreicht: „Ruki nasad, Hände auf den Rücken – mit einer erhobenen Schaufel hat er uns gezwungen, tatenlos in den Mörtel zu sehen.“²¹⁰ Des Weiteren werden dem Sand ähnliche Merkmale wie dem Mörtel zugeschrieben, sodass beide zusammen die größte Gefahr für die Arbeiter auf der Baustelle darstellen. Als Leopold von der Baustelle in die Minen versetzt wird, taucht ein weiterer Gegner auf – die Anthrazitkohle. Von ihr geht zwar weniger Gefahr aus, als dies noch beim Zement oder Sand der Fall ist, jedoch wird auch sie vermenschlicht und als heimtückisch und charakterlos beschrieben: „Die Anthrazitkohle war nie mein Freund, nicht einmal ein lästiger. Sie war heimtückisch, schwer abzuladen, als ob man mit der Schaufel in Fetzenknäuel oder Wurzelwerk stößt.“²¹¹ In einem weiteren Beispiel werden dann nicht nur einzelne Elemente als Feinde erklärt, sondern die ganze Steppe, mitsamt Wind, Steinen, Pflanzen und Tieren bildet das

²⁰⁹ Ebd., S. 39.

²¹⁰ Ebd., S. 68.

²¹¹ Ebd., S. 124.

Feindbild: „Der Wind kam von vorn, die ganze Steppe lief in mich hinein und wollte, dass ich zusammenbreche, weil ich mager war und sie gierig.“²¹² Demnach wird der Steppe Charaktereigenschaften wie die menschliche Gier zugeschrieben. Diese will dafür sorgen, dass Leopold nicht mehr nach Hause gehen und wie die überfahrenen Erdhunde tot in der Steppe enden soll. Auch Wetterbedingungen wie beispielsweise Schnee spielt in den Romanen eine bedeutende Rolle und werden größtenteils negativ konnotiert. Gerade der Schnee wird als Komplize des Regimes vorgestellt und ist laut Trudi Pelikan schuld an ihrem Aufenthalt im russischen Arbeitslager. Sie versteckte sich zusammen mit ihrer Mutter vor den russischen Patrouillen in einem Hinterhof, wurde aber gefunden, weil ihre Spuren durch den Schnee sichtbar wurden. Somit endet Trudi im Arbeitslager, wo sie den Schnee verflucht und ihm die Schuld an ihrer Misere gibt: „Das werde ich dem Schnee nie verzeihen, sagte sie. [...] Alles, außer dem Schnee hätte geschwiegen, sagte die Trudi Pelikan.“²¹³ Gegen Ende des Romans wird der Schnee ein weiteres Mal vermenschlicht, indem Leopold diesen wie einen alten Bekannten vorstellt: „Ich dachte an die Etuba und sprach von einer Laterne zur anderen bis nach Hause mit dem schwindlig fliegenden Schnee. Es war nicht der, in dem ich ging, sondern ein ausgehungerter von weit her, der mich kannte vom Hausieren.“²¹⁴ Sonderbar an Leopolds Beschreibung des Schnees ist die Möglichkeit, dass es sich bei dieser um eine Eigenbeschreibung handeln könnte. Nichtsdestotrotz wird der Schnee so sehr personifiziert, dass er ihn als Gleichgesinnten ansieht. Neben dem Schnee lässt sich in *Herztier* ein ähnliches Feindbild wiederfinden. In diesem Fall handelt es sich aber um einen ganzen Himmelskörper, der Sonne. Auf dem ersten Blick taucht diese als positive Erscheinungsform auf, die den Menschen Licht und Wärme bringt, stellt sich aber späterhin als gefühlskaltes Wesen heraus, das keinen Mitleid mit den Einwohnern hat, die sich in ihren Häusern verstecken müssen: „Die Sonne kann nicht herein. Sie hat kein Mitleid, weil sie ohne Beine am Himmel stehen muß.“²¹⁵ In diesem Fall wird der Sonne aber nur eine Teilschuld gegeben, da auch sie keine andere Wahl zu haben scheint, als vom Himmel aus auf die Einwohner_innen herabzuschauen.

5.12.1.2 Positiv konnotierte Personifikationen

Positiv konnotierte Personifikationen tauchen in Müllers Romanen derweil nur in den seltensten Fällen auf. Zu den wenigen gehören die Milch oder das weiße Taschentuch, welche in den

²¹² Ebd., S. 194.

²¹³ Ebd., S. 18.

²¹⁴ Ebd., S. 287.

²¹⁵ Müller: *Herztier*, S. 192.

beiden Fällen als Inbegriff der Reinheit und Hoffnung gelten. Während Leopold das weiße Taschentuch als den einzigen Menschen beschreibt, der sich je um ihn im Lager gekümmert hatte, symbolisiert die Milch die Hoffnung auf ein besseres Leben und wird als große Schwester des weißen Taschentuches etikettiert, die ihn vor den Russen beschützen soll: „Ich trau mich nicht, und sage es doch: Ich hoffe, dass die frische Milch die unbekannte Schwester ist von meinem weißen Taschentuch. Und der fließende Wunsch meiner Großmutter. Ich weiß, du kommst wieder.“²¹⁶ Vor allem die Milch, von der die Arbeiter im dritten Lagerjahr wöchentlich einen halben Liter geschenkt bekommen, wird als „Gabe aus einer anderen Welt“²¹⁷ bezeichnet und hat laut Leopold die Kraft, den menschlichen Körper gegen jegliches Übel zu entgiften. Was die Personifikation der Milch so besonders macht, ist aber die Tatsache, dass es die einzige ist, die sich als Freund und Beschützer des Protagonisten herausstellt. Sie ist die einzige, vor der Leopold keine Angst haben muss, die Einzige, die ihm nichts Böses will. Bei der Milch könnte es sich um eine weitere Metapher handeln, die Müller aus Celans *Todesfuge* übernommen haben könnte, wobei die in *Atemschaukel* angesprochene Milch sich deutlich von Celans Metaphorik der schwarzen Milch abhebt und zu einem positiv besetzten Begriff umgewandelt wird.

5.12.1.3 Formen des Umgangs für die Protagonisten_innen

An dieser Stelle liegt die Frage nahe, welchen Nutzen Leopold davon hat, sich diese Konstruktionen auszudenken und den Gegenständen somit eine Stimme und neue Charakteristiken zu geben. Anhand der aufgezeigten Beispiele der sowohl negativ als auch positiv konnotierten Personifikationen konnte aufgezeigt werden, dass das Fundament, auf dem sich Leopold seine eigene Welt aufbaut, eng mit der Angst verbunden ist. Die Angst vor dem Objekt stellt dabei überhaupt erst den Ausgangspunkt dar, etwas an diesem verändern zu wollen. Dies lässt sich an folgendem Kommentar der Ich-Erzählerin in *Herztier* untermauern:

Wir lachten viel, um sie voreinander zu verstecken. Doch Angst schert aus. Wenn man sein Gesicht beherrscht, schlüpft sie in die Stimme. Wenn es gelingt, Gesicht und Stimme wie ein abgestorbenes Stück im Griff zu halten, verlässt sie sogar die Finger. Sie legt sich außerhalb der Haut hin. Sie liegt frei herum, man sieht sie auf den Gegenständen, die in der Nähe sind.²¹⁸

Fernerhin wird die Wahrnehmung gegenüber den Objekten als Bedrohung aufgenommen und verbreitet Unbehagen bei den Beteiligten. Dieses Phänomen lässt sich ebenfalls bei der Autorin

²¹⁶ Müller: *Atemschaukel*, S. 188.

²¹⁷ Ebd., S. 188.

²¹⁸ Müller: *Herztier*, S. 83.

selbst beobachten, als sie in ihrem Essay *In jeder Sprache sitzen andere Augen* von ihren eigenen Ängsten spricht: „Die Stellen, an denen ich vor Gegenständen aus unersichtlichem Grund einmal fremdeln mußte, sie kehren immer wieder zurück.“²¹⁹ Hierbei spricht sie von einer starken Abneigung gegenüber fremden Objekten, die sogar eine Panikreaktion in ihr auslösen können. Diese wirken für sie wie hinterhältige Existenzen, welche niemals ihre wahre Form zeigen und einen eigenen Willen besitzen. Auch in diesem Fall findet demnach eine Vermenschlichung von Objekten statt, auch wenn sie sich ihr Misstrauen gegenüber diesen nicht erklären kann.

Um auf die Frage zurückzukommen, welchen Nutzen die eigens ausgedachten Konstruktionen und Feindbilder für Leopold haben, so lässt sich sagen, dass diese ihm helfen, mit seiner derzeitigen Situation, dem Lageralltag und den damit verbundenen Ängsten von Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit umzugehen. Es geht darum, ein Verständnis über das aufzubauen, was gerade vor sich geht. Leopold sucht im Lager nach Erklärungen und versucht, das Rundherum in irgendeiner Art rechtfertigen zu können. Dabei klammert er sich so stark an seine eigenen Konstruktionen, dass diese für ihn zur Realität werden und ihm erlauben, sich die Welt nach eigenem Belieben zurechtzustellen. Die Herzschafel taucht demnach je nach Bedarf als Freund oder Feind Leopolds auf, wobei der Hungerengel einen allmächtigen Befehlshaber repräsentiert und als Metapher für den Diktator Ceaușescu verstanden werden kann. Das Einzige, was Leopold gegen seine derzeitige Situation im Lager tun kann, ist, sich die Welt so zurechtzustellen, dass er darin überleben kann. Sein Verhalten kann hier auf das Element der Verdrängung zurückgeführt werden, das sowohl Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ausklammert. Selbiges lässt sich über Müller sagen, die sich wunderte, woher die *Securitate* über so viele Informationen über ihre Privatsphäre verfügte: „Und so hören sie hier und da, was wir zu Hause reden. Oder sie haben Hunde mit Mikrofonen am Halsband. Von dieser Methode hat man immer wieder gehört. So hat man sich Erklärungen gesucht für die Rätselhaftigkeit des Wissens.“²²⁰ Demnach überträgt die Autorin ihre Vorgehensweise, Verkörperungen und Metaphern anzuwenden, auf ihre Figuren in ihren Romanen. Diese Konstruktionen machen die Welt Leopolds, in der er sich ohnehin lediglich als „gewöhnlicher, russischer Gegenstand in der Dämmerung“²²¹ betrachtet, begreifbarer und somit weniger bedrohlich. Abschließend können die personifizierten Gegenstände mit einer Stimme ebenfalls bei Leopolds Suche nach der Schuldfrage weiterhelfen. Indem er in den meisten Gegenständen etwas Böses sieht, das

²¹⁹ Müller: *In jeder Sprache sitzen andere Augen*, S. 18.

²²⁰ Müller: *Lebensangst und Worthunger*, S. 11.

²²¹ Müller: *Atemschaukel*, S. 79.

sich gegen ihn wenden will, kann er ihnen zudem zumindest eine Teilschuld an seiner Misere geben. So avanciert der Zement beispielsweise als Mörder Irma Pfeifers, der Schnee als Komplize der russischen Patrouillen und der Hungerengel als Sündenbock allen Übels im Lager.

5.12.2 Tier-Mensch-Vergleiche

Neben der Zusammenarbeit von Tier und Mensch wie dem Hauptmann Pjele mit seinem gleichnamigen Köter lassen sich in Müllers Romanen zahlreiche Vergleiche zwischen Mensch und Tier erkennen, wobei die meisten von ihnen eine negative Konnotation enthalten. Das Herabstufen des Menschen zu einem Tier erscheint dabei als besonders auffällig, sodass Menschenmassen als Rudel bezeichnet werden, ein Begriff, den man häufig bei Wölfen im Reich der Tiere wiederfindet. Passend dazu beschimpft Pelzmann, eine Figur rumänischer Abstammung, seine eigenen Landsleute, als „verfluchte Hunde“²²² und „feiges Rudel“²²³. Demnach arbeiten die Menschen aber nicht wie die Wölfe in einem Rudel zusammen, sondern jeder ist „für sich genommen ein störrisches Schaf“²²⁴, das auf seine Mahlzeit wartet wie „ein Rudel gefräßiger Hunde.“²²⁵

Die zahlreichen Tiermetaphern und Vergleiche kommen dabei von den Protagonisten selbst und müssen demnach nicht von der Leserschaft hineininterpretiert werden. So beschreibt die Ich-Erzählerin den Vorgang in den Kantinen, in denen sie nicht einmal Messer und Gabel benutzen darf, folgendermaßen: „Daß wir das Fleisch im Teller nur mit dem Löffel durchdrücken können und dann mit dem Mund zerren und in Stücke abreißen müssen. [...] Daß wir essen wie die Tiere.“²²⁶ Auch in der Bodega, in denen die Arbeiter_innen nach der Arbeit ihre Nahrung zu sich nehmen, werden diese wie Aasgeier beschrieben, die sich auf die Teller stürzen und sich von Resten geschlachteter Tiere ernähren. Besonders Hauptmann Pjele macht sich einen Spaß daraus, Georg wie sein eigenes Schoßhündchen zu behandeln, indem er ihm grundlos Haare ausreißt, ihn mit einem zu lange in der Sonne gebliebenem Köter vergleicht und ihm droht, ihn in eine Zelle im Keller einzusperren, falls er sich wehren sollte. Diese Tier-Mensch-Thematik geht sogar so weit, dass Kurt, der sich in seiner Freizeit als Fotograf versucht und dabei Häftlinge aus dem Gefängnis ablichtet, sich beim Betrachten seiner Fotos einbildet,

²²² Ebd., S. 197.

²²³ Ebd., S. 197.

²²⁴ Müller: *Herztier*, S. 24.

²²⁵ Ebd., S. 24.

²²⁶ Ebd., S. 24.

dass er die Gefangenen auf den Bildern bellen hört.²²⁷ Ein ähnliches Phänomen lässt sich in *Atemschaukel* wiederfinden, als Leopold auf dem Weg zur Arbeit durch die Wildnis fährt und dort überfahrene Erdhunde vorfindet. Beim Anblick dieser versetzt er sich in deren Haut und behauptet, ihren Schmerz nachempfinden und ihren letzten Todesschrei von seinem geistigen Auge hören zu können.²²⁸

Während dieser Tiervergleiche wird auf jegliche Art von Optimismus oder Hoffnung auf Besserung verzichtet, sodass sogar die ahnungslose Jugend mit kleinen Hunden verglichen wird. Als die Ich-Erzählerin das erste Mal die beiden Kinder der Schneiderin beobachtet, sieht sie, dass sie die herzförmigen Halsketten tragen, die ihnen von der Mutter geschenkt wurden, taucht unmittelbar darauf ein weiterer Vergleich auf: „Die beiden Kinder liefen mit ihren goldenen Herzen durchs Zimmer. Ihre Haare flogen. Ich sah zwei junge Hunde, die sich, wenn sie groß sind, in der Welt verlaufen werden mit stummen Glöckchen am Hals.“²²⁹ Alles an den beiden Kindern scheint sie an Hunde zu erinnern, sowohl ihre sorglose Art herumzulaufen als auch die Ketten an ihren Hälsen, die sie mit Glöckchen vergleicht. In ihrem Kommentar scheint sich die Ich-Erzählerin jedoch ein Stück weit um die Kinder und deren Zukunft zu sorgen und vermutet bereits zu wissen, dass diese früher oder später ebenfalls Opfer des Systems sein werden. Indem sie behauptet, dass die Kinder sich mit stummen Glöckchen am Hals verlaufen werden, kann ebenfalls auf ihr mögliches Verschwinden hingewiesen werden, wie bei einem Haustier, das eines Tages verschwindet, und der Besitzer ohne den Klang der Glöckchen nicht wissen kann, wo es sich aufhält oder ob es jemals zurückkommen wird.

Dabei beginnen die Parallelen zwischen Tier und Mensch bereits in der Vorgeschichte des Lagerleiters Tur Prikulitsch. Diese wird von Bea Zakel erzählt, einer Figur, die als Verschleppte ins Lager gekommen ist und zusammen mit Tur dieselbe Schule besuchte. Dort beschimpfte und misshandelte er die Letztere als Pferd und zwang sie dazu, sich als Turs persönliches Reittier auszugeben. Obwohl sie sich während ihres Rollenspiels versehentlich den Fuß gebrochen hatte, zwang er sie dazu, weiterzumachen: „Beim Spielen mit Tur musste sie das Pferd sein, und Tur hat kutschiert. [...] Tur hat sie mit der Peitsche angetrieben und behauptet, sie würde sich verstellen, weil sie nicht mehr das Pferd sein will.“²³⁰

Ergänzend zu den Tier-Mensch-Vergleichen in *Herztier*, lassen sich im Roman *Atemschaukel* ebenfalls eine Vielzahl von Analogien wiederfinden, die auf einen Mangel an Selbstwertgefühl seitens der Protagonisten_innen hindeuten. Demgemäß bezeichnen sich Leopold und Albert

²²⁷ Vgl. ebd., S. 57.

²²⁸ Vgl. Müller: *Atemschaukel*, S. 131.

²²⁹ Ebd., S. 150.

²³⁰ Ebd., S. 65.

Gion während der Arbeit in einem Schlackekeller selbst als Kellerasseln, die den ganzen Tag in den Tunneln unter der Erde verbringen.²³¹ Zudem wird in den Baracken der Deportierten immer wieder auf die Existenz von Läusen hingewiesen und bekommen als gleichberechtigte Mitbewohner_innen sogar ein eigenes Kapitel gewidmet. Dabei haben sie genau dieselben Rechte auf die Möbel und das Bett in den Baracken wie die menschlichen Arbeiter, die dort übernachten müssen, und begleiten diese in die Kantine, zur Arbeit oder zum Appellplatz.²³² Wie radikal der Mangel an Selbstwertgefühl in den Köpfen der Lagerarbeiter schleicht, zeigt folgende Aussage Leopolds: „Nach dem Duschen standen wir nackt im Vorraum und warteten. Verbogene räudige Gestalten, nackt sahen wir aus wie ausgemustertes Arbeitsvieh.“²³³ Müller fügt dem später außerhalb ihres Romans hinzu, dass sie erst aus den Notizen Oskar Pastiors über den Begriff des Arbeitstiers erfahren habe, den die Lagerleiter für ihre Arbeitskräfte benutzten. Ihnen wurde eine Kolonnen- und Personennummer gegeben sowie jegliche Rechte und Entscheidungsmacht entzogen. Somit wurde jeder menschliche Aspekt der Arbeiter verdrängt, und sie wurden gezwungen, sich den dort herrschenden Regeln zu beugen.²³⁴ Damit Müller die Diskrepanzen zwischen den Herrschenden und den Unterdrückten zusätzlich hervorheben und gleichermaßen die Notizen Oskar Pastiors so detailgetreu wie möglich umsetzen kann, nimmt sie folglich die Tier-Mensch-Metaphorik auf.

Diese wird jedoch nicht ausschließlich von den Unterdrückten, sondern ebenfalls von den Herrschenden gebraucht, welche aber selbst in den seltensten Fällen als Tiere beschrieben werden und wenn doch, dann nur hinter vorgehaltener Hand. Zu dieser Thematik äußert sich Lars Koch und vertritt die Auffassung, dass spätestens seit dem ersten Weltkrieg eine dualistische Weltsicht entstanden ist, welche den Feind oder das Böse als Tiere darstellt, die sich gegen die menschliche Ordnung und Gerechtigkeit stellt und somit ein Feindesbild erschaffen wird, gegen das es sich zu kämpfen lohnt.²³⁵ In diesem Fall wären die Angstbeißer aber ironischerweise das Böse, welches Koch anspricht, und der Feind, den es auszurotten gilt. Dies führt zur Annahme, dass die Angstmacher in Müllers Romanen versuchen, ihre Gewalt- und Straftaten durch eine selbst etablierte Denkweise zu rechtfertigen, indem sie das Menschliche in den Angstbeißern verdrängen. Die Entmenschlichung und Herabwürdigung ihrer Opfer helfen ihnen dabei, diese als Gefahr für ihr totalitäres Regime darstellen zu lassen. Die Abwertung zu einem Tier findet dabei sowohl beim äußeren Erscheinungsbild der

²³¹ Vgl. ebd., S. 177.

²³² Vgl. ebd., S. 233.

²³³ Ebd., S. 235.

²³⁴ Vgl. Müller: Lebensangst und Worthunger, S. 17.

²³⁵ Vgl. Koch: Angst, S. 302.

Gefangenen als auch bei ihrem Verhalten statt. Dies wird in beiden Romanen *Herztier* und *Atemschaukel* durch die Art und Weise, wie die Gefangenen und Verschleppten von den Autoritäten behandelt und bedroht werden, unterstrichen. Exemplarisch für ein solches Verhalten sind die bereits erwähnten Beispiele von Tur Prekulitsch, der beim Verhör den Bewohnern seinen Hund aufhetzt und ihnen Haare ausreißt, falls diese sich ihm widersetzen oder die willkürlichen Vorwürfe der kommunistischen Partei in *Herztier*, die in Lola eine Verräterin und einen Staatsfeind sehen, obwohl diese alles hinter sich ließ, um der Partei beitreten zu dürfen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Personifizierungen und die Vergleiche zwischen Menschen und Tieren eine erhebliche Rolle in Müllers Romanen einnehmen, wobei sie in *Atemschaukel* am häufigsten und prägnantesten vorkommen. Mit dem Hungerengel und der Herzschaufel tauchen darin zwei zentrale, vom Protagonisten Leopold erschaffene Konstruktionen auf, die das Geschehen miterzählen und somit die Handlung prägen. Die Herzschaufel wird zwar durchaus anfangs als Hoffnungssymbol präsentiert, da sie Leopold dazu verhilft, seinen Hunger zu unterdrücken, jedoch ist auch sie letzten Endes wie der Hungerengel ein Wesen, das über Leopolds Körper herrscht und die Befehlsgewalt über ihn hat. Allein die Tatsache, dass der Hungerengel mehr Aufmerksamkeit als die Herzschaufel bekommt, deutet auf das Übergewicht von Hoffnungslosigkeit und Unterdrückung im Lager hin. Neben den Grundbedürfnissen des Menschen wie der Schlaf oder Hunger taucht in Müllers Werken eine Vielzahl anderer Feindbilder auf, zu denen beispielsweise der Schnee, die Sonne oder Baumaterialien wie Sand, Zement oder auch Kohle zählen. Diese gelten zusammen mit dem Hungerengel als Sündenböcke für das Geschehen im Lager, wobei positiv konnotierte Personifizierungen wie der Schnee oder die Milch kaum vorkommen. Diese Vielzahl an personifizierten Gegenständen lässt sich dadurch erklären, dass sie Leopold und den anderen Lagerbewohner_innen dabei hilft, ihre Lebensumstände und die damit verbundenen Ängste zu verstehen. Es wird nach Erklärungen gesucht, an welche sie sich klammern können, um das Leben im Lager erträglich wie möglich zu machen. Die Protagonisten schaffen es jedoch bis zum Ende hin nicht ihre Projektionstätigkeit abzulegen, sodass Leopold am Ende von *Atemschaukel* sich verpflichtet fühlt, mit Gegenständen wie einem Kissen, einer Zuckerdose oder einem abgerissenem Mantelknopf in seiner Wohnung zu tanzen, da er diese als gleichgerechte Tanzpartner ansieht und ihnen eine letzte Freude bereiten will.

Neben den Personifizierungen von Objekten lässt sich fernerhin eine beträchtliche Menge an Vergleichen zwischen Mensch und Tier erkennen, wobei die Herabstufung des Menschen zu einem Tier im Vordergrund steht. So wird er als schlecht funktionierendes Rudel bezeichnet

und darüber hinaus mit Kellerasseln oder Läusen gleichgestellt. Sämtliche Tiermetaphern und Vergleiche haben das Ziel, die Unterwürfigkeit der Angstbeißer gegenüber der Diktatur zu veranschaulichen. Dabei wird durch die Geschichte Bea Zakels aufgezeigt, dass die Demütigungen und Gewaltverbrechen der Angstmacher schon lange vor dem Eintritt der Protagonisten im russischen Arbeitslager angefangen haben. Zudem fällt in Müllers Romanen auf, dass die Tiervergleiche nur an die Angstbeißer gerichtet sind, was die These anregt, dass die Angstmacher durch die Entmenschlichung ihrer Opfer versuchen, ihre Mittel und Gewalttaten zu rechtfertigen. Infolgedessen werden die Verschleppten und Gefangenen öffentlich als potenzielle Gefahrenquellen und Feinde des Regimes bestimmt. Die Personifizierungen und Tiermetaphern stellen somit einen weiteren Versuch der Autorin dar, dem Lesenden den Alltag unter der Diktatur Ceaușescus so detailgetreu wie möglich nahezubringen.

5.13) Zweckentfremdungen

Hier sollen Textpassagen ausgesucht werden, in denen ein Gegenstand in einer nachvollziehbaren Art benutzt wird, wofür er im eigentlichen Gebrauch aber nicht vorgesehen ist. Demnach erhält er dadurch eine neue, überraschende Funktion. Des Weiteren muss erwähnt werden, dass der Einfallsreichtum oftmals aus der Not heraus entsteht, da die Protagonisten schlichtweg nichts Anderes besitzen als das, was sie in ihrem kleinen Koffer mit sich bringen oder ihnen zur Verfügung gestellt wird, wobei es sich bei Letzterem immer nur um das Nötigste handelte.

In dieser Hinsicht geht es Lola nicht besser als anderen, sodass sie sich während ihres Studiums eine Beschäftigung sucht und beschließt, einmal im Monat den Glaskasten, in dem die Zeitungen an die Wand gehängt werden, im Studentenheim zu putzen. Dabei benutzt sie jedoch keine herkömmlichen Utensilien wie etwa Tücher oder einen Lappen, sondern bedient sich ihrer zwei einzigen Patentstrümpfen, die sie in ihrem Koffer gelagert hatte. Während die eine zum Trocknen benutzt wird, übernimmt die zweite Socke die Funktion eines Schwammes, den sie zum Befeuchten und Putzen des Glaskastens benutzt. Anstatt jemanden nach einem nassen Lappen zu fragen, bevorzugt sie hier nicht nur ihre, sondern nimmt ebenfalls die Patentstrümpfe ihrer Mitbewohnerinnen, ohne diese zu fragen, aus deren Koffern und reinigt weiterhin monatelang diesen Kasten.²³⁶ Ein ähnliches Phänomen lässt sich wenig später wiederfinden, als

²³⁶ Vgl. Müller: *Herztier*, S. 20.

die Ich-Erzählerin Lola beim Kochen beobachtet. Anstatt sich einer Pfanne zu bedienen, benutzt sie zum Erhitzen und Kochen ihrer Eier ein heißes Bügeleisen, sodass tatsächlich eine Art Spiegelei entsteht. Dieses Bügeleisen dient jedoch nicht nur als Kochutensil, sondern ebenfalls als Tisch und Teller, von dem sie ihre Eierspeise zu sich nimmt. Dass sie hier das Beste aus der Situation macht, beweist ihre Aussage, dass das Bügeln mit einem solchen Bügeleisen sowieso nicht mehr möglich sein.²³⁷ Dabei stellt sich bereits die Frage, wofür dort überhaupt ein Bügeleisen gebrauchen werden konnte, da die Studierenden in ihren Wohnheimen in der Regel nur sehr wenig eigene Kleidung oder etwaige Stromquellen zur Verfügung hatten. Nichtsdestotrotz rechtfertigt Lola ihre Kochmethode und betont, dass sie das Bügeleisen benutzt, da die Speise darin „nicht so fettig ist wie in der Pfanne.“²³⁸ Doch nicht nur bei Lola kann man Zeichen von Zweckentfremdungen entdecken, sie tauchen ebenfalls bei anderen Figuren auf, die namentlich nicht genannt werden. In diesem Fall handelt sich um die Frauen und Kinder der Arbeiter, die zusammen mit Kurt in einem Schlachthaus arbeiten. Diese warten, bis ihre Schicht zu Ende geht, damit sie die Überreste von Tieren mitnehmen können, um sie ihren Familien und Freunden zu übergeben. Besonders Kuhschwänze, die entfernt und getrocknet werden, scheinen beliebt zu sein und werden demnach „von den Frauen als Flaschenbürsten benutzt, die biegsamen von den Kindern als Spielzeug.“²³⁹ Des Weiteren findet Kurt im Schlachthaus während des Öffnens des Erste-Hilfe-Kastens eine merkwürdige Anordnung der sich darin befindenden Gegenständen wieder. Nachdem er sich während der Arbeit am Daumen verletzte, erhofft er sich darin Verbandszeug, wird dort aber mit einer ungewöhnlichen, zusammengewürfelten Ausrichtung an Gegenständen von einer Brille, einer Krawatte, ein paar Zigaretten und Streichhölzern überrascht²⁴⁰. Diese helfen ihm in dieser Situation kaum weiter, sodass er sein eigenes Taschentuch benutzt, das er mit der gefundenen Krawatte zusammenbindet und folglich um seinen Daumen wickelt. Auch wenn es sich in diesem Beispiel lediglich um eine kleine Verletzung handelt, so sollen der Leserschaft die ungünstigen Lebensverhältnisse der verschiedenen Protagonisten vor Augen geführt werden. Dies führt in einem weiteren Beispiel dazu, dass die Schminkpalette der Mädchen im Studentenheim aus Ruß und Spucke besteht und Georg sich mit einer Zahnbürste die Augenbrauen kämmt.

Im Roman *Atemschaukel* lässt sich ebenfalls eine Vielzahl solcher Situationen vorfinden, in denen bei Nahrung und Kleidung improvisiert wird. Überdies erhält alles, was als Behältnis

²³⁷ Vgl. ebd., S. 24.

²³⁸ Ebd., S. 24.

²³⁹ Ebd., S. 112.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 134.

oder Tragetasche dienen kann, eine besondere Bedeutung. Dabei handelt es sich um ungewöhnliche Gegenstände, die zum Transport von Eigentum benutzt werden wie das Kissen, die Mütze oder das Taschentuch. Besonders das Kopfkissen spielt im ganzen Werk eine zentrale Rolle, wenn es darum geht, das eigene Hab und Gut zu transportieren, zu beschützen oder zu verstecken. Demnach wird das Kopfkissen nachts nicht nur zum Schlafen benutzt, sondern dient als Versteck für all diejenigen kleinen Gegenstände, die man als Wertsachen bezeichnen könnte. Tagsüber wird dann das Innere des Kissens herausgenommen, die Wertsachen in den Koffer gelegt, sodass die Hülle mit nach draußen genommen werden kann und infolgedessen die Funktion eines Tragebeutels erfüllt. Demnach wird das Kissen im Roman mit einem Leinwandsack verglichen, „den man für alle Fälle, also fürs Stehlen und Betteln, bei sich trug.“²⁴¹ Abschließend wird ein zerrissener Kissenbezug dazu benutzt, einen Raum als besetzt zu markieren, da die Bewohner der Baracken keine Schlüssel für die verschiedenen Zimmer besaßen. Neben dem Kissen erfüllt Leopolds Wattemütze ebenfalls die Funktion eines Behälters, in den er die Dörrpflaumen hineinlegt, die er auf dem Basar kauft. Indem er die Hälfte der Pflaumen in seine Mütze zum sofortigen Konsum legt und die andere Hälfte in seine Kopfkissenhülle steckt, zeigt es deren Wert für ihn, da er sie für die nächsten Tage aufbewahren und verstecken will. Je nachdem, wie viele Gegenstände oder wie viel Essen der Protagonist in seinem Kissen hat, kann demnach darauf schließen, wie gut oder schlecht es um den Hunger und die Verfassung Leopolds steht: „Und als die Pflaumen aus der Mütze alle waren, aß ich die beiden Pfannkuchen aus dem Kissen. Außer den übriggebliebenen Dörrpflaumen war nichts mehr in dem Kissen drin.“²⁴² Eine ähnliche Idee eines umfunktionierten Tragebeutels wird später noch einmal während einer Traumsequenz des Protagonisten aufgenommen, in der er erwähnt, dass sein Vater in dem Moment, in dem er Laufen gelernt hat, Leopolds Kinderwagen in einen Einkaufswagen umfunktionierte.²⁴³ Ein weiterer Gegenstand, der im Roman eine vielfältige Art der Benutzung genießt, ist das Taschentuch:

Im Lager gab es vielerlei Tücher. Das Leben ging von einem Tuch zum anderen. Von Fußwickeltuch zum Handtuch, zum Brottuch, zum Meldekrautkopfkissentuch, zum Hausier- und Betteltuch und sogar zum Taschentuch, wenn man überhaupt eines hatte.²⁴⁴

Leopold besaß zwar eines, dachte aber nie daran, es zu nutzen, um seine Nase damit zu schnäuzen, da es für ihn dafür einen viel zu großen Wert besaß. Sogar als er ein neues Taschentuch geschenkt bekommt, besteht sein erster Gedankengang darin, wie er aus diesem

²⁴¹ Müller: Atemschaukel, S. 23.

²⁴² Ebd., S. 141.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 190.

²⁴⁴ Ebd., S. 76.

Nutzen ziehen und es so oft wie möglich verwenden kann. Da es sich lediglich um ein kleines Taschentuch handelt, wird es als Beutel für den Transport von Zucker und Salz verwendet und späterhin, wenn es zerrissen oder nicht mehr zu gebrauchen ist, als Klopapier gebraucht. Des Weiteren besitzt er ein dreckiges Kohletuch, das er immer mit sich trägt und die Funktion eines herkömmlichen Taschentuches übernimmt. Dieses legt er um den Hals und schnäuzt sich infolgedessen mit dem verkohlten Tuch die Nase, woraufhin es ab diesem Moment als *Halstuch*²⁴⁵ bezeichnet wird.

Die Kreativität und Innovation, mit denen neue Arten von Nahrungsmittel und Kleidung bzw. Accessoires entstehen, bekommen wie in *Herztier* ebenfalls einen hohen Stellenwert, sodass ihnen auch hier eigene Kapitel gewidmet werden. Diese drehen sich primär um den Erschaffungsprozess, sowie die Denkprozesse der Protagonisten_innen, wenn es darum geht, mit dem Nötigsten ausgestattet das bestmögliche Hilfsmittel zu erschaffen. Als Leopold sich im Waggon unterwegs zum Lager befand, schmeißen unbekannte Männer ihm und den anderen Verschleppten im Wagon eine dürre, starrgefrorene Ziege in den Wagon. Diese wurde zunächst nicht als Nahrungsquelle wahrgenommen, sondern diente als Brennholzersatz, mit dem sie ein kleines Feuer machen konnten. Erst als eine zweite Ziege in den Wagon geworfen wird, kommt ihnen die Idee, diese trocknen zu lassen, um sie besser verarbeiten und essen zu können.²⁴⁶ Die Knappheit der Lebensmittel lässt sich ebenfalls in seiner Einstellung zu Kartoffeln und wie er mit diesen und besonders deren Schalen immer etwas Neues erschafft, feststellen. Infolgedessen tauchen zahlreiche neue Kreationen auf, wie er die Kartoffel als Vorspeise, Hauptspeise und sogar Nachspeise verwendet:

Die Vorspeise waren geschälte Kartoffeln mit Salz gekocht und wildem Dill bestreut. Die Schalen habe ich aufgehoben, denn am nächsten Tag gab es den Hauptgang aus gekochten Kartoffelwürfeln mit Nudeln. [...] Und als Dessert gab es am dritten Tag ungeschälte Kartoffeln, in Scheiben geschnitten und auf dem Feuer geröstet. Dann wurden noch geröstete Körner vom wilden Hafer und ein bisschen Zucker draufgestreut.²⁴⁷

Ähnlich sieht es bei der Herstellung von Kleidung und Accessoires aus, die zu einem Großteil aus rostigen Eisenstangen und armdicken Seilen bestehen und zu einer Vielzahl verschiedener Kleidungsstücke verarbeitet werden. Die Materialien dazu kommen teilweise aus der Fabrik, teilweise sogar von ihren eigenen Betten. Dazu werden die Stangen des Bettgestells herausgenommen und von den Männern zu Drahtbürsten verarbeitet, die sie dann ihren Frauen geben. Diese sind dabei nicht untätig und verarbeiten die dicken Baumwollseile, die ihre Männer ebenfalls mit nach Hause bringen, zu neuen Kleidungsstücken:

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 78.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 19.

²⁴⁷ Ebd., S. 191.

Die Frauen drehten die Seile auf, knüpften mit Fäden zusammen und häkelten sich mit Eisenhaken Brusthalter, Höschen, Blusen und Leibchen. Die Knoten wurden beim Häkeln nach innen gezogen, man sah keinen einzigen an den fertigen Sachen. Die Frauen häkelten sogar Haarbänder und Broschen.²⁴⁸

Ob es sich nun um das Bügeleisen als Kochutensil, die Socke als Waschlappen, Fuß als Schminkersatz, das Kissen, die Mütze und das Taschentuch als Tragetasche oder die neuen Variationen von Essbarem und Accessoires, jeder erdenkliche Gegenstand hat oder findet in den Romanen Müllers seinen Platz. Ihnen werden teilweise ganze Kapitel gewidmet, in denen die Transformation und Erschaffung eines neuen Gegenstandes vorgestellt werden. Passend hierzu, erwähnt Müller in ihrem Essay *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich* folgendes: „Ich bin bei vielen Gegenständen nie draufgekommen, was sie sind, weil sie sich ständig verwandeln, je nachdem, wofür sie gerade benutzt werden.“²⁴⁹ In ihrer Aussage unterstreicht sie ein weiteres Mal die Tatsache, dass ein Gegenstand in ihren Augen nicht eine einzige und definitive Form oder Funktion besitzt, mit der er sich beschreiben oder einschränken lässt. Am Beispiel eines Messers erklärt sie, wie vielseitig dieses benutzt werden kann, sowohl im herkömmlichen Sinn als Essbesteck oder aber in Form einer Mordwaffe. Diese Gefahr, die von jedem Gegenstand ausgeht, versucht Müller in ihren Romanen festzuhalten, indem sie den Gegenstand als eine wandelbare Komponente darstellt, welche die Angstbeißer zum Überleben und die Angstmacher zum Herrschen benutzen und dementsprechend formen können.

Zusammenfassend lässt sich aus den hier angeführten Beispielen sagen, dass die Zweckentfremdung von Gegenständen fast ausschließlich von den Angstbeißern praktiziert wird und die Erschaffung von etwas Neuem somit zu ihrem Überleben beiträgt. Das Beste aus einer Situation machen zu wollen, kann indessen als Zeichen des Widerstandes interpretiert werden. Durch den unkonventionellen Gebrauch von gewöhnlichen Gegenständen zeigt sich der Wille, die Einschränkungen des Regimes bekämpfen zu wollen. Die Erschaffung von etwas Neuem fördert zudem die Kreativität und bietet den Verschleppten eine willkommene Beschäftigung und Ablenkung in ihrem Alltag. Letztendlich handelt es sich bei der Zweckentfremdung von Gegenständen dementsprechend um eine Eigenart, mit der Angst umzugehen, die täglich von den jeweiligen Gewalthabern auf die Protagonisten ausgeübt wird.

²⁴⁸ Ebd., S. 250.

²⁴⁹ Müller: *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*, S. 88.

5.14) Zwischenmenschliche Beziehungen

Die zwischenmenschlichen Beziehungen, die sich in den beiden Romanen beobachten lassen, reichen von engen familiären Beziehungen und Bindungen bis hin zu Zweckfreundschaften oder Liebesbeziehungen und Bekanntschaften, die sich im Laufe des Romans langsam auflösen. Dementsprechend müssen die verschiedenen Voraussetzungen beachtet werden, unter denen die jeweiligen Beziehungen zwischen den Figuren entstanden sind. Zudem wird untersucht werden, wie stark die Verbindungen durch die gegebenen Umstände überhaupt sein können und ob diese sich im Laufe des Romans weiterentwickeln. Für dieses Vorhaben werden, vor allem im Roman *Herztier*, zuerst die freundschaftlichen Beziehungen herangezogen, bevor die verschiedenen romantischen Beziehungen zwischen den Figuren untersucht werden.

5.14.1 Freundschaftliche Beziehungen

In einem Gespräch mit Michael Lentz berichtet Herta Müller über ihre eigenen Erfahrungen unter dem Regime von Ceaușescu und den tagtäglichen Todesdrohungen des rumänischen Geheimdienstes, die sowohl für sie selbst als auch ihren damaligen Freundinnen galten. Dabei spricht sie über den Wert von Freundschaft und Vertrauen und muss dabei zugeben, dass, obwohl sie gerade in diesen schweren Zeiten enge Freundschaften geknüpft hatte, sie viele von ihnen nicht vor einem Suizid retten konnte. Dementsprechend macht sie sich Vorwürfe und ist sich bewusst, dass sie anders hätte handeln können, wusste jedoch in dem Moment nicht wie, da sie schlussendlich mehr an ihr eigenes Überleben dachte als an die Leiden ihrer Mitmenschen. Die Freundschaft und der Glaube, zusammen aus dieser scheinbar ausweglosen Situation fliehen zu können, sei laut Müller nicht die erhoffte Lösung gewesen, wenn es darum ging, in einem totalitären Regime zu überleben:

Freundschaft und Vertrauen haben dafür nicht gereicht. Alle Nähe waren diesem Angriff nicht gewachsen. Sicher frage ich mich, ob es etwas gegeben hätte, das gereicht hätte, wenn ich gewußt hätte, was es ist. Da bleiben mir alle Antworten leider für immer im Konjunktiv der verschwundenen Zeit.²⁵⁰

Diese pessimistische Wahrnehmung Müllers über die Kraft und den Wert von Freundschaften bleibt ebenfalls in ihren Romanen bestehen, insbesondere in *Herztier*, wo sich vergleichsweise zu ihrem Roman *Atemschaukel*, viele zwischenmenschliche Beziehungen finden lassen. Einen tieferen Einblick auf die Frage, warum diese Beziehungen überhaupt entstehen, kann anhand folgender Aussage der Ich-Erzählerin nachempfunden werden: „Ich dachte mir: Wir kennen

²⁵⁰ Müller: Lebensangst und Worthunger, S. 32.

uns so gut, daß wir uns brauchen. Aber wie leicht könnten wir ganz andere Freunde haben, wenn Lola nicht im Schrank gestorben wäre.“²⁵¹ Es wird auf eine gewisse Beliebigkeit der Wahl von Personen hingewiesen, mit denen die Figuren anfangen, ein freundschaftliches Band zu knüpfen. Diese Beliebigkeit scheint aber kein Zufall zu sein, weil die meisten der Beteiligten viel gemeinsam haben, nämlich dass sie Verschleppte oder Opfer von Verfolgung und Gewalt sind. Dieser Umstand stellt diesbezüglich ein klares Indiz dafür dar, dass die Freundschaften in *Herztier*, oder zumindest deren Anfänge, gezwungenermaßen auf Angst und dem Wunsch basieren, sich nicht allein in einer solchen Situation befinden zu wollen. Späterhin wird die Ich-Erzählerin zugeben, dass die Gemeinsamkeit, welche die Gruppe verbindet, das Scheitern selbst ist, das jeder auf seine Art und Weise verkraften muss.²⁵² In diesem Kontext ist der Begriff der Zweckfreundschaft angebracht, einer Freundschaft, die nur darauf basiert, jemanden für eine kurze Zeit an seiner Seite zu haben, um nicht allein unter dem Druck der Gesellschaft zusammenzubrechen. Zu dieser Thematik äußert sich Müller fernerhin in ihrem Essay *Der König verneigt sich und tötet*: „Ich habe zeigen wollen, wie Freundschaft aussieht, wenn es nicht selbstverständlich ist, daß man heute abend, morgen früh, nächste Woche noch lebt.“²⁵³ Indem das Fundament der sich entwickelnden Freundschaften größtenteils aus Angst besteht, stellt sich beim Beobachten der Gruppe rund um Georg, Edgar, Kurt und der Ich-Erzählerin die Frage, ob es sich bei ihnen nicht auch lediglich um Zweckfreundschaften handelt. Insbesondere die Aussagen der Ich-Erzählerin, als sie über die Angst allgemein spricht, vermuten ebenfalls eine ähnliche Beziehung ihrerseits: „Weil wir Angst hatten, waren Edgar, Kurt, Georg und ich täglich zusammen. [...] Wir lachten viel, um sie voneinander zu verstecken.“²⁵⁴ Zwar kann das Verlangen, mit jemandem über seine Gefühle sprechen zu wollen, durchaus den Sinn einer Freundschaft rechtfertigen, jedoch ist die Tatsache, dass in diesem Fall die Freundschaft aus Angst heraus entstanden ist, nicht von der Hand zu weisen. Außerdem verweigert die Ich-Erzählerin den anderen einen Einblick in ihr Gemütswesen, sodass die Gruppe jeden Tag zusammen durch die Straßen läuft, ohne sich tiefgehend über ihre Gefühlslagen zu unterhalten. Das, was sie verbindet, ist der Hass gegenüber der rumänischen Diktatur beispielsweise durch das Verfassen regimefeindlicher Gedichte sowie der Wunsch, sich eines Tages über die Grenzen retten zu können. In anderen Worten geht es nur in einem geringen Maß um Zusammenhalt, sondern eher um eine Abhängigkeit voneinander: „Wir konnten uns öfter nicht

²⁵¹ Müller: *Herztier*, S. 184.

²⁵² Vgl. ebd., S. 229.

²⁵³ Herta Müller: *Der König verneigt sich und tötet*: In: Ders.: Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 52009, S. 52.

²⁵⁴ Müller: *Herztier*, S. 83.

ertragen, weil wir aufeinander angewiesen waren.“²⁵⁵ Diese zeigt sich unter anderem in der Art und Weise, wie die verschiedenen Figuren miteinander interagieren. Immer wieder kommt es zu Streitereien zwischen den verschiedenen Gruppenmitgliedern, in denen sie sich zuerst gegenseitig beleidigen und demütigen, um dann am nächsten Tag wieder gemeinsam loszuziehen, als sei nichts gewesen. Besonders die These der Frustbewältigung kommt in diesen Situationen zur Geltung, da sie sich zwar menschlich oft untereinander nicht verstehen, aber genau wissen, dass sie in der Gruppe sicherer und stärker sind. Dabei lassen sich Parallelen zur Autorin Müller erkennen, die sich folgendermaßen über ihre damaligen Freundschaften äußert: „Wir waren sehr eng befreundet, wir sahen uns täglich. Aber wir blieben sehr unterschiedlich, dies machte die Freundschaft so eng. Wir brauchten jede von der anderen, was wir selbst nicht hatten. Es war eine Nähe, über die nicht gesprochen werden mußte.“²⁵⁶ Fernerhin bekräftigt sie die These der Frustbewältigung, indem sie, obwohl sie nicht mit ihren Freundinnen über alles sprechen konnte, diese als einen der Gründe aufführt, sich in ihrer Jugend nicht umgebracht zu haben. Sowohl bei der Ich-Erzählerin im Roman als auch bei der Autorin selbst lässt sich demnach das Anführen von Freundschaften als Mittel, das eigene angespannte Gemüt zu beruhigen, beobachten. Der Frust wird somit an Personen ausgelassen, die ihre Wut und Trauer nachvollziehen und verstehen, auch wenn diese nichts an der Misere des Anderen verändern können.

Auch in den Reihen des Regimes und deren Anhängern, denen auch die Lehrerinnen an den Schulen angehören, lassen sich fragwürdige zwischenmenschliche Beziehungen erkennen. Als Edgar eines Tages eine Gruppe von Lehrerinnen während ihrer Arbeit beobachtet, wundert er sich über ihr Benehmen. Obwohl Edgar weiß, dass die Lehrerinnen außerhalb ihres Arbeitsfeldes in keiner guten Beziehung zueinanderstehen und darüber hinaus um Liebhaber konkurrieren, tuscheln sie in den Pausen ununterbrochen miteinander und tauschen sich laut Georg vermutlich über Männer aus: „Frauen brauchen immer Frauen zum Anlehnen, sagte Edgar. Sie werden Freundinnen, damit sie sich besser hassen können. Je mehr sie sich hassen, umso öfter sind sie zusammen.“²⁵⁷ Wenn die Leserschaft hier also Georg trauen kann, dann handelt es sich in diesem Fall um eine Art Zweckfreundschaft, in der sich die Lehrerinnen in der Schule über Männer und ihr Liebesleben beraten, außerhalb der Schule aber als Konkurrentinnen auftreten und sich gegenseitig die Männer ausspannen. Edgar und Georg sind deswegen eine vertrauenswürdige Quelle, weil die beiden selbst als „Nebenbeimänner zweier

²⁵⁵ Ebd., S. 83.

²⁵⁶ Müller: Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich, S. 78.

²⁵⁷ Müller: Herztier, S. 169.

Lehrerinnen“²⁵⁸ beschrieben werden und somit gut über die Hintergründe dieser Konkurrenzsituation Bescheid wissen.

Nichtsdestotrotz lassen sich Interpretationsansätze finden, die darauf hinweisen, dass der Grad an Zusammenhalt und Vertrauen zwischen dem Quartett der Protagonisten ausgeprägter wirkt als beispielsweise bei anderen Gruppierungen wie den Lehrerinnen. Dazu zählt, dass es bestimmte Themen wie das Weggehen von zu Hause gibt, welches die Gruppe nur anspricht, wenn sie vollkommen unter sich sind. Nicht einmal mit Tereza, mit der die Ich-Erzählerin ein enges Band knüpfen wird, unterhält sie sich darüber. Gerade gegen Ende des Romans, als sich die Gruppe auseinandergelebt hat und teilweise in verschiedenen Städten wohnt, wird das die Aussicht befeuert, dass die Freundschaft zwischen den Protagonisten möglicherweise doch nicht nur aus Abhängigkeit voneinander besteht. Dies zeigt sich daran, dass, auch nachdem sich ihre Wege getrennt haben, sie noch immer in Kontakt miteinander bleiben und sich sogar regelmäßig besuchen: „Ich traf mich mit Edgar am Trajansplatz. Er kam mit einer weißen Leinentasche. Sie war halbvoll mit Nüssen, er gab sie mir. Die sind gut für die Nerven, sagte er spöttisch.“²⁵⁹ Dieses Sich-Erkundigen über das Wohlergehen des anderen, was vorher schon in Form von Briefen vorhanden war, wird hier durch das gegenseitige Besuchen und Trauern erweitert und stärkt somit die Annahme, dass aus einer Zweckfreundschaft eine langwierige Freundschaft entstehen könnte. Diese Illusion wird jedoch wenig später wieder zerbrochen, indem die Ich-Erzählerin behauptet, das Leben hätte sich für sie nicht geändert. Trotz des Umzugs in eine andere Stadt, fühle sie sich noch immer verfolgt und sei noch immer auf die Anwesenheit ihrer Freunde angewiesen: „Vieles sahen wir so eng beieinander wie damals, als Edgar, Kurt, Georg und Ich noch Studenten waren. Doch das Unglück packte jeden anders, seitdem wir zerstreut worden waren im Land. Wir blieben aufeinander angewiesen.“²⁶⁰ Zudem werden wenig später Kurt und Georg in ihrer Wohnung tot aufgefunden, was das Ende des Quartetts bedeutet.

Zusammengefasst lässt sich über die freundschaftlichen Beziehungen im Roman *Herztier* sagen, dass sich zwar durchaus Anzeichen von authentischen Freundschaften wie dem Briefeschreiben oder das Sorgen um das Wohlergehen des Anderen gegen Ende des Romans wiederfinden lassen, diese im Endeffekt aber nur wenig Gewicht haben. Im Gesamtbild bleibt eine Zweckfreundschaft vierer Menschen, die von Anfang an dasselbe Schicksal teilen, sich gegenseitig aneinander reiben können, ohne die Gefühle des Anderen zu verletzen, und bis zum

²⁵⁸ Ebd., S. 170.

²⁵⁹ Ebd., S. 204.

²⁶⁰ Ebd., S. 228.

Ende hin abhängig voneinander bleiben. Dazu kommt die Tatsache, dass es im Roman wohl keine anderen Personen gibt, denen die Ich-Erzählerin mehr hätte trauen können als Georg, Kurt und Edgar, und trotzdem wird sie nie in der Lage sein, ihnen ihre wahren Gefühle mitteilen zu können. Wie Müller anfangs erwähnt, scheint die Freundschaft und die Wärme, die der Mensch mit anderen teilen kann, nicht die Lösung in einer Gesellschaft zu sein, in der jeder seine eigenen Traumata mit sich schlepppt. Dabei fasst die Ich-Erzählerin die Ansicht Müllers bei ihrem Abschied von Tereza passend zusammen: „Auch zu Kurt hatte ich gesagt: Halte dich an Tereza. Eine Freundschaft ist keine Jacke, die ich von dir erben kann, meinte er. Hineinschlüpfen kann ich. Von außen könnte sie passen, aber von innen hält sie nicht warm.“²⁶¹ Zwischenmenschliche Beziehungen gibt es in *Atemschaukel* vergleichsweise wenig. Leopold wird im Gegensatz zur Ich-Erzählerin eher als Einzelgänger beschrieben, der zwar neue Leute kennenlernen wird, jedoch nie eine längerfristige Beziehung mit diesen aufbaut. Das Gleiche gilt für die anderen Figuren und Lagerarbeiter_innen und wird von Müller in einem Gespräch mit Michael Lentz passend zusammengefasst: „Die Lagerleute waren keine selbstausgesuchten Freunde, sondern im Zufall zusammengesperrte Leute, [...].“²⁶²

5.14.2 Romantische Beziehungen

Bevor sich die Arbeit mit der Bedeutung von Liebe und den romantischen Beziehungen im Roman *Herztier* auseinandersetzt, muss der Verständlichkeit halber zuerst der Begriff der weißen Hemden geklärt werden. Bei diesem handelt es sich um die saubere Kleidung von Staatsarbeitern, die einen höheren Rang in der Gesellschaft genießen. Darüber hinaus stellen die weißen Hemden das Vorbild des sozialen Aufstiegs dar, den Lola ebenfalls durch ihre Bemühungen anstrebt, indem sie sich mit solchen Männern trifft. Um einen Weg aus ihrer Armut zu finden, prostituiert sich Lola und lockt die Männer je nach ihrer Schicht in den Park, wo sie mit ihnen schläft:

Sie lockte die Männer, indem sie die Straße verließ, auf dem kürzesten Weg in den struppigen Park. Ohne ein Wort, schreibt Lola, lege ich mich ins Gras, und er stellt die Tasche unter den längsten, niedrigsten Ast. Es gibt nichts zu reden.²⁶³

Obwohl es kurz den Anschein hat, als würde Lola in jedem erdenklichen Sinn nach Liebe und Zuneigung suchen, erhofft sie sich letzten Endes durch die Treffen im Park nicht explizit eine langfristige Beziehung, sondern will lediglich einen Liebhaber gewinnen, der ihr einen sozialen

²⁶¹ Ebd., S. 241.

²⁶² Müller: Lebensangst und Worthunger, S. 16.

²⁶³ Müller: Herztier, S. 20.

Aufstieg ermöglichen kann. Dabei sieht sie sich anfangs als Erlöserin, die mit ihrer Liebe den richtigen Mann auf ihre Seite ziehen und mit diesem zusammen dem Ceaușescu-Regime entfliehen kann: „Es wird schwer sein, die Hemden eines Herren weiß zu halten. Es wird meine Liebe sein, wenn er nach vier Jahren mit mir kommt in die Dürre. Wenn es ihm gelingt, mit weißen Hemden im Dorf die Gehenden zu blenden, wird es meine Liebe sein.“²⁶⁴ Diese romantische Vorstellung sowie Lolas Wunsch nach einem Liebhaber bleiben aber ein Wunschdenken, weil es in der Gesellschaft, in der sie lebt, keinen Platz für die Liebe gibt. Egal, welche Position ein Arbeiter innehatte, von ihm war keine Liebe zu erwarten. Es besteht weder Interesse, noch wird die Liebe im Roman ernst genommen. Indem die Arbeiter abends in die Kneipe gehen und die Frauen lediglich als sexuelle Objekte betrachten, mit denen sie eine kurze Affäre haben können, wird das Thema Liebe durch die Gier und Lust auf Geschlechtsverkehr ersetzt: „Wie diese Männer gierten, wie sie zwischen den Schichten außerhalb des Hauses nach Liebe schnappte und sie schon verhöhnten. Die gleichen, die Lola in den struppigen Park gefolgt waren, die in den ruhigen Nächten die Zwergerin aufgepumpt hatten.“²⁶⁵ Dabei lassen sich die Frauen die dummen Anmachsprüche der Schichtarbeiter gefallen und haben oftmals keine Wahl, als mit diesen zu schlafen. Dadurch erhoffen sie sich höheres Ansehen und ringen nach Aufmerksamkeit. Sowohl Lola und die Ich-Erzählerin als auch Georg, Edgar und Kurt sind in diesem Fall keine Ausnahmen. Jeder von ihnen hat während des Romans mehrere Affären, auch wenn diese belanglos erscheinen: „Was zwischen uns gewesen war, kam mir so gewöhnlich vor wie ein Stück Brot, das man gegessen hat.“²⁶⁶ Die Ich-Erzählerin schläft jeden Mittwoch mit einem verheirateten Mann in einem Wald, Edgar und Georg haben Affären mit zwei Lehrerinnen, und Kurt schläft mit seiner Nachbarin. Dabei wissen die Beteiligten genauestens über die Situation ihres Partners Bescheid und schrecken auch nicht verheirateten Männern und Frauen zurück: „Es ging nicht ums Wegnehmen bei diesem Mann. Ich brauchte ihn nur mittwochs im Wald.“²⁶⁷ Zudem wird der Geschlechtsverkehr als eine Aktivität beschrieben, die absolut notwendig für alle Beteiligten ist, sodass die Ich-Erzählerin von ihrem Liebhaber als Strohhalm bezeichnet wird, mit dem er sich über Wasser halten kann. Ein weiterer Grund, warum es in dieser Gesellschaft keinen Platz für die Liebe gibt, liegt in der mangelnden Geheimhaltung solcher sexuellen Beziehungen. Obwohl die Ich-Erzählerin Tereza nichts von ihren Treffen erzählt hatte, wusste letztere trotzdem davon. Dies lässt darauf schließen, dass, auch wenn sie sich in einem Wald trafen, es nie möglich ist, sich gänzlich den Augen der

²⁶⁴ Ebd., S. 13.

²⁶⁵ Ebd., S. 211.

²⁶⁶ Ebd., S. 211.

²⁶⁷ Ebd., S. 171.

Öffentlichkeit zu entziehen. Des Weiteren können solche Treffen gefährlich sein, da jede(r) Liebhaber_in ebenso ein Spion des Regimes sein könnte, der vom Geheimdienst geschickt wurde. Die Vermutung, von ihrem Verehrer ausspioniert zu werden, hegt die Ich-Erzählerin ebenfalls: „Aber er horchte mich im Wald nie aus, er wußte nichts Richtiges von mir. Gerade weil ich ihn nicht liebte, fiel mir das auf.“²⁶⁸ Wie also sollte die Liebe einen hohen Stellenwert erreichen können, wenn die Lebensumstände der Protagonisten kein Vertrauen oder Hoffnung zulassen. Trotzdem scheint das Führen einer geheimen Beziehung einen gewissen Adrenalinschub freizusetzen, in dem diese dafür sorgen, dass sich die Beteiligten für einen kurzen Moment wieder lebendig und frei fühlen: „Dann wäre ich wie alle, deren Fleisch durch seine Hände geht, ich hätte kein Geheimnis mehr.“²⁶⁹ Anhand der Figur Terezas werden die Umstände einer Beziehung ein weiteres Mal klar aufgezeigt. Als diese eines Morgens mit dem Arzt aufwacht, fordert sie diesen auf, mit ihr noch eine Weile im Bett liegen zu bleiben. Dies scheint für ihn aber keine Option zu sein: „Er sagt, ich sei kindisch, wenn ich frage: Warum stehst du so schnell auf.“²⁷⁰ Damit will der Arzt auf den Charakter der Beziehung anspielen, die für ihn nichts mehr ist, als die Nacht mit Tereza zu verbringen. Schlussendlich wird sich der Arzt von ihr trennen, als Tereza ihm beichtet, dass sie keine Kinder mehr bekommen kann. Zwar wird erwähnt, dass dies nicht der einzige Grund für die Trennung war, jedoch ist dies ein weiteres Beispiel dafür, dass es im Roman keinen Platz für die Liebe gibt.

Abschließend gibt es eine weitere Passage, in der die Ich-Erzählerin nach Terezas Tod über die Liebe spricht und diese mit Gras vergleicht, das man zwar schneiden kann, jedoch immer wieder nachwächst:

Terezas Tod tat mir so weh, als hätte ich zwei Köpfe, die zusammenspringen. In dem einen lag die gemähte Liebe, im anderen der Haß. Ich wollte, daß die Liebe nachwächst. Sie wuchs wie Gras und Stroh durcheinander und wurde die kälteste Beteuerung in meiner Stirn. Sie war meine dümmste Pflanze.²⁷¹

Ob die angesprochene Liebe zu Tereza auf einer freundschaftlichen oder romantischen Ebene basiert, lässt sich schwer sagen. Obwohl gerade diese Passage eine Hassliebe vermuten lässt, kommt von Anfang an nie das Gefühl auf, dass die beiden in naher Zukunft ein Pärchen sein könnten, und nimmt Tereza eher als beste Freundin der Erzählerin auf. Nichtsdestotrotz bleibt Tereza die eine Person, der sie am meisten nachtrauert.

Ähnlich wie bei *Herztier* taucht die Liebe in ihrer puren Form in Müllers Roman *Atemschaukel* nur in den seltensten Fällen auf, und wenn, wird sie als etwas rein Körperliches beschrieben:

²⁶⁸ Ebd., S. 172.

²⁶⁹ Ebd., S. 220.

²⁷⁰ Ebd., S. 220.

²⁷¹ Ebd., S. 250.

„Der Mann hatte fürs Essen zu sorgen, die Frau für Wäsche und Trost. Im Zeppelin hatte die Liebe außer dem Hissen und Einholen des weißen Fähnchens keinerlei Sorgen.“²⁷² Im Gegensatz zu manchen Figuren in *Herztier* lassen sich hier keine Pärchen oder Affären wiederfinden. Wenn also jemand im Lager nach Liebe und Zuneigung suchte, war der Zeppelin jener Ort, an dem sich die müden Arbeiter trafen, um ihrem Verlangen nach körperlicher Nähe nachzukommen. Viel mehr konnten sie sich davon aber nicht erwarten, und dies war ihnen durchaus bewusst. Ungeachtet dessen wird diese Abendliebe als unverzichtbar beschrieben, und auch in späteren Passagen bleibt bei männlichen Figuren immer wieder ein sexuelles Verlangen vorhanden, das Leopold sogar unbewusst zum Spannen motiviert: „Diskret schau ich mir nach der Arbeit die jungen Dienstrussen unter der Dusche an. So diskret, dass ich selbst nicht mehr weiß, warum.“²⁷³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in beiden Romanen die zwischenmenschlichen Beziehungen zwar in vielen verschiedenen Erscheinungsformen auftauchen, diese jedoch nie auf eine langfristige und nachhaltige Freundschaft oder Liebe hinauslaufen. Die Beziehungen der verschiedenen Figuren haben einen zusammengewürfelten Charakter, wobei besonders in *Herztier* der vermeintliche Zusammenhalt der Protagonisten durch eine Abhängigkeit voneinander abgelöst wird. Dies fängt mit Lola an, die sich nicht aus eigener Kraft von ihrer derzeitigen Situation befreien will, sondern ihre Freiheit davon abhängig macht, ob sie eines Tages einem wohlhabenden Mann begegnet, der ihren sozialen Aufstieg vorantreiben könnte. Auch die Gruppe rund um Kurt, Georg, Edgar und die Ich-Erzählerin begegnen sich nur aufgrund von Lolas Selbstmord und bleiben aus Angst, selbst Opfer des Regimes zu werden, zusammen. Als Tereza dann auftaucht und im Roman die einzige weibliche Freundin der Erzählerin wird, hat diese ein letztes Mal die Gelegenheit, ihre Gefühle mit einer anderen Person zu teilen. Dies wird jedoch nicht passieren, sodass Tereza zu einer Nebenfigur verkommt. Erst nach deren Tod merkt die Erzählerin, wie sehr sie die Präsenz Terezas vermisst und bleibt allein mit Edgar die einzige Überlebende ihrer Gruppe.

In *Atemschaukel* geht es von Anfang an nur um Leopold, der die fünf Jahre im Lager größtenteils als Einzelgänger verbringt. Bis auf wenige Ausnahmen lässt sich somit eine geringe Anzahl an zwischenmenschlichen Beziehungen wiederfinden. Gerade weil die meisten Bindungen aus Gruppenzwang und Eigeninteressen entstehen, wird die Freundschaft bzw. die Liebe nie dafür verantwortlich sein, den einzelnen Figuren den nötigen Glauben und die Hoffnung auf ein besseres Leben zu geben. Zudem bleibt den Figuren in beiden Romanen

²⁷² Müller: *Atemschaukel*, S. 96.

²⁷³ Ebd., S. 117.

ebenfalls das Gefühl der Liebe verwehrt. Obwohl Müllers Werke die Liebe selbst keinesfalls als ein belangloses Element darstellen, wird sie letztendlich auf etwas rein Körperliches reduziert und erlaubt, zusammen mit einer ständig präsenten Angst vor Veränderung keine sexuellen Bindungen, die über eine Affäre hinausgehen. Zu dieser Thematik schreibt Fritz Riemann Folgendes:

Denn jedes vertrauende sich Öffnen, jede Zuneigung und Liebe kann uns gefährden, weil wir dann ungeschützter und verwundbarer sind, etwas von uns selbst aufgeben müssen uns einem anderen ein Stück ausliefern. Daher ist aller Angst vor der Hingabe verbunden mit der Angst vor einem möglichen Ich-Verlust.²⁷⁴

Gerade diese von Riemann angesprochene Angst vor dem Verlust der eigenen Ich-Identität lässt sich am besten an der Figur Bea Zakel beobachten. Diese versucht, innerhalb des Lagers ihren Platz in der dort herrschenden Hierarchie zu finden, scheitert daran aber kläglich und wird zu einer Figur degradiert, die sich den dortigen Regeln beugt und ziellos durch das Lager umherwandert. Schlussendlich ist das, was die beiden Romane Müllers verbindet, nämlich die Unfähigkeit der Protagonisten, ihre eigene Gefühlswelt mit anderen zu teilen, sowie die Willenslosigkeit, sich eine eigene Identität aufzubauen, wie dies bei Lola und Bea Zakel der Fall ist.

Nachdem sich ein Großteil der Arbeit mit den verschiedenen Abwehr- und Verarbeitungsmechanismen der Protagonisten in Müllers Werken auseinandergesetzt hat, gibt es noch einen weiteren potenziellen Ausweg aus der Misere, in der sich die Angstbeißer befinden. Bei diesem handelt es sich um den Freitod, der am Anfang des Romans *Herztier* thematisiert wird. Dementsprechend soll die Arbeit im Folgenden durch eine Analyse von Lolas vermeintlichen Selbstmordes die Frage beantworten, inwiefern ein solcher Freitod als Gegenstrategie bzw. Widerstand gegen die Angstmacher betrachtet werden kann.

6) Selbstmord: Widerstand oder Resignation?

Im folgenden Teil der Arbeit geht es in einem ersten Schritt um die Analyse von Indizien, die Auskunft darüber geben, ob Lola sich selbst das Leben genommen haben könnte oder sie insgeheim umgebracht und ihr Tod von Anhängern_innen Ceausescus als Selbstmord verschleiert worden ist. In einem weiteren Schritt wird der Frage nachgegangen, ob ein Selbstmord als ein Akt des Widerstandes oder der Resignation verstanden werden kann. Um

²⁷⁴ Riemann: Grundformen der Angst, S.229.

dies herauszufinden, werden folglich Aussagen Müllers über ihre Vergangenheit ausgewählt, analysiert und in den Kontext ihres Romans *Herztier* gesetzt.

6.1) **Selbstmord?**

Obwohl das Mysterium rund um Lolas Selbstmord sowohl in Müllers Romanen als auch in ihren Essays nie vollends aufgedeckt wird, lassen sich in ihren Werken nachvollziehbare Argumente für beide Interpretationen wiederfinden. Zu den überzeugenden Anhaltspunkten für einen Selbstmord Lolas zählt ihre unrealistische, naive und romantisierte Weltvorstellung und das damit verknüpfte Ihr Wunschdenken, durch Prostitution einen sozialen Aufstieg anstreben zu wollen. Obwohl ihre Bemühungen durch den Eintritt in die kommunistische Partei belohnt werden, wirkt sie im Roman stets wie ein Fremdkörper und wird von ihren Mitbewohnerinnen gemieden und gefürchtet. Demnach wäre das erste Indiz für einen Selbstmord die Einsicht Lolas, dass sie in ihrem Vorhaben gescheitert ist und ihre Situation sich nicht mehr verbessert, was ihr Gefühl der stetig wachsenden Unzufriedenheit erklären würde. Ihr Wunsch nach Liebe und sozialem Aufstieg besteht nur noch aus einem Wiederholungzwang, der sie dazu veranlasst, jeden Abend im Park auf die lusternen Arbeiter zu warten. Für den Eintritt in die Partei opferte sie Freunde sowie ihren eigenen Körper, schien aber auch dort nie die Zugehörigkeit gefunden zu haben, nach der sie suchte. Auffällig erscheint ebenfalls folgender Kommentar der Autorin, als sie die Abende beschreibt, an denen Lola aus dem Park zurückkommt und sich umzieht: „Die Strumpfhosen hingen aus dem Fenster, als wären Lolas Füße und Beine drin, die Zehen und harten Fersen, die ausgebeulten Waden und Knie. Sie hätten ohne Lola durch den struppigen Park in die dunkle Stadt gehen können.“²⁷⁵ Obwohl die Leserschaft bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, was Lola widerfahren wird, so kann die Aussage Müllers späterhin als ein Vorrausschauen auf ihren Tod verstanden werden. Zwar handelt es sich in diesem Fall nicht um einen eindeutigen Beweis für einen Selbstmord, jedoch deutet diese Vorstellung von vom Balkon hängenden Strumpfhosen zumindest die Möglichkeit an. Ebenfalls verdächtig wirkt die Diskussion über die Unvermeidlichkeit des Todes, die im Roman kurzerhand später stattfindet.²⁷⁶ In dieser wird zwar ebenfalls nicht explizit über Lola gesprochen, jedoch vermittelt sie trotzdem den Eindruck, als sei das, was ihr zugestoßen ist, unausweichlich gewesen.

Auf der anderen Seite spricht eine Vielzahl an Indizien gegen einen Selbstmord und somit für

²⁷⁵ Müller: *Herztier*, S. 18.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 45.

die Vertuschung und Inszenierung eines Mordes. Es wird unerwähnt gelassen, wer genau ihr das Leben genommen haben könnte, allerdings liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine Person oder Gruppe handelt, die mit dem Ceaușescu-Regime in Verbindung steht. In ihrem Essay *Der König verneigt sich und tötet* spricht Müller über genau jene Situation eines plötzlich unerwarteten Besuchs in der Wohnung, woraufhin am nächsten Tag lediglich eine Leiche dort zurückgelassen wird.²⁷⁷ Die dort beschriebene und erschreckend detaillierte Erzählung über Geheimdienstler_innen, deren Aufgabe es ist, sich um die Beseitigung von potenziellen Gefahren zu kümmern, gibt der Leserschaft einen Einblick, wie sich die Tragödie rund um Lola ereignet haben könnte. Besonders deren Neigung, das Opfer als aufgehängte Leiche in der Wohnung zurückzulassen, lässt Zweifel an der Vorstellung eines Selbstmordes aufkommen, da Lola durch genau dieselbe Methode in ihrem Schrank hängend aufgefunden wurde.

Allein durch die Einführung neuer Protagonisten_innen, die, gerade weil sie nicht an Lolas Freitod glauben, die Handlung vorantreiben, kann die Episode rund um Lola als unvollständig angesehen werden. Indem das Quartett rund um die Ich-Erzählerin ihr Tagebuch an sich nehmen, um die Wahrheit hinter diesem Vorfall herauszufinden, tauchen mit dem Fortschreiten der Handlung immer mehr Fragen und Zweifel über die Hintergründe der zahlreichen Todesfälle auf, die sich in *Herztier* ereignen. Kurt wird ebenfalls hängend in seiner Wohnung vorgefunden, während Georg nach seiner Ausreise nach Frankfurt unter dem Fenster seiner Wohnung im vierten Stock auf der Straße tot aufgefunden wird. Bis hin zum Ende des Romans wird jedoch keines dieser Vorfälle aufgelöst oder näher erklärt. Darauf aufbauend kann die Frage, ob es Selbstmord war, nie vollkommen aufgelöst werden, da Lola ihre Geheimnisse mit ins Grab nehmen wird. Eine zufriedenstellende Antwort zu finden ist also insofern schwierig, weil durch die Darstellung der erzählten Welt und der Lebensumstände der Angstbeißer eine Vielzahl von Gründen für einen Selbstmord sprechen würden, während die Thematik des Suizids aber nie ausführlich besprochen oder angesprochen wird. Ergänzend dazu äußert sich Müller in *Lebensangst und Worthunger*, wo sie noch einmal darauf hinweist, dass jeder Mensch anders verzweifelt, anders mit Ängsten umgeht und somit andere Verhaltensweisen aufzeigt, mit denen sie sich gegen die Unterdrückung des Regimes zu behaupten glauben.²⁷⁸ Um sich einer möglichen Antwort anzunähern, lohnt es sich dementsprechend erstmals herauszufinden, welchen Stellenwert der Selbstmord Lolas im Roman besitzen würde und ob er folglich als Akt der Verzweiflung oder eher als Akt der Rebellion bezeichnet werden könnte.

²⁷⁷ Vgl. Müller: *Der König verneigt sich und tötet*, S. 60-61.

²⁷⁸ Müller: *Lebensangst und Worthunger*, S. 31.

6.2) Widerstand oder Resignation?

Da durch den Inhalt des Romans die Frage des Suizids nicht beantwortet werden kann, wird in diesem Teil der Arbeit der Fokus mehr auf Herta Müller gerückt, indem die Frage geklärt wird, ob es sich bei Lola oder der Ich-Erzählerin um eine autobiographische Figur handeln könnte. Für dieses Unterfangen lohnt es sich, sich noch einmal genauer die Art und Weise anzuschauen, wie sie in *Lebensangst und Worthunger* mit Michael Lentz über ihre Vergangenheit und dem Alltag in der kommunistischen Diktatur Rumäniens spricht. Zudem wird ihr Essay *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich* herangezogen, da sie in den beiden Publikationen ausführlich über die Reichweite des rumänischen Geheimdienstes und dessen Einfluss auf das Leben vieler Bürger_innen eingeht. Sie spricht über die omnipräsente Überwachung der Privatsphäre und die willkürlichen Gewalttaten des totalitären Systems, gegen die sich die Angstbeißer oftmals nicht anders zu helfen wissen, als sich selbst das Leben zu nehmen. Dabei verheimlicht Müller nicht, dass sie genauso wie die Ich-Erzählerin in ihrem Roman *Herztier* in ihren Jugendjahren vorhatte, sich in einem Fluss zu ertränken: „Zehn Jahre nach dem Beinah-Ertrinken im Meer war ich der Schikanen des Geheimdienstes so überdrüssig, daß ich auf den Gedanken kam, dem Scheißleben ein Ende zu machen, indem ich mich im Fluß ertränke.“²⁷⁹ Die Motivation für ihren damaligen Entschluss beschreibt sie folglich als Rachegedanken. Dieser besteht darin, dem rumänischen Geheimdienst, von dem sie jahrelang verfolgt und unterworfen wurde, in ihrem Vorhaben, sie aus dem Weg zu schaffen, zuvorzukommen, indem sie sich selbst das Leben nimmt und ihnen so nicht die Genugtuung gibt, dies eigenhändig erreicht zu haben. Dies hätte ebenfalls ein Motiv für Lolas Suizid sein können. Nichtsdestotrotz entscheidet sich Müller gegen einen Suizid und kommt gestärkt aus der Situation heraus, sodass sich ein persönlicher Widerstand gegen das Regime entwickelt. Infolgedessen äußerte sie sich folgendermaßen über ihren Suizidgedanken:

Moment mal, ich tu ja genau das, was die sich wünschen. Ich mache deren Drecksarbeit. Wenn ich schon aus dem Weg geräumt werden soll, dann sollen die das gefälligst selbst tun. Ich werde das doch nicht für sie erledigen, das wäre ja ihre größte Genugtuung. Also wenn einem der Suizidgedanke zur Genugtuung des Geheimdienstes umgestülpt wird, dann wird er einem innerlich schleunigst und total verboten.²⁸⁰

Hierbei verweist die Autorin auf den absurden und unsinnigen Charakter eines Selbstmordes. Sie sieht ein, dass sie genau das getan hätte, was der Geheimdienst sich erhoffte, und meint, dass sie dadurch „den Wunsch der *Securitate* radikaler erfüllt als durch eine Mitarbeit.“²⁸¹

²⁷⁹ Müller: *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*, S. 96.

²⁸⁰ Müller: *Lebensangst und Worthunger*, S. 29-30.

²⁸¹ Ebd., S. 30.

Darauf weist sie ein weiteres Mal in ihrem zuvor erwähnten Essay noch einmal genauer hin, indem sie die Geschichte weitererzählt und vom Geheimdienst berichtet, welcher herausfindet, dass Müller sich im Fluss ertränken wollte. Als Müller wieder einmal von einem Offizier kontrolliert und verhört wird, merkt sie, wie sich die Tonlage während ihres Gesprächs verändert. Ihr werden nun keine direkten, jähzornigen Drohungen mehr gemacht, sondern es wird immer wieder auf ihren damaligen Wunsch, sich ertränken zu wollen, angespielt. Auf diese Weise machen sie Müller darauf aufmerksam, dass sie es demnächst gerne selbst einmal bei ihr versuchen würden. Durch die Drohung verbietet ihr das Regime insgeheim, sich ein weiteres Mal das Leben nehmen zu wollen, sodass Müller rebellierend den Entschluss erfasst, die „Drecksarbeit“²⁸² des Geheimdienstes nicht verrichten zu wollen und somit ihr eigenes Leben in die Hand zu nehmen. Wie vorhin erwähnt, wird dies wiederum nicht für einen Großteil ihrer Freunde gelten, die dem Druck durch die Todesdrohungen des Regimes nicht standhalten konnten und diesem somit in die Karten spielten.

Nachdem die zwei angesprochenen Publikationen untersucht wurden, lassen sich bei genauer Betrachtung zahlreiche Parallelen sowohl zwischen ihr und der Figur Lolas als auch zwischen ihr und der Ich-Erzählerin in *Herztier* wiederfinden. Besonders auffallend ist dies bei der Ich-Erzählerin, die genauso wie Müller sich anfangs in einem Fluss ertränken möchte, sich schlussendlich dagegen entscheidet, um sich gegen das Regime aufzulehnen. Weitere Parallelen der beiden bestehen darin, dass sie späterhin herausfinden, dass ihre jeweilige beste Freundin vom rumänischen Geheimdienst als Spionin zu ihr geschickt wurde, sowie das Miterleben von zahlreichen Todesfällen innerhalb ihrer engsten Freundesgruppe. Sogar die Art und Weise, wie die Menschen sterben bzw. ob diese durch einen natürlichen Tod, einen Selbstmord oder eine Krankheit sterben, stimmt mit den Erzählungen Müllers über ihre ehemaligen Kameraden überein.

Aus den zahlreichen Übereinstimmungen zwischen der Autorin und den beiden Figuren, geht in diesem Teil der Arbeit die These hervor, dass es sich bei ihrem Roman *Herztier* zwar nicht um einen autobiographischen Roman handelt, da Müller in ihren Essays mehrmals zugibt, in den Romanen nicht immer die ganze Wahrheit erzählt zu haben, sich diverse autobiographische Züge in *Herztier* aber nicht abstreiten lassen. Auf dieser Behauptung aufbauend repräsentiert die Ich-Erzählerin die aufgeklärte, rebellierende und kämpfende Herta Müller der Gegenwart, während Lola die blauäugige und gebrochene Herta Müller der Vergangenheit darstellt, die sich in diesem Fall nicht aus den Fängen des totalitären Regimes lösen konnte. Durch ihren Suizid avanciert sie in diesem Fall zu einer Figur der Resignation, die im Gegensatz zur Erzählerin

²⁸² Müller: Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich, S. 100.

und Müller keinen anderen Weg wusste, als den Freitod zu wählen. Zudem würde es passen, dass die Ich-Erzählerin das Tagebuch Lolas wiederfindet und versucht, aus diesem etwas zu lernen und so die Leserschaft über die Machenschaften des Regimes aufzuklären, da Müller dies durch ihre Essays, Romane und literarische Collagen ebenfalls versucht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Frage, ob es sich um einen Selbstmord Lolas oder einen vertuschten Mord seitens des Regimes handelt, bis zum heutigen Zeitpunkt nicht konkret beantworten lässt, und dies, obwohl es ein offenes Geheimnis ist, dass die Anhänger Ceaușescus und dessen Geheimdienst potenziell gefährliche Personen hinter verschlossenen Türen aus dem Weg räumen. Durch den Eintritt in die Partei und das akribische Studieren der dazugehörigen Broschüren könnte Lola auf Unmut gestoßen sein, sodass sich etwas zwischen Lola und der Partei zugetragen haben könnte, worüber die Leserschaft nicht in Kenntnis gesetzt wurde. In diesem Falle wäre sogar der Freitod als Akt des Widerstandes möglich, da sich Lola durch das Einstudieren der Parteibroschüren möglicherweise intern gegen das Regime und dessen Ideologien aufgelehnt haben könnte. Nichtsdestotrotz lassen sich die zahlreichen psychischen und physischen Beschädigungen Lolas und die zahllosen Parallelen zwischen der Autorin und der Ich-Erzählerin nicht verdrängen, sodass, falls es sich bei Lola um die frühere, widerstandslose Herta Müller handeln sollte, ihr Selbstmord als Akt der Verzweiflung und klares Zeichen von Resignation zu betrachten wäre. Ein Akt des Widerstandes kann in diesem Fall ausgeschlossen werden, da sich der Verlust ihres Lebenswillens sowie die Angst vor der Endgültigkeit ihrer Lebensumstände letztendlich durchgesetzt haben. Durch die Aussagen Müllers über die widersinnige Wesensart eines Suizids, wird dieser zusätzlich als Akt der Resignation diskreditiert und kann demzufolge nicht als Gegenstrategie in dieser Arbeit angeführt werden.

7) Herta Müller – Lyrik trifft Collage

Nachdem bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich die beiden Romane sowie eine Auswahl an Essays und Gesprächen Müllers herangezogen wurden, widmet sich der Rest der Arbeit ihren Text-Bild-Collagensammlungen. Hierbei muss die Frage gestellt werden, ob es sich bei diesen ebenfalls um eine zusätzliche Darstellungspraxis ihrer persönlichen Ängste handelt, wenn es darum geht, ihre eigenen Erfahrungen unter der Diktatur Ceaușescus widerzuspiegeln. Um diese Frage beantworten zu können, muss sich zuerst der Frage gewidmet werden, welchen Zweck das Zusammenspiel von Text und Bild in ihren Collagen für das Verständnis dessen erfüllt.

7.1) Collage-Begriff

Zur Klärung des Gesagten und noch zu Sagenden scheint eine kurze Bestimmung des Begriffs der Collage notwendig zu sein, da dieser unterschiedlich verstanden werden kann. Dies liegt unter anderem daran, dass alles „was als Prosa nicht einem erzählerischen Gleichfluß folgt, der Montage zugeschlagen wird“.²⁸³ Demnach ist jede Art von Collage ebenfalls als Montage anzusehen, während nicht jede Art von Montage notwendigerweise auch eine Collage sein muss. Das, was sich schlussendlich als Collage bezeichnen lässt, entstammt der bildenden Kunst, wo sie lediglich als „ein Objekt, in das Materialien eingeklebt worden sind“²⁸⁴ verstanden wird und zwischen Bildcollagen und Textcollagen unterschieden werden kann. Demnach ist die Collage eine Form von Zusammensetzung, bei der verschiedene Fremdmaterialien aus den unterschiedlichsten Quellen genommen und dann wieder zu einem neuen, eigenen Werk zusammengefügt werden. Im Zusammenhang mit literarischen Texten sei erwähnt, dass die Collage nur selten viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, sodass in der Literatur „die Verarbeitung kunstfremder Materialien kaum jemals für Furore beim Publikum“²⁸⁵ gesorgt habe. Demnach gelten Collagen eher als Nebenbeschäftigung und übersehener Teil des Gesamtwerks eines Autors. Ausnahmen lassen sich in jenen Collagen vorfinden, die in eine Geschichte oder einen Roman eingebunden sind und ihn somit ein Stück weit tragen oder selbst die Geschichte erzählen. Als Beispiel kann hier auf Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* hingewiesen werden. Inwiefern die in dieser Arbeit behandelten Collagensammlungen Müllers für ihr Gesamtwerk relevant erscheinen, gilt es in folgendem Kapitel herauszufinden.

7.2) Was untersucht werden muss

Um die Collagen Müllers schlussendlich näher analysieren zu können, müssen sowohl Form und Inhalt gründlich untersucht als auch die Vorgehensweise und der Entstehungsprozess berücksichtigt werden. Dementsprechend wird in einem ersten Schritt der Fokus auf die angewandte Methodik und Sprache in ihren Collagen gelegt. Hier soll aber bereits erwähnt sein, dass sich bezüglich der Form nur wenig über die gewählte Schriftart, den Schriftgrad oder den Grauwert eines Buchstabens bzw. eines Wortes sagen lässt, da Müller ihre Textcollagen

²⁸³ Volker Hage (Hg.): *Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1981, S. 11.

²⁸⁴ Ebd., S. 8.

²⁸⁵ Ebd., S. 5.

nicht mit Hand oder Computer schreibt, sondern aus bereits bestehendem Material ein neues Gesamtkunstwerk erschafft.

Neben der Typografie werden das Textlayout sowie das Werklayout während der Analyse ein zentrales Untersuchungsfeld der Textcollagen darstellen, sodass die verschiedenen Interaktionsmuster zwischen Text und Bild in den Vordergrund gerückt werden können. Durch das Herausarbeiten dieser dispositiven Formmerkmale widmet sich diese Arbeit der Frage, in welcher Form die Textstruktur die Betrachter_innen beeinflusst, inwiefern sie zur Aufklärung, Wahrnehmung und schlussendlich zum Verständnis einer Collage beitragen kann. Zudem wird untersucht, ob es zu einer Vermischung von Schrift und Schriftgröße in den einzelnen Layouts kommt, wie mit der freien Fläche in der Collage gespielt wird und ob Text und Bild komplementär zueinanderstehen oder jedes Textstück für sich eine eigene Geschichte erzählt. Um Antworten auf die gestellten Fragen zu finden, wird schlussendlich nach Hinweisen vonseiten der Autorin Ausschau gehalten, indem nach etwaigen Initialen, Überschriften, Einteilungen oder Anmerkungen innerhalb der Collagen gesucht wird. Erst in einem letzten Schritt lassen sich so Ergebnisse über die Funktion der Collage sowie die damit verbundene Intention der Autorin ermitteln. Für dieses Unterfangen werden zwei verschiedene Werke Müllers untersucht, welche ausschließlich aus Textcollagen bestehen und somit genug Stoff für eine Analyse bieten. Bei diesen angesprochenen Werken handelt es sich um *Im Haarknoten wohnt eine Dame* aus dem Jahre 2000 und *Vater telefoniert mit den Fliegen*, das erst 2012 veröffentlicht wurde. Beide zu vergleichen ist insofern sinnvoll, da die Differenz zwischen ihren Erscheinungsjahren gewinnbringende Erkenntnisse über die Entwicklung ihrer Collagen bringen können.

7.3) Methodik und Sprache

Bei den Textcollagen, wie sie bei Müller vorzufinden sind, handelt es sich um ein Anhäufen und Wiederverwerten von Wörtern, welche aus den verschiedensten Tageszeitungen, Illustrierten oder Journalen, wie beispielsweise dem *Spiegel*, entstammen.²⁸⁶ Durch dieses Sammeln von Wortfetzen häuft sich wiederum ein riesiger Fundus an Material an, der somit nicht durch die Feder auf das Blatt geschrieben, sondern mit Schere und Kleber bearbeitet wird. Sie kreiert also aus Altem, schon Dagewesenem etwas komplett Neues, ohne die in den Journalen vorhandenen Thematiken übernehmen oder kritisieren zu wollen. Dabei schneidet

²⁸⁶Jürgen Wertheimer: Im Papierhaus wohnt die Stellungnahme. Zu Herta Müllers Bild-Text-Collagen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Herta Müller, Heft 155. München: Ed. Text + Kritik 2002, S. 80.

sie nicht nur ganze Wörter, sondern auch Teile von Wörtern aus den Zeitungen aus und setzt diese in ihren Textcollagen neu zusammen. Auffallend sind somit die Anzahl zusammengesetzter Nomen wie *Morgenwolken* (*Morgen-wol-ken*)²⁸⁷ oder *herrenlose* (*her-ren-lose*)²⁸⁸, die in diesem Fall aus drei verschiedenen Zeitungsschnipseln zusammengestellt und somit unterschiedlichen Quellen bzw. Journals entnommen wurden. Die Art und Weise, wie sie Wörter, Buchstaben und Zahlen aus Zeitungen ausschneidet und sie zu einem Gesamtwerk wieder zusammenfügt, erinnert derweil an die Kunstrichtung der Pop-Art. Kleinere Besonderheiten bei der Zusammensetzung der Wörter lassen sich ebenfalls in ihrer Sammlung *Im Haarknoten wohnt eine Dame* wiederfinden, in der beispielsweise beim Wort Gegner die zwei Silben (Geg-ner) aus unterschiedlichen Quellen entnommen wurden, anstatt den Terminus ganz aus einer Quelle zu übernehmen. Des Weiteren werden Suffixe aus verschiedenen Journals herausgeschnitten, um sie an Substantiven (Schachbrett-chen)²⁸⁹, Verben (gleich-t)²⁹⁰ oder Adjektiven (gelb-en)²⁹¹ hinzuzufügen. Ein Extrembeispiel der willkürlichen Silbentrennung, die in diesem Fall nicht den festen orthographischen Regeln folgt, lässt sich im Begriff *Glanzgrasuniform* (Gl-anz-gras-un-if-or-m)²⁹² beobachten. Nebenbei lassen sich zudem erfundene Wörter wie *Nachtbusaugen*²⁹³, *Mehlhauptmann*²⁹⁴ oder *Wolkenziege*²⁹⁵ wiederfinden, bei denen es sich ebenfalls um Metaphern handeln könnte, welche im Text selbst aber nie erklärt oder in einen Kontext gesetzt werden und somit für sich selbst stehen. Nichtdestotrotz fällt eine leichte und verständliche Sprache auf, was daran liegt, dass die einzelnen Wörter nur so komplex in den Collagen erscheinen können wie sie in den einzelnen Quellen dargestellt wurden. Außerdem lassen sich kaum Adjektive oder Adverbien wiederfinden, sodass Substantive, Verben und Pronomen in einer Vielzahl dominieren. Aufgrund der Tatsache, dass es sich um eine zusammengebastelte Collage handelt, ist es schwierig, etwa ironische oder sarkastische Züge in diesen festzustellen. Im Sammelwerk *Im Haarknoten wohnt eine Dame* tauchen derweil weit mehr Reimpaare und verschiedene Reimschemen auf, als dies bei *Vater telefoniert mit den Fliegen* der Fall ist, erscheinen aber auch hier unregelmäßig und willkürlich platziert.²⁹⁶ Des Weiteren sind sie bei Weitem nicht in

²⁸⁷ Herta Müller: *Vater telefoniert mit den Fliegen*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2014, S. 119.

²⁸⁸ Ebd., S. 100.

²⁸⁹ Vgl. Herta Müller: *Im Haarknoten wohnt eine Dame*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2000, S.65.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 6.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 18,

²⁹² Vgl. ebd., S. 23.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 84.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 28.

²⁹⁵ Müller: *Vater telefoniert mit den Fliegen*, S. 54.

²⁹⁶ Beispiel in: Müller: *Im Haarknoten wohnt eine Dame*, S. 66.

jeder Textcollage vorhanden, sodass der unsystematische Charakter ihrer Collagen fernerhin unterstrichen werden kann.

7.4) Text- und Werklayout

Der größte Interpretationsraum bietet sich im Text- und Werklayout von Müllers Textcollagen, der gerade durch seine Unbestimmtheit und Rätselhaftigkeit heraussticht. Dabei gleichen die verschiedenen Wortschnipsel zusammenhanglosen und willkürlich miteinander verbundenen Teilstücken, sodass kaum Rhythmus, Sinneszusammenhänge oder etwa Reimschemen entstehen können, wie dies beispielsweise bei Gedichten normalerweise der Fall ist. Demnach erscheint die Anordnung von Schrift und Zeilen insofern interessant, als dass durch den abgehackten Leserhythmus, die unsystematische Platzierung der Wortschnipsel und der Tatsache, dass die verschiedenen Textcollagen sich inhaltlich von den vorherigen und kommenden abgrenzen, zu keinem Zeitpunkt ein Fließtext erzeugt wird.

Was die Schrift- und Zeichenordnung betrifft, so lässt sich festhalten, dass es sich um eine fonografische Schrift handelt, die gelegentlich durch Zahlen oder selten auch durch Interpunktionszeichen begleitet wird. Exemplarisch für das Verwenden von Zahlen steht eine Collage Müllers, in der sie ein Bruchstück eines Sudoku-Rätsels aus einer Zeitung in ihr Werk einfügt.²⁹⁷ Was die Interpunktionszeichen in *Im Haarknoten wohnt eine Dame* angeht, so fällt diese hier komplett weg. Indem sich Müller lediglich externen Materialien bedient und sich keine durch eigene Hand oder Computerprogramm hinzugefügten Wörter in den Textcollagen wiederfinden lassen, gestaltet sich eine Interpretation vonseiten der Schriftgröße, dem Grauwert der Buchstaben oder dem Schriftgrad schwierig. Dem kann nur ein weiteres Mal hinzugefügt werden, dass Schriftgrad und Schriftgröße eins zu eins aus den Tageszeitungen entnommen wurden und sich dadurch in den Collagen nie ein einheitliches Gefüge ergeben kann. Typographische Intensivierungen durch Letterngröße oder Letternfette kommen zwar in den beiden Werken vor, haben in diesem Fall aber wenig Gewicht. Alles in allem bleibt der Zeilenverlauf aber linear. Dabei bleibt der Abstand zwischen den einzelnen Wörtern zwar immer gleich, trägt jedoch nicht zum Verständnis der Sinnesbeziehung zwischen den einzelnen Worten bei. Mit der freien weißen Fläche zwischen den Wörtern wird nur wenig gespielt, sodass dies die These bekräftigt, dass bei der Analyse von Müllers Textcollagen jedes Wort für sich steht. Somit ist jedes Wort für sich genommen ein eigener Fixierungspunkt und besitzen eine solch

²⁹⁷ Beispiel in: Müller: Vater telefoniert mit den Fliegen, S. 31.

große Ausstrahlungskraft, obwohl oder gerade weil sie ohne Kontext oder sichtbaren Sinneszusammenhang dastehen. Dies beeinflusst die Stimmung der Textcollage insofern, als dass sie ein Gefühl der Unbehaglichkeit aufkommen lässt. Dies liegt unter anderem daran, dass beim genauen Betrachten der verwendeten Substantive oftmals eines vorhanden ist, welches die Stimmung der Collage abrupt verändert. So tauchen harmlose Substantive wie *Birne*, *Schnee* oder *Katzengesicht* auf und werden durch Wörter wie *Angst*, *Tod*, *Leiche* oder *Verhör* ergänzt. Durch diesen Schockmoment wird mit der Erwartungshaltung der Leserschaft gespielt, da diese nicht genau weiß, was die Verbindung zwischen diesen einzelnen Wortfetzen ausmacht oder wann die Stimmung während der Lektüre sich ein weiteres Mal verändern könnte. Dementsprechend lässt sich die Stimmung in den einzelnen Collagen als pessimistisch beschreiben, womit die Autorin nahtlos an ihre Romane anknüpft. Passend dazu, erwähnt Müller in einer Collage den Dichter Friedrich Hölderlin²⁹⁸, sodass die Vermutung naheliegt, dass es sich zumindest bei dieser spezifischen Collage um eine Hommage an Hölderlin handelt, dessen Elegien und fragmentarische Lyrik als eine mögliche Inspirationsquelle für den Aufbau ihrer Textcollagen gedient haben könnten. Die Erwähnung Hölderlins bleibt jedoch eine der wenigen Ausnahmen, da sich im weiteren Verlauf der Analyse zwar eine Vielzahl an vereinzelten Vor- und Nachnamen wie beispielsweise *Herr Wollstreicher*²⁹⁹ oder *Emilia*³⁰⁰ vorfinden lassen, diese sich aber nie vollends auf eine bestimmte Person zurückführen lassen. Demnach bleibt die Frage offen, ob es sich bei diesen um fiktionale Figuren handelt oder Müller durch ihre Collagen versuchen sollte, eine ihr bekannte Geschichte zu erzählen. Der Name Emilia etwa könnte sich auf die ehemalige Lehrerin Emilia Marta beziehen, welche ein Jahr nach Müllers Ausreise nach Deutschland in Müllers Haus einzog und dort bis heute noch Besitzerin des Anwesens ist. Ob sich die beiden aber jemals getroffen haben oder eine Freundschaft pflegten, ist nicht bekannt. Lediglich die Eltern Müllers trafen sich einmal mit der besagten Person, um ein letztes Mal ihr altes Haus besuchen zu können.³⁰¹ Da es, ohne Müller selbst zu befragen, aber nicht möglich ist, heraufzufinden, ob es zwischen ihrer Figur Emilia und der Lehrerin Emilia Marta eine Verbindung gibt, zeigt dies ein weiteres Mal die Notwendigkeit auf, sich im Vorhinein ausführlich mit den Werken und der Hintergrundgeschichte Herta Müllers auseinanderzusetzen zu müssen, wenn es um das Verständnis ihrer Collagen geht. Falls dies nicht getan wird, können die Wortfetzen einem

²⁹⁸ Vgl. Müller: Im Haarknoten wohnt eine Dame, S. 97.

²⁹⁹ Ebd., S. 2.

³⁰⁰ Ebd., S. 78.

³⁰¹ Vgl. Ana Saliste: Auf Herta Müllers Spuren. Frankfurter Rundschau (14/10/2009).

<https://www.fr.de/kultur/herta-muellers-spuren-1148954.html> (Zugriff: 17/12/2020)

Puzzle gleichen, dessen Stücke sich nicht nahtlos ineinander einfügen lassen.

Letztendlich fällt auf, dass in ihrem früheren Sammelwerk *Im Haarknoten wohnt eine Dame* das Spiel mit den verschiedenen Konstellationen fortgeschritten er bzw. komplexer und die Anzahl an chaotischen und willkürlichen Zusammensetzungen viel höher erscheinen, als dies bei ihrem späteren Werk *Vater telefoniert mit den Fliegen* der Fall sein wird. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass Müller in ihren früheren Werken viel mehr mit verschiedenen Textzusammenstellungen experimentiert haben könnte und zwölf Jahre später ihre Collagen deutlich gepfleger und geordneter auftreten. Während eines Interviews mit dem Bayerischen Rundfunk erklärt die Autorin, dass die Anfänge ihres Collageverfahrens lediglich darin bestanden, personalisierte Ansichtskarten für ihre Freunde und Familie zu modellieren und entstanden somit aus rein privaten Zwecken.³⁰² Erst ab 1991 „betrieb sie das Genre der Collage erstmals mit dem Anspruch, literarische Texte zu erzeugen“³⁰³, wobei ihre Textcollagen sich über die Jahre hinweg immer weiter entwickelten bis sie zu einer selbstständigen Komponente in ihrem Gesamtwerk avancierten.

7.5) Hinweise seitens der Autorin

Zusätzliche Kommentare oder Hilfestellungen seitens der Autorin lassen sich in den beiden Sammelwerken nicht finden. Dabei versucht Müller überhaupt nicht, ihre Herangehensweise in einer Einleitung oder zusätzlichen Erläuterungen zu schildern, sondern lässt ihre Werke ganz für sich selbst sprechen. *Vater telefoniert mit den Fliegen* besteht somit ausschließlich aus 187 Wortcollagen, die lediglich in fünf Kapiteln unterteilt sind, wobei die Namen der einzelnen Kapitel wie *Ein Spielloser Fall Ist Der Schnee* und *Die Haut Ist Nur Ein Fleck Beleidigter Batist* auf den ersten Blick mehr irreführend als aufklärend für eine systematische Einteilung der verschiedenen Textcollagen erscheinen. In ihrer Sammlung *Im Haarknoten wohnt eine Dame* fehlt die Kapiteleinteilung gänzlich, sodass jede der 101 Wortcollagen ein alleinstehendes Kunstwerk darstellt. Nebenbei werden die einzelnen Textcollagen außerdem durch passend ausgewählte Skizzen begleitet, die zwar thematisch nachvollziehbar sind, jedoch genauso kurios erscheinen wie der Text selbst. In Bezug darauf erwähnt Rossi, dass Müller bis heute keine Auskünfte über den Ursprung der Bildelemente in ihren Collageverfahren gegeben

³⁰² Herta Müller: Die Wörter aus den Schubladen. Herta Müller im Gespräch mit Herbert Kapfer. Bayerischer Rundfunk (12.1.2014). <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/gespraech-herta-mueller100.html> (Zugriff: 17.12.2020)

³⁰³ Christina Rossi: Sinn und Struktur. Zugänge zu den Collagen Herta Müllers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 28.

habe.³⁰⁴

Erwähnenswert ist ebenfalls die Tatsache, dass die jeweiligen Titel ihrer Collagesammlungen die Schlusszeile einer ihrer Collagen in der Sammlung bilden und somit exemplarisch für das Gesamtwerk Müllers stehen, das von meta- und intertextuellen Beziehungen sowie sich wiederholenden Metaphern stark geprägt ist. Ein weiteres Beispiel intertextueller Beziehungen zwischen ihren Werken sind Termini oder ganze Zeilen aus ihren Collagen, die sich auf bestimmte Episoden in ihren Romanen zurückführen lassen. So widmet sie beispielsweise eine ihrer Collagen dem lauten Ticken einer Pendeluhr.³⁰⁵ Dieses Ticken lässt sich ebenfalls in ihrem Roman *Atemschaukel* wiederfinden, als den Barackenbewohnern eine Kuckucksuhr in ihre Übernachtungsbaracken gestellt wird und das Ticken der Uhr die müden Arbeiter so sehr in den Wahnsinn treibt, dass sie nicht mehr schlafen können.

Ob diese Art und Weise, die Betrachter_innen überhaupt nicht in die Collagen miteinzubeziehen sinnvoll erscheint, kann durchaus kritisch begutachtet werden, da es ausschließlich an ihnen liegt, sich einen Sinn aus den ganzen Wortfetzen zusammenzubasteln. Besonders neue Rezipienten_innen könnten dadurch abgeschreckt werden, weil die einzelnen Collagen nicht ohne tiefe Grundkenntnisse über ihr Gesamtwerk entziffert werden können. Andererseits lässt sich argumentieren, dass gerade die fehlende Bestimmtheit in den Collagen eine willkommene Gelegenheit sind, sich mit Herta Müllers Schaffen auseinanderzusetzen und Stück für Stück zu versuchen, ihre Gedankengänge zu reproduzieren. Besonders vor dem Hintergrund dessen, dass Müller ihre Collagen lediglich als eine „Art zu schreiben, sonst gar nichts“³⁰⁶ beschreibt und sich darüber hinaus während ihres Schaffensprozesses lediglich als passiven Faktor dessen empfindet, kann dieser als „intuitiver Akt“³⁰⁷ eingeordnet werden und bietet somit einen weitläufigen Interpretationsraum.

Zudem ist die Frage der Intention des Autors ganz ohne Informationen schwer zu beantworten. Will die Autorin hier wie bei ihren Romanen eine gewisse aufklärerische Funktion erreichen, oder sollen ihre Collagen lediglich ein weiteres persönliches Mittel zur Verarbeitung ihrer Vergangenheit darstellen? Eine Antwort auf diese Frage gestaltet sich weiterhin schwierig, da es keinen Erzähler gibt, sondern nur ein lyrisches Ich, das an manchen Stellen durch die Possessivpronomen *mein* und *unser* auftaucht. Dabei werden keinerlei Hinweise gegeben, wer dieses *Ich*, *wir* oder *unser* sind und muss sich notwendigerweise mit der Erkenntnis zufriedengeben, dass sich die Collagentexte „nicht im herkömmlichen Sinne um ein Ich

³⁰⁴ Vgl. Rossi: Sinn und Struktur, S. 40.

³⁰⁵ Vgl. Müller: Vater telefoniert mit den Fliegen, S. 21.

³⁰⁶ Müller: Die Wörter aus den Schubladen.

³⁰⁷ Rossi: Sinn und Struktur, S. 39.

anordnen bzw. das Ich in diesen, wenn vorhanden, nach der eigenen Mitte sucht, [...]“³⁰⁸. Da das lyrische Ich nicht unbedingt mit der Autorin gleichstellen werden soll, sich jedoch autobiographische Züge in den Collagen nicht von der Hand weisen lassen, bleibt die Frage der Identität bis zum Schluss ungeklärt. Nichtsdestotrotz sollen Müllers Textcollagen zur Reflexion anregen, ob dies nun beim Publikum oder seitens der Autorin selbst der Fall ist. Somit bleibt es schwer zu sagen, an wen sich die Collagen schlussendlich richten sollen, fest steht nur, dass die Unklarheit einen erheblichen Teil ihres Collageschaffens ausmacht, der bei ihr und dem Aussuchen der Wörter beginnt und bei der Rezeption der Betrachter_innen endet.

7.6) Was festgehalten werden kann

Abschließend lässt sich festhalten, dass sowohl die Collagen als auch das Spiel mit der Sprache, welches in den Textcollagen stattfindet, keine Innovation darstellt. Im Gegenteil erinnern diese durch die angewandte Sprache sowie das bunte Layout und die gerade erwähnten spielerischen Züge stark an den Aufbau von Kinderbüchern, in deren kurzen Geschichten und Liedern ebenfalls jedes Wort für sich als eigenes Bild visualisiert werden kann. Ironischerweise gleichen die Wortfetzen in ihren Collagen ebenfalls dem eines Droh- und Erpresserbriefes, was den Aufbau und die Methode der Zusammenstellung durch Ausschneide- und Klebeverfahren betrifft. Dieses Wechselspiel von Bild- und Textelementen, das sich in *Vater telefoniert mit den Fliegen* vorfinden lässt, stellt sich trotz der noch immer vorhandenen Strukturlosigkeit, die aus der erhöhten Diversität durch komplexere Layouts, sowie dem Einfügen von Zahlenspielen und einem bunteren Design als eine modernere und behutsamer aufgebaute Collagensammlung heraus, wie dies beispielsweise in ihrem früheren Werk *Im Haarknoten wohnt eine Dame* der Fall war. Beide Sammlungen erscheinen auf den ersten Blick zwar strukturlos und können laut Norbert Otto Eke als ein „vergeblicher Versuch, (sich) den Schrecken wegzuschreiben“³⁰⁹ angesehen werden, können jedoch ebenso als Chance für die Autorin aufgegriffen werden, sich einem gewissen Schreibzwang zu entziehen und frei von allen Regeln ihre Gedankengänge zu offenbaren. Dies kann an der oftmals willkürlichen Silbentrennung der einzelnen zusammengesetzten Wortschnipsel fernerhin unterstrichen werden.

Welchen Nutzen sie schlussendlich aus ihren Collagen zieht, ist bis hierhin nicht zu beantworten. Es sei nur so viel gesagt, als dass der Versuch, das Vergangene zu rekonstruieren,

³⁰⁸ Rossi: Sinn und Struktur, S. 174.

³⁰⁹ Wertheimer: Im Papierhaus wohnt die Stellungsnahme, S. 75.

sowohl in ihren Romanen als auch Collagen eine bedeutende, aber zugleich rätselhafte Komponente in ihrem Gesamtwerk darstellt. Die Unabhängigkeit der Wörter zueinander zusammen mit der Sorgfalt, mit der sie an ihren Collagen arbeitet, gleicht in diesem Sinne ihrem Vorgehen in ihren Romanen, wo sie eine Vielzahl von Kapiteln bevorzugt, die sich meistens nur über wenige Seiten lang erstrecken. Dies wird unter anderem bei *Atemschaukel* mit der hohen Anzahl an Zwischenkapiteln demonstriert. Eine weitere Parallelle zu ihren Romanen lässt sich zudem in den erfundenen Wörtern wie *Nachtbusaugen*, *Mehlhauptmann* oder *Wolkenziege* wiederfinden, bei denen es sich ebenfalls um Metaphern handeln könnte, im Text selbst aber nie erklärt oder in einen Kontext gesetzt werden und somit für sich selbst stehen. Dieses Zusammenspiel zwischen Text und Visualität stellt in *Herztier* und *Atemschaukel* ebenfalls ein häufig beanspruchtes Konzept der Autorin dar, deren Bildlichkeit in der Vielzahl an Metaphern und Verkörperungen liegen und somit Gegenstände, Gefühle und sogar ganze Landschaften zum Leben erwachen lassen. Wie die Textcollagen Müllers also aufgenommen werden können, fasst Rossi passend zusammen:

Es geht hier häufig nicht um die Abbildung von Wirklichkeit, sondern um deren Erscheinung und ihren Eindruck auf den Betrachter. Die Collagen, aus Einzelfragmenten gefügt, ergeben jedoch vielleicht gar kein „Ganzes“, und es steht in Frage, ob dies überhaupt intendiert ist: [...]³¹⁰

Demnach wird sowohl das Betrachten des Bildes als auch die Reflexion gegenüber diesem von persönlichen Gefühlen, Interessen oder Vorurteilen vorangetrieben. Dieser subjektive Vorgang lässt sich nicht nur auf das Publikum, sondern ebenfalls auf Müller übertragen, da sie gleichermaßen Erschafferin und Beobachterin ihres eigenen Schaffens ist. Die Beurteilung dessen ist somit „jedem Betrachter der Collagen selbst zu überlassen“³¹¹, sodass individuell mit den Erwartungen des Publikums gespielt wird. Die genauen Absichten der Autorin sowie die Frage welche Rolle der Betrachter ihrer Collagen schlussendlich einnehmen soll, bleiben derweil weiterhin unklar. Besonders vor dem Hintergrund dessen, dass ihre Textcollagen sinnbildlich für ihr eigenes Innenleben stehen könnten, würde die Collage lediglich als „experimentelles Genre“³¹² zur Verarbeitung ihrer Vergangenheit stehen. Somit würde sie die Leserschaft bewusst nicht vollends an ihren Gedanken teilnehmen lassen wollen und lässt dabei viel Interpretationsspielraum für das Publikum offen, ob dies nun beabsichtigt war oder nicht.

³¹⁰ Rossi: Sinn und Struktur, S. 227.

³¹¹ Ebd., S. 106.

³¹² Ebd., S. 13.

8) Ergebnisse und Ausblick

Das Ziel dieser Arbeit lag in der Darstellung der geschilderten Angstzustände sowie deren Konfliktbewältigungsstrategien in den beiden Romanen Herta Müllers *Herztier* und *Atemschaufel*.

Für dieses Unternehmen hat die Arbeit sich den Fragen gewidmet, welche Bedeutung der Angstbegriff für das Schreiben Müllers besitzt und wie sich die Ängste in ihren Romanen, Essays und Textcollagen artikulieren. Des Weiteren wird sich der Frage angenommen, welche Methoden und Hilfsmittel sich in den einzelnen Romanen seitens der Herrschenden wiederfinden lassen, die zur Verbreitung der Angstzustände unter der Bevölkerung beitragen. Fernerhin wurde aufgezeigt, welche Gegenmaßnahmen der Romanfiguren zum Vorschein kommen und ob diese als Zeichen von Rebellion bzw. Auflehnung gegenüber dem Regime aufgenommen werden können. In einem weiteren Kapitel wird sowohl der Stellenwert, sowie die Intensität und Präsenz von Müllers Metaphorik in ihren Werken untersucht und dabei erforscht, welche Wirkung diese auf die Handlung ihrer Romane hat. Zudem beschäftigte sich die Arbeit mit Müllers Collagensammlungen und der Frage, ob diese thematisch mit ihren Romanen in Verbindung gebracht werden können und ob es sich dabei um einen weiteren Versuch Müllers handelt, eine Darstellung ihrer persönlichen Vergangenheit vorzunehmen. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt dabei in der Verdeutlichung der vielfältigen Methoden und Hilfsmittel, mit denen die herrschenden Autoritäten die omnipräsenten Angstzustände in der Gesellschaft ausbreiten und wahren konnten sowie im Aufzeigen der verschiedenen Reaktionen und Verhaltensweisen der Einwohner und Arbeiter in den Romanen, wenn es um die Bekämpfung des Regimes und die dadurch entstehenden Ungerechtigkeiten geht.

Durch die Analyse der Romane, Interviews, Essays und Collagensammlungen Müllers lassen sich dabei folgende Ergebnisse zusammenfassen. So lässt sich festhalten, dass es sich bei der Angst um einen wandelbaren Begriff handelt, der in seiner Ganzheit nie vollständig erfasst werden kann. Somit leidet er unter einer fehlenden Bestimmtheit, welche durch die theoretischen Ansätze von Koch, Richter, Riemann und Krämer unterstützt und folglich die Angst als ein unvermeidbares Phänomen betiteln, das den Träger von Geburt an begleitet und nicht mehr loslässt. Dabei muss die Angst nicht zwingend etwas Schlechtes sein, sondern birgt einen gewissen Aufforderungscharakter, mit dem er beim Angsträger einen schöpferischen Aspekt wie das Schreiben auslösen kann und dem Schreibenden so die Gelegenheit gibt, über seine Ängste hinauszuwachsen. Für die Autorin Müller bleibt die Thematik der Angst ebenfalls ein unerklärliches Mysterium, an das sie sich in ihrem Gesamtwerk anzunähern versucht. Somit

gehen ihre Aufklärungsversuche weit über ihre Romane hinaus, sodass sich in zahlreichen Aufsätzen immer wieder neue Versuche wiederfinden lassen, dem Begriff definitorisch näherzukommen. Dabei erklärt sie, dass es die Angst als alleinstehender Begriff nicht geben kann und sie ihn, sofern sie ihn anspricht, in Mehrzahl benutzt. Sie unterstreicht die Wandelbar- und Formlosigkeit des Begriffes sowie die Tatsache, dass die Angst von der Geburt bis zum Tod an einer Person haftet. Im Gegensatz zu den anderen Theoretikern sieht Müller die Angst aber als ein rein gefährliches, hinterhältiges und obsessives Element an, welche sie als Last und reinen Störfaktor empfindet. Dementsprechend leidet sie noch immer unter den verschiedenen Angstszenarien aus ihrer Vergangenheit und gibt zu, bis zu jetzigem Zeitpunkt nicht die Nachwirkungen des rumänischen Regimes unter Diktator Ceaușescu aufgearbeitet zu haben. Zusätzlich spricht sie in ihrem Roman *Atemschaukel* von der Angst als etwas Übermächtigem und Unkontrollierbarem, vor dem es keine Zuflucht, kein Allheilmittel und somit keine Rettung gibt, während sie in *Herztier* behauptet, dass eine Person, die in der Vergangenheit von Ängsten und Unsicherheiten geplagt wurde, in der Lage ist, die Gemütslage des Menschen und somit ebenfalls ihre Ängste in deren Blick und Stimme erkennen zu können. Zudem bezeichnet Müller sich selbst als Angstbeißer und nimmt diesen Begriff in ihre Romane auf, um all die Leidtragenden der Diktatur Ceaușescus und deren Folgen zu bezeichnen. Er gilt also denjenigen, die vom Regime als Staatsfeinde angesehen wurden und deren Alltag von Angst und Unterdrückung geprägt ist. Möglich wäre aber auch eine Neuinterpretation des Begriffs, in der Müller das Handlungsmuster eines Angstbeißers mit einem gefährlichen Tier verbindet, das zur Überwachung und Einschüchterung dem rumänischen Regime als Unterstützung dient. Diese Theorie kann durch das zahlreiche Auftreten von Hunden in den beiden Romanen *Herztier* und *Atemschaufel* unterstrichen werden, da die Einschüchterung und das Aufspüren von feindlichen Gruppierungen genauso zu ihren Aufgaben zählt, wie das Verbreiten von Angst seitens des rumänischen Regimes und dessen Geheimdienst *Securitate*. Nichtsdestotrotz ist von der ersten Definition auszugehen, da die Möglichkeit abwegig erscheint, dass Müller sich selbst als Sympathisantin oder verlängerten Arm des Regimes bezeichnen würde, gegen das sie so sehr ankämpft. In diesem Fall handelt es sich bei den Angstmachern um jegliche Menschen, die eine gewisse Macht über andere verfügen. Zu diesen zählen in den Romanen Müllers besonders die Autoritäten rund um den Diktator Nicolae Ceaușescu und dessen unterstelltes Staatspersonal und Parteimitglieder. In *Atemschaukel* kommen dann noch die russischen Lagerleiter hinzu sowie das Personal, das ihnen zur Einhaltung der festgelegten Regeln verhilft. Darüber hinaus kann jeder Bürger, der sich zum totalitären Regime bekennt und diesen unterstützt, ein potenzieller Angstmacher sein, da dieser die Funktion eines Spions innehaben

konnte. Die Spionage stellt derweil eine von vielen Methoden der Angstmacher dar, die zur Regulierung und Indoktrinierung der Bevölkerung benutzt wird. Sich ihr zu entziehen erscheint unmöglich, da Bürger und Arbeiter sich ebenfalls gegenseitig untereinander bespitzeln und bedrohen. Der Einsatz von Spionen lässt sich derweil bereits in den Studentenhäusern beobachten, wo willkürlich Gegenstände und Dokumente verschwinden, um dann später an einem anderen Platz wieder aufzutauchen. Die Unklarheit, wer Freund und wer Feind ist, hieß sein eigenes Leben aufs Spiel zu setzen. Der damit verknüpfte Verfolgungswahn wird zudem durch die omnipräsente Überwachung in den Romanen weiter ausgebaut. Neben dem Einschleusen von Spionen stützt sich die *Securitate* auf die Überwachung in digitaler Form. Dies wird durch die zahlreichen Überwachungskameras, sowie den Lautsprechern, in denen tagsüber Parteilieder und Lobeshymnen an den Diktator gespielt werden, oder das künstliche Licht, welches abends die Straßen zusätzlich erleuchten sollen, aufgezeigt. Darüber hinaus findet sowohl eine Bevormundung der Essgewohnheiten der Menschen in den Kantinen und Universitäten statt sowie eine Kleiderordnung, die es einzuhalten gilt. Der dadurch erwünschte Effekt, den Bürger zu einem emotionslosen und gehorchenden Werkzeug zu formen, wird indes durch die Einschüchterung der Bürger in Form von Drohungen bzw. Drohbriefen und dem Einsatz von Gewalt verstärkt. Besonders die Gefahr, von den patrouillierenden Wachen zum Hauptmann gebracht zu werden, stellt sich dabei als höchste Bestrafung heraus, da die dorthin Verschleppten sich nie sicher sein konnten, ob sie dieses Untersuchungszimmer lebend verlassen durften. Wenn dies jedoch der Fall war, so wurden sie dort so lange erniedrigt oder auf sie eingeprügelt, dass sie zu Menschen wurden, die sich stillschweigend zurückziehen und keinen Funken Widerstand mehr in sich tragen. Das Land zu verlassen galt zwar ebenfalls als Option, jedoch wurde derjenige, der über die Grenzen flüchten wollte, dort bereits von Anhängern des Regimes erwartet und eingefangen. Diejenigen, die dann schlussendlich die Flucht über die Grenzen geschafft hatten, bekamen an ihre neuen Adressen noch immer Drohbriefe zugeschickt oder erzählten von Gestalten, die sie Tag und Nacht auf der Straße verfolgten. Dies trägt alles zu einer düsteren und bedrohlichen Stimmung bei, die in Form eines täglichen Überlebenskampfes geschildert wird. Und es scheint keinen Ort der Sicherheit zu geben, weder in der eigenen Wohnung, noch in der Arbeit noch den Freizeitaktivitäten. Jegliche Komponenten wie die Überwachung, Spionage, Drohungen und Brutalität seitens der Angstmacher spielen in den Romanen Müllers eine zentrale Rolle, wenn es darum geht, Angst und Unterdrückung zu garantieren, und tragen somit zur Hilflosigkeit und Verzweiflung bei den Protagonisten_innen bei. Dies bringt die Bürger bis an den Rand des Wahnsinns, was sich unter anderem in der Einführung von zahlreichen Nebenfiguren erkennen lässt, die als Irre

dargestellt werden. Zudem lassen sich in den beiden Romanen traumatische Zustände erkennen, die in paranoiden Visionen und Wahnvorstellungen resultieren. Diese lassen sich besonders in Situationen erkennen, in denen gewisse Gegenstände, Tiere oder die Natur selbst vermenschlicht und als Bedrohung für die eigene Existenz angesehen werden. Dies geht so weit, dass ein Wunsch geäußert wird, selbst zu einem Gegenstand zu werden, um sich nicht mehr mit den physischen und psychischen Schmerzen, welche das Regime auf die Bürger ausüben, auseinandersetzen zu müssen. Diese panische Angst wird dabei mit dem Tod verglichen, da es vor beiden keine Zuflucht und keine Rettung gibt. Neben der Projektion gibt es ebenfalls bestimmte Auslösemomente, in denen die Angst zu panischen Reaktionen führt, die auf ein Trauma hindeuten.

Um sich vor den erlittenen Angstszenarien bestmöglich schützen zu können und dabei nicht den Verstand zu verlieren, kommt es zu einer Vielzahl verschiedener Methoden und Strategien, welche als Schutz- oder Abwehrmechanismen fungieren. Dies fängt damit an, sich anders zu fühlen, aus der Menschenmasse herausstechen zu wollen, weil das eigene Wohlbefinden nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Aus dieser Unzufriedenheit formt sich der Wunsch, etwas Besonderes zu sein und nach Zugehörigkeit zu streben. Die Suche nach zwischenmenschlichen Beziehungen lässt sich derweil in Freundschaft und Liebe aufteilen. Diese erweisen sich jedoch nicht als die erhoffte Lösung im Überlebenskampf gegen das totalitäre Regime, weil es sich bei den meisten Freundschaften um Zweckfreundschaften handelt, die eher aus einer Abhängigkeit voneinander als vom Zusammenhalt bestimmt werden. Sie dienen hauptsächlich zur Frustbewältigung im Alltag, indem sich die Menschen für eine kurze Zeit in Gruppen zusammentreten, um ihre Wut und Verzweiflung zum Ausdruck zu bringen. Bei den romantischen Beziehungen sind ebenfalls keine langfristigen Bindungen möglich, da der Mangel an Vertrauen gegenüber seinem Partner nie über den Glauben, verraten zu werden, hinausgeht. Die Thematik der Liebe wird zwar aufgegriffen, in den meisten Fällen aber durch Affären, Gier und Sexualdrang ersetzt, sodass letzten Endes sowohl in der Freundschaft als auch den Liebesbeziehungen keine langfristigen und nachhaltigen Bindungen entstehen.

Ein weiteres Mittel, mit der Angst umzugehen, ist das Verschweigen dieser und deren Auslöser. Das Schweigen ist hier eng mit der Verdrängung verknüpft und avanciert in den Romanen zu einer Gewohnheit, die das Leben der Beteiligten leichter bzw. erträglicher macht. Die Unfähigkeit, über das Erlebte zu sprechen oder zu schreiben, stellt damit einen Schwerpunkt in Müllers Werken dar, sodass die Romane selbst ein Produkt des früheren Schweigens der Autorin darstellen, welche sich in derselben Situation befand wie ihre Protagonisten_innen. Hinzu kommt die Selbsttäuschung, die an Autosuggestion erinnert, und das Schönreden der

Lebensumstände und des politischen Umfelds. Diese bringen sowohl eine Verdrängung der eigenen Gefühle als auch die Verdrängung von Realität mit sich, die in einer Gleichgültigkeit des Erlebten mündet. Dabei wird die Verdrängung als bestmögliche Lösung zur Bekämpfung der eigenen Ängste und Probleme angesehen, sodass das Unterdrücken von Hunger und das Ausblenden von Heimweh als immer wiederkehrende Komponenten auftauchen. Besonders der Schmerz des Heimwehs und der Gedanke einer wartenden Familie werden dabei ausgeklammert. Zudem werden das Verdrängen und Verzerren von Zwischenfällen als Vorsichtsmaßnahmen angewendet, um den Schutz einer geliebten Person zu garantieren. Ein Produkt der ständigen Verdrängung von Tatsachen lässt sich in den Romanen im Vergessen des eigenen Elends wiederfinden. Sogar die Wahrnehmung der Vergänglichkeit des eigenen Lebens führen sich die einzelnen Figuren nicht mehr vor Augen. Daraufhin verschwinden bei den Protagonisten_innen immer wieder gewisse Gegenstände und Erinnerungen aus ihrem Gedächtnis, die sie im Nachhinein als belanglos betrachten, obwohl es sich bei diesen um die einzigen Mitbringsel aus ihrer Heimat handelt. Eine weitere Form des Vergessens lässt sich in der Angst, vergessen zu werden, wiederfinden, sodass das Hinterlassen einer Erbschaft an die nächste Generation thematisiert wird.

Ein weiteres Element ist das Fahren bzw. der Aufenthalt bei der Bahn oder in einem Zug, welche als kurzer Moment der Sicherheit angesehen werden und zum Rückzugsort der Protagonisten dienen. Die positiven Aspekte liegen dabei in der Hoffnung, in die Heimat zurückfahren zu dürfen und wieder mit ihrer Familie vereint zu sein. Damit dies garantiert werden kann, wird der Tod des Diktators Nicolae Ceaușescu herbeigesehnt, da dieser als Oberhaupt des rumänischen Regimes und dessen Geheimdienstes den Ursprung allen Übels darstellt. Hinzu kommt der Reiz, etwas Neues zu entdecken, wobei die Neugierde als Akt der Rebellion und Spionage angesehen wird und somit eine unerwünschte und gefährliche Eigenschaft darstellt. Diese wird somit nicht nur von den Autoritäten zurückgedrängt, sondern ebenfalls von den Protagonisten_innen gemieden und mündet in einer Mutlosigkeit der Bürger, sich näher mit dem Regime beschäftigen oder neue Kompetenzen erlernen zu wollen. Wie die Protagonisten versuchen, das Beste aus ihrer tragischen Situation zu machen, zeigt sich in den Zweckentfremdungen von Gegenständen, denen folglich eine neue Funktion zugeteilt werden. Dabei ist dieser Einfallsreichtum der Protagonisten zwar aus der Not geboren, jedoch trägt die Umfunktionierung und somit Erschaffung von etwas Neuem erheblich zu ihrem Überleben bei. Demzufolge wird dieser Schaffensprozess als Zeichen des Widerstandes verstanden und deutet den Willen an, sich durch den Alltag durchzukämpfen zu wollen. Eine andere Art von Schaffensprozess ist das Führen eines Tagebuchs, das Verfassen von regimefeindlichen

Gedichten sowie der rege Briefwechsel zwischen den Protagonisten_innen. Das Schreiben wird zwar als Zeitvertreib, kreativer Prozess und persönlicher Freiraum angenommen, trotzdem können dieses Schreiben und die Dokumentierung des Geschehens nicht als erwünschten Halt angesehen werden, da Briefe vom Regime kontrolliert, regimefeindliche Gedichte verboten und das Führen eines Tagebuchs der Leserschaft mehr Fragen als Antworten liefert. Nichtsdestotrotz wird das Schreiben als Klammern an die eigene Existenz gedeutet. Überdies sind die Romane Müllers von Stilmitteln übersät, wobei besonders die Personifikation von Gegenständen und die Tiermetaphorik herausstechen. Bei ersterer kommt es zu einer Entwertung und Herabwürdigung des Menschen, der nicht nur auf eine Stufe mit einem willenlosen Werkzeug gestellt wird, sondern sich diesen ebenfalls unterordnet. Dabei kommt es in den seltensten Fällen zu positiv konnotierten Personifikationen, sodass die meisten auftauchenden Gegenstände und Naturelemente als Feindbilder aufgenommen, gefürchtet und gemieden werden. Das Klammern an diese Konstruktionen erlaubt den Protagonisten, sich ihre eigene Welt nach Belieben zurechtzustellen, indem sie mit dieser Methode nach Erklärungen für die derzeitigen Lebensverhältnisse suchen, denen sie sich beugen müssen. Zusätzlich wird die Projektion der eigenen Probleme auf ein Objekt angewandt, um diesem wenigstens eine Teilschuld an ihrer Misere geben zu können. Die zahlreichen Tier-Mensch-Vergleiche tragen zusätzlich zur Herabstufung des Menschen bei und werden als ein weiteres vermittelndes Element benutzt, die Ungleichheit zwischen Unterdrückten und Herrschenden und somit die Unterwürfigkeit des Volkes gegenüber dem totalitären Regime aufzuzeigen. Zudem rechtfertigen die Herrschenden durch die Reduzierung des Menschen auf ein gefährliches Tier die angewandten Gewalt- und Straftaten sowie ihre selbstetablierte Denkweise, nach Belieben über das Volk herrschen zu können. Der Selbstmord der Protagonistin in *Herztier* gibt zudem Anlass zur Frage, ob es sich bei ihrem Freitod um ein Zeichen des Widerstandes oder doch jenes der Resignation handelt und somit dieser Akt als Gegenmaßnahme der Protagonistin angesehen werden könnte. Dies wird jedoch nie vollends aufgedeckt werden können, da zu keiner Zeit klare Indizien gegeben werden, ob sie sich wirklich selbst umgebracht hat. Es lassen sich sowohl Indizien für als auch gegen einen Selbstmord wiederfinden, Beweise werden aber nicht geliefert. Die Erfahrungen der Autorin mit dem rumänischen Geheimdienst werden dabei auf die Protagonistin übertragen, wobei auffällt, dass ihre Geschichten eine Vielzahl an Parallelen aufbieten. Zudem verweist Müller in ihren Essays mehrmals auf den unsinnigen Charakter eines Selbstmordes, gibt aber zu, dass sie sich in ihrer Jugend ebenfalls in einem Fluss ertränken wollte. So entsteht in dieser Arbeit die These, dass es sich bei der Protagonistin Lola um eine jüngere blauäugige und gebrochene Herta Müller handelt, wobei die spätere Ich-

Erzählerin, die nach dem Tod der Protagonistin die Erzählung der Handlung übernimmt, die aufklärende, rebellierende und kämpfende Herta Müller der Gegenwart darstellt. In diesem Fall handelt es sich beim Selbstmord um einen Akt der Resignation und darf somit nicht zu den anderen Gegenstrategien hinzugezählt werden, weil sie eine Tat der Verzweiflung und Ausweglosigkeit ausdrückt.

Letztens bieten die Collagen Müllers eine weitere Darstellungspraxis, wenn es darum geht, die Autorin und ihr Gesamtwerk besser zu verstehen. Dabei stellen sich die Collagen als Textcollagen heraus, deren Zusammenspiel zwischen Bild und Text ergänzend auf die Angstthematik in Müllers Romanen und Essays hinweisen. Intertextuelle Bezüge lassen sich genauso finden wie die Sorgfalt bei der Zusammenstellung der einzelnen Wortschnipsel in ihren Romanen. Trotzdem handelt es sich bei ihren Collagen um zusammenhanglose Erzählungen, die in ihrer Gesamtheit nicht vollends entziffert werden können, sodass jedes Wort unabhängig voneinander ein wichtiger Bestandteil eines verwirrenden Wörterpuzzles darstellt. Aufgrund mangelnder Erklärungen und Hinweise seitens der Autorin bleiben die Wortcollagen Müllers die rätselhafteste Komponente in ihrem Gesamtwerk.

Um die zentrale Fragestellung „Welche Formen der Angst lassen sich in den jeweiligen Handlungen ihrer Romane *Herztier* und *Atemschaukel* wiederfinden und welche Gegenstrategien werden von den Protagonisten verwendet, um gegen das autoritäre Regime und die eigenen Ängste anzukämpfen?“ ein weiteres Mal aufzugreifen, so lässt sich zusammenfassen, dass sowohl die Form, als auch der Intensitätsgrad der Wirkung sowie der Zeitpunkt des Auftauchens der Angst sich nicht vollends bestimmen lassen, da sie bei jeder Figur Müllers unterschiedlich ausgeprägt sind. Diese reichen von heranwachsenden Ängsten, die sich bei Kindern und Jugendlichen in den Romanen bilden, bis hin zu geschilderter traumatischer Erfahrung von Großeltern und deren Teilnahme am Ersten Weltkrieg. Dementsprechend wird der Angstbegriff Müllers, den sie als possessiv, gefährlich unkontrollierbar und allmächtig beschreibt, in der Bilder- und Metaphernwelt ihrer Romane übernommen, indem es zu einer Verdinglichung von inneren und äußeren Prozessen kommt. Diese Verkörperungen von Gefahr und Unterdrückung treten jedoch zu einem Großteil in ihrem Roman *Atemschaukel* auf, während in *Herztier* die zwischenmenschlichen Beziehungen der Figuren mehr in den Vordergrund rücken. Nichtsdestotrotz kommt es in den beiden Romanen zu einer Objektivierung von Personen im Staatssozialismus. Etwa dass die Menschen durch die ständige Überwachung und Gewaltbereitschaft der Geheimpolizei bzw. Lagerleiter zu bloßen Objekten degradiert wurden. Bei Müllers Begriffen des Angstmachers und Angstbeißers handelt es sich folglich um Freund- / Feind-Stereotypen, welche fernerhin durch die

Indoktrinierung der Bevölkerung und die eben genannte Metaphorik in Müllers Romanen unterstrichen werden. Die große Anzahl an untersuchten Gegenmaßnahmen trägt dazu bei, dass sowohl Angst als auch die Mittel, sich gegen sie zu wehren, grenzenlos erscheinen. Obwohl jegliche Möglichkeiten genutzt werden, sich aus den Fängen des Regimes zu befreien, passiert dies jedoch in den seltensten Fällen erfolgreich. Müllers Aussage, noch immer unter den Nachwirkungen des rumänischen Regimes zu leiden, beantwortet somit die Frage, dass es ihr nicht möglich ist, ihre Ängste loszuwerden, weder durch ihre sorgfältig ausgewählten Wortschnipsel in ihren Textcollagen noch in ihren Romanen, die selbst ein Produkt ihres früheren Schweigens darstellen.

Trotz neuer Kenntnisse über die jeweiligen Thematiken bleiben in dieser Arbeit zwei Fragen offen, bei denen lediglich Spekulationen über die jeweiligen Fragestellungen gegeben werden können und somit weiterhin Unklarheiten herrschen. Zum einen handelt es sich um die Klärung der Frage, ob sich Lola in *Herztier* tatsächlich umgebracht haben könnte und ihre Tat somit ein Zeichen der Rebellion oder des Widerstands darstellen sollte. Zum anderen bleiben die Textcollagen Müllers einschließlich ihrer genauen Absichten ein Mysterium, das ebenfalls aufgrund mangelnder Informationen seitens der Autorin nicht aufgedeckt werden kann. Betrachtet man das Ganze von einer anderen Seite, könnten diese offenen Fragen durchaus eine Intention der Autorin sein, sich noch tiefgründiger mit ihrem Gesamtwerk zu befassen und der Leserschaft somit einen gewissen Interpretationsraum zu bieten. Andererseits kann besonders im Hinblick auf ihre Collagen jedoch ebenfalls das Gegenteil behauptet werden. Dies würde heißen, dass Müller ihre bewegte Vergangenheit nur bis zu einem gewissen Punkt darstellen will oder kann. Bei ihren Collagen handelt es sich demnach um eine ganz eigene Art, ihre bewegte Vergangenheit darstellen zu wollen, und würde somit stellvertretend für die Thematik des Unsagbaren stehen, bei der weiterhin genügend Forschungspotenzial für weitere Arbeiten vorhanden ist. In einem weiteren Punkt erscheint es verwunderlich, dass Müller ihre Collageverfahren nicht wie viele andere gegenwärtige Autoren in digitaler Form darstellt. Dort hätte sie mehr kreativen Spielraum zur Verfügung, um sich und ihre Gedankengänge besser ausdrücken zu können. Damit verpasst sie unter anderem den Schritt, etwas Neues und Wegweisendes für die Entwicklung der Collage in der Neuzeit beizutragen. Eine lohnende Aufgabenstellung für zukünftige Forschungen wäre demnach die Frage, inwiefern die heutigen digitalen Darstellungsmöglichkeiten nicht nur die Collagen Müllers, sondern ihr ganzes Schreiben für die Leserschaft greifbarer machen könnten.

Literaturverzeichnis

❖ Primärliteratur:

- Müller, Herta: Atemschaukel. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch ³2013.
- Müller, Herta: Der König verneigt sich und tötet. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch ⁵2009.
- Müller, Herta: Der König verneigt sich und tötet: In: Ders.: Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch ⁵2009, S.40-73.
- Müller, Herta: Herztier. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch ³2009.
- Müller, Herta: Im Haarknoten wohnt eine Dame. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.
- Müller, Herta: In jeder Sprache sitzen andere Augen. In: Der König verneigt sich und tötet. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch ⁵2009, S.7-39.
- Müller, Herta: Lebensangst und Worthunger: Im Gespräch mit Michael Lentz; Leipziger Poetikvorlesung 2009. Suhrkamp 2620 ²2013.
- Müller, Herta: Vater telefoniert mit den Fliegen. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2014.
- Müller, Herta: Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes. In: Der König verneigt sich und tötet. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch ⁵2009, S.186-199.
- Müller, Herta: Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. In: Der König verneigt sich und tötet. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch ⁵2009, S.74-105.

❖ **Sekundärliteratur:**

▪ **Selbstständig erschienene Publikationen**

- Eke, Norbert Otto (Hg.): *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017.
- Fischer, Gottfried / Riedesser, Peter: *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. Mit 17 Abbildungen und 20 Tabellen. München [u.a.]: Ernst Reinhardt UTB 1998.
- Hage, Volker (Hg.): *Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1981.
- Heinemann, Alfred Ch.: *Technische Innovation und literarische Aneignung. Die Eisenbahn in der deutschen und englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bern: Francke 1992.
- Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *Schreiben als Widerstand: Elfriede Jelinek & Herta Müller*. Wien: Edition Praesens 2017.
- Koch, Lars (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013.
- Meyer, Katrin: *Macht und Gewalt im Widerstreit. Politisches Denken nach Hannah Arendt*. Basel: Schwabe 2016.
- Riemann, Fritz: *Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie*. München: Reinhardt 2009.
- Rossi, Christina: *Sinn und Struktur. Zugänge zu den Collagen Herta Müllers*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.
- Schott, Heinz / Tölle, Reine: *Geschichte der Psychiatrie: Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen*. München: C.H. Beck 2006.

- **Unselbstständig erschienene Publikationen**

- Autsch, Sabiene: Inszenierung. In: Koch, Lars (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 174-180.
- Bohleber, Werner: Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse. In: Leuzinger-Bohleber, Marianne/ Bahrke, Ulrich u.a. (Hgg): Flucht, Migration und Trauma: Die Folgen für die nächste Generation. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, Band 22, S.25-86.
- Böhme, Hartmut: Einleitung: Zur Kulturgeschichte der Angst seit 1800. In: Koch, Lars (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S.275-282.
- Koch, Lars: Angst in der Literatur. In: Ders. (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 236-251.
- Krämer, Sybille: Einige Überlegungen zur „verkörperten“ und „reflexiven“ Angst. In: Kissner, Thomas / Rippl, Daniela / Tiedtke, Marion (Hgg.): Angst. Dimensionen eines Gefühls. München: Brill 2011, S. 25-34.
- Köhne, Julia Barbara: Gedächtnisverlust und Trauma. In: Koch, Lars (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 157-165.
- Moyrer, Monika: Herztier. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): Herta Müller-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S.41-49.
- Steinecke, Hartmut: »Atemschaukel«. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): Herta Müller-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S.59-67.
- Wertheimer, Jürgen: Im Papierhaus wohnt die Stellungnahme. Zu Herta Müllers Bild-Text-Collagen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Herta Müller, Heft 155. München: Ed. Text + Kritik 2002, S.80-84.

- Widmer, Peter: Angst und Furcht. In: Kissner, Thomas / Daniela Rippl / Marion Tiedtke (Hgg.): Angst. Dimensionen eines Gefühls. München: Brill 2011, S.13-24.

❖ **Internetquellen**

- Müller, Herta: Die Wörter aus den Schubladen. Herta Müller im Gespräch mit Herbert Kapfer. Bayerischer Rundfunk (12.1.2014).
<https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/gespraech-herta-mueller100.html> (Zugriff: 17.12.2020)
- Saliste, Ana: Auf Herta Müllers Spuren. Frankfurter Rundschau (14/10/2009).
<https://www.fr.de/kultur/herta-muellers-spuren-11489554.html> (Zugriff: 17/12/2020)
- Zeimers, Gerd: Von Angstmachern und Angstbeißern. In: Grenzecho (8/12/2016).
<https://www.grenzecho.net/art/politik/belgien/von-angstmachern-und-angstbeisern> (Zugriff 17.12.2020).

Abstract

Das Hauptanliegen dieser Masterarbeit ist es, die verschiedenen Angstzustände und Traumata aufzuzeigen, die sich in ausgewählten Romanen Herta Müllers wiederfinden lassen, um somit eine ausführliche und textnahe Analyse von den angewandten Konfliktbewältigungsstrategien der einzelnen Protagonisten_innen in diesen Romanen durchzuführen. Für dieses Vorhaben hat man sich näher mit Herta Müllers eigener Definition der Angst auseinandergesetzt und anhand konkreter Beispiele aus ihren Romanen *Herztier* (1994) und *Atemschaukel* (2009) aufgezeigt, welche Formen der Angst sich dort auffinden lassen, wie sie verbreitet werden und wie schlussendlich mit diesen umgegangen wird. Zusätzlich wurden zahlreiche Essays und die zwei Collagensammlungen *Im Haarknoten* (2000) *wohnt eine Dame* und *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2012) hinzugezogen, um somit zu einem besseren Verständnis der angewandten Sprache und Metaphorik Müllers in ihren Romanen beizutragen. Die Ergebnisse zeigen, wie vielschichtig der Begriff der Angst aufgenommen werden kann, wobei sowohl die Autorin als auch die einzelnen Romanfiguren auf ihre ganz eigene Art mit den vorhandenen Angstzuständen umgehen und somit jede Figur unterschiedliche Schutz- und Abwehrmechanismen aufbaut, um sich in einer Gesellschaft behaupten zu können, welche durch die Diktatur Nicolae Ceaușescus von Unterdrückung, Gewalt und Verfolgung geprägt sind.