

AUTORIN

Minu Hedayati-Aliabadi (Dortmund)

TITEL

»Der Fremde Blick« – »ein fremdes Auge«. Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen

ERSCHIENEN IN

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 5 (2.2012) / www.textpraxis.net

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/minu-hedayati-aliabadi-transmediale-inszenierung-von-schrift-und-bild-in-herta-muellers-collagen>

URN

urn:nbn:de:hbz:6-88399578796

Die URN dient der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Minu Hedayati-Aliabadi: »»Der Fremde Blick« – »ein fremdes Auge«. Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen«. In: *Textpraxis* 5 (2.2012). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/minu-hedayati-aliabadi-transmediale-inszenierung-von-schrift-und-bild-in-herta-muellers-collagen>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-88399578796

IMPRESSUM

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School *Practices of Literature*
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

textpraxis@uni-muenster.de

Redaktion und Herausgabe: Seth Berk, Dominic Büker, Pegah Byroum-Wand, Nina Gawe, Gesche Gerdes, Japhet Johnstone, Innokentij Kreknin, Christoph Pflaumbaum, Matthias Schaffrick, Kerstin Wilhelms

Alle Inhalte aus *Textpraxis* sind im Sinne von Open Access frei zugänglich und dürfen unter Angabe der Quelle zitiert werden.

»Der Fremde Blick« – »ein fremdes Auge«¹

Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen

»ein Tag aus nichtigen Dingen mit wichtigen Schatten«²

»Der Fremde Blick« und »ein fremdes Auge« – beides wird Herta Müller und ihren Werken bescheinigt. Wie anders auch lassen sich die hermetisch verschlossenen Bildwelten und Wortgeflechte aus Herta Müllers Werken beschreiben, die jeglicher Semantik und Struktur des Gewohnten und Alltäglichen entbehren?!

1953 im banat-schwäbischen Nitzkydorf in Rumänien geboren, immigrierte Herta Müller 1987 aus politischen Gründen nach Deutschland. Dies sei auch der Grund ihres ›Fremden Blickes‹, ihrer Art zu schreiben und zu beschreiben.³ In ihrem Essay *Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne* erklärt die Schriftstellerin, wie es zu ihrem Blick auf die Welt und der Wahrnehmung ihrer Umwelt gekommen ist. Nicht das Sich-Fremdfühlen in einem anderen Land sei der Grund ihres ›Fremden Blickes‹; diesen habe sie bereits in Rumänien entwickelt, einem Land, in dem sie alles kannte und ihr alles bekannt war. In dem die Diktatur Nicolae Ceaușescu jedoch die Atmosphäre und die Menschen des Landes veränderte und entfremdete – voneinander, von Freiheit und Unbeschwertheit und von sich selbst (DFB, S. 5). Permanente Bespitzelung und Bedrohung, Verhöre und Zermürbung kreierte Lebensbedingungen, in denen sich Angst und Misstrauen nicht nur gegenüber anderen zuspitzten, sondern auch die eigenen Sinne betrafen: »Die Welt baute sich Stück für Stück zusammen gegen den Verstand. [...] Die Einheit der Dinge mit sich selbst hatte ein Verfallsdatum. Alles rundum schien sich nicht mehr sicher zu sein, ob es das, oder dies oder etwas ganz anderes war.« (DFB, S. 8f.) Bisher Vertrautes wurde somit fremd und »der eigene Kopf so irr, wie die Zerstörungstaktik des Staates.« (DFB, S. 18)

Herta Müllers Schreiben lässt sich also auf ihre eigene Biografie zurückführen (vgl. DFB, S. 22). Dennoch sind ihre Werke nicht mit Autobiografien zu verwechseln. Das

1 | Herta Müller: *Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*. Göttingen 1999, S. 5 (im Folgenden zitiert als DFB).

2 | Ebd., S. 9.

3 | Vgl. Brigid Haines: *Herta Müller*. Cardiff 1998, S. 11–24, hier S. 11.

Konzept der ›Autofiktionalität‹ drängt sich auf, welches sie selbst von Georges Arthur Goldschmidt übernommen hat. Im Schreibprozess fungiert die eigene Biografie als Nährboden und verschiebt sich durch die literarische Bearbeitung in den Bereich der Fiktion.⁴

2009 erhielt Herta Müller für ihr Werk den Nobelpreis für Literatur. Spätestens seitdem ist sie einer größeren Öffentlichkeit bekannt, vor allem durch ihre prosaischen Werke und die literaturkritischen und politischen Essays. Weniger bekannt sind ihre lyrisch-künstlerischen Arbeiten – die Collagen. Gelegentlich illustrieren sie einzelne Essaybände Herta Müllers oder den Beginn eines Buchkapitels.⁵ Gerade die Collagen spiegeln in voller Konsequenz und Verdichtung den Kern von Herta Müllers Werk wider – die Schilderung der Welt »in gebrochenen Bildern und zerbrochenen Versen«.⁶

Erstmals veröffentlichte Herta Müller 1991 in einer Poetikvorlesung einige ihrer Collagen.⁷ 1993 wurde der erste Einzelband *Der Wächter nimmt seinen Kamm* in Form einer Kartensammlung in Postkartenformat publiziert. Mit Postkarten hatte alles angefangen: »Herta Müller gefielen die gekauften nicht und so bastelte sie eigene.«⁸ 2000 folgte der Band *Im Haarknoten wohnt eine Dame*. Die Anzahl der Collagen ist beeindruckend. So stellte die Schriftstellerin im Jahr 2004 etwa 300 Collagen in Salzburg aus.⁹ Ein Jahr später kam ein weiterer Sammelband heraus: *Die blassen Herren mit den Mokkaassen*. Im August 2012 erschien ihr letzter Collage-Band *Vater telefoniert mit den Fliegen* mit 191 neuen Collagen aus den letzten acht Jahren.¹⁰ Parallel waren Originale in der gleichnamigen Ausstellung im Literaturhaus Berlin zu sehen.

Zeichnen die Collagen der ersten beiden Bände das Bild einer bruchstückhaften Welt noch vorrangig durch befremdliche Sprachbilder, kann in den beiden aktuellsten Collage-Bänden ein Wandel ausgemacht werden – weg von der starken Textdominanz und gedeckten und harmonischen Farbigkeit, hin zu einer Betonung der einzelnen Schriftelemente in Größe, Farbigkeit und Typ und deren Wechselspiel mit den Bildern.

Wie diese auffällige mediale Inszenierung vor allem der Schrift- aber auch der Bildelemente und deren Korrelation bewirkt wird und welche Folgen sie mit sich bringt, werde ich in diesem Artikel anhand der Collagen aus *Die blassen Herren mit den Mokkaassen* aufzeigen.¹¹

4 | Vgl. Ralph Köhnen: »Vorwort« In: Ders. (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Frankfurt / M. 1997, S. 7–12, hier S. 9.

5 | U.a. in DFB und *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin 1991.

6 | Norbert Otto Eke: »Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Herta Müller*. München 2002, S. 64–78, hier S. 65 (*Text + Kritik*, Heft 155).

7 | Vgl. ebd., S. 69.

8 | Edith Ottschofski: »Vom ›Herzkran‹ und der ›Heimat zum Quadrat««. In: *Siebenbürgische Zeitung*, 23.09.2012. <http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/kultur/12624-vom-herzkran-und-der-heimat-zum.html> (zuletzt eingesehen am 24.09.2012).

9 | Vgl. Cornelia Niedermeier: »Herta Müller: Mit dem Auge kann man keinen Stift halten«. In: *Der Standard*, 23.01.2004. <http://derstandard.at/1537469> (zuletzt eingesehen am 25.10.2012).

10 | Vgl. Ottschofski: »Vom ›Herzkran«« (Anm. 8).

11 | Wissenschaftliche Besprechungen der Collagen der ersten beiden Sammel- und der Essaybände liefern unter anderem Ulrike Growe 1997, Norbert Otto Eke 2002, Jürgen Wertheimer 2002 und Almut Todorow 2004. Vgl. die ausführlichen bibliographischen Angaben im Literaturverzeichnis.

»Dem Wort wohnt ein verdunkeltes Bild, dem Bild ein
verstummtes Wort inne.«¹²

Die Verknüpfung von Visuellem und Sprachlichem ist kein Phänomen, das erst im 20. oder gar im 21. Jahrhundert auftauchte.¹³ Bereits in »der Antike, im Mittelalter und in der Barockzeit weisen das Figurengedicht und andere Formen der Sprache-Bild-Relationen eine reiche Tradition auf. Allerdings erfolgt im 20. Jahrhundert ein wesentlicher Neuansatz«,¹⁴ der das Zusammenspiel beider Bereiche auf seinen Höhepunkt treibt.

Um dieses Zusammenspiel und eben auch die häufige Trennung von Visuellem und Sprachlichem zu verdeutlichen, muss bedacht werden, dass sie sich »aus unterschiedlichen Zeichensystemen [generieren], die eine spezifische Funktions- und Wirkungsweise besitzen.«¹⁵ Beide stellen unterschiedliche Kommunikationssysteme dar. Die Rezeption von visuellen Codes erfolgt simultan und ganzheitlich, wohingegen die Wahrnehmung sprachlicher Codes sukzessiv und linear verläuft. Weiter stellt sich das Bedeutungspotenzial im visuellen Bereich eher vage und unterdeterminiert und im sprachlichen Bereich präzise und bestimmt dar.¹⁶ Dennoch und vielleicht gerade wegen dieser Unterschiede: Das unterschiedliche Potenzial von Visuellem und Sprachlichem und deren Zusammenführung birgt eine Vielzahl an zusätzlichen und neuen Darstellungsmöglichkeiten und Bedeutungszuschreibungen in sich. »Die schnelle Erfassbarkeit des Bildes und die Möglichkeit der Sprache, über alle Lebenssituationen und -bereiche Mitteilungen machen zu können, legen es nahe, den verbalen und den visuellen Code zur gegenseitigen Ergänzung heranzuziehen«.¹⁷

Der Wandel dieser gegenseitigen Beziehung lässt sich besonders an der Geschichte des Bildes aufzeigen. Im Unterschied zum Mittelalter, der Renaissance und dem Barock werden in der Moderne »den abbildlichen Elementen, den ikonischen Zeichenstrukturen symbolische Funktionen«¹⁸ zugeschrieben. Das *Abbild* wird mit Bedeutung und Sinn verbunden. Die narrativen Momente des Bildes beginnen verstärkt Eingang in die Kunstproduktion aber auch Rezeption zu finden. Orientierte sich die Kunst, vor allem die Malerei, noch teilweise bis ins 19. Jahrhundert hinein an literarischen Texten, zeigt sich eine allmähliche Loslösung der Kunst »von solchen literarischen Vorlagen«¹⁹ erst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Parallel sind Versuche der Literatur zu beobachten, sich künstlerische Verfahren anzueignen. Die Moderne wartet mit einem Reichtum an unterschiedlichen Techniken und Intentionen auf, Kunst und Literatur zu verbinden. Nicht mehr die Betonung der Verschiedenheit zweier Disziplinen steht im Vordergrund, sondern das

12 | Gottfried Willems: »Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven«. In: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*. Hg. v. Wolfgang Harms. Stuttgart 1990, S. 414–429, hier S. 423.

13 | In der Fachliteratur ist von Sprache-Bild-, von Wort-Bild- oder auch Bild-Text-Beziehung die Rede. In direkten Zitaten werden die Begrifflichkeiten übernommen.

14 | Eva Maltrovsky: *Die Lust am Text in der bildenden Kunst*. Frankfurt / M. 2004, S. 10.

15 | Ebd., S. 13.

16 | Vgl. Hartmut Stöckl: »Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz«. In: Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm u. Hartmut Stöckl (Hg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin 2011, S. 43–70, hier S. 48f.

17 | Maltrovsky: *Die Lust am Text in der bildenden Kunst* (Anm. 14), S. 27.

18 | Willems: »Kunst und Literatur als Gegenstand« (Anm. 12), S. 425.

19 | Ebd., S. 426.

»gemeinsame Bezogensein auf die eine Erfahrungswirklichkeit«,²⁰ die beiden zugrunde liegt.

Eine hervorstechende Form dieser Wechselwirkung von Kunst und Literatur, von Visuellem und Sprachlichem, ist die Collage. Durch Kombination verschiedenster Elemente vereint sie diese im Sinne einer Montage in einem neuen Ganzen zu einem Gesamtwerk. Erste Ausprägungen der Collage finden sich bereits im 12. Jahrhundert, beispielsweise unter Kaligrafien japanischer Künstler.²¹ Im 20. Jahrhundert erlebt sie ihren Höhepunkt und entwickelt sich zu »einem ernstzunehmenden künstlerischen Ausdrucksmittel«. ²² Von den *papiers collés* des Kubismus über die Collagen des Dada, ersten dreidimensionalen Collagen in den zwanziger und dreißiger Jahren, den Collagen im Surrealismus, den Materialbildern und schließlich auch Installationen, bis hin zu den sozialen Plastiken von Joseph Beuys und den *Happenings* der sechziger Jahre – den »collage of actions«²³ – durchzieht die Ausprägung der Collage die Kunst bis in die Anfänge des 21. Jahrhunderts. Gerade die *Happenings* und Inszenierungen der sechziger Jahre zeichnen sich durch eine Vielfalt an ganz verschiedenen Techniken und Darstellungsmöglichkeiten aus. Neben visuellen Mitteln kommen gleichermaßen akustische zum Einsatz und die Collage hält über die bildende Kunst hinaus Einzug in andere Bereiche: Klang-, Ton- und Musikcollagen, Performances, Video- und Literaturcollagen.²⁴ Die Collage wird Ausdruck der Avantgarde und des damaligen Zeitgeists. So erfolgt beim Collagekünstler die Betrachtung der Welt »nicht mehr durch das kollektive Auge der Kunstakademie, sondern durch sein individuelles Erleben. [...] Mit den Möglichkeiten der Collage war daher denknotwendig der letzte Schritt zur Befreiung der Kunst und des Menschen aus den starren Vorgaben getan.«²⁵ Sie ist demnach nicht lediglich als künstlerische Technik zu verstehen, sondern vielmehr als »Grundhaltung künstlerischen Arbeitens«. ²⁶ Das Prozesshafte soll dabei in der künstlerischen Darstellung sichtbar bleiben.

Zum Charakter und zur Medialität von Herta Müllers Collagen

Betrachtet man Herta Müllers Collagen, die Bild und Schrift vereinen, zeigt sich über ihren Montage-Charakter hinaus gleichermaßen ein dekompositorischer. Die Collagen sind somit Montagen und Dekompositionen zugleich. Entstand die Dekomposition noch »in Reaktion auf ihre Zeit, die geprägt war durch fortschreitende Technisierung, die Erfahrung einer fragmentierten Welt und das Trauma des Ersten Weltkriegs«, ²⁷ wird sie jedoch bald von ihren Entstehungsbedingungen unabhängig. Als Handlung offenbart sie ihren »destruktiven Charakter« und wirkt symbolisch für die gesellschaftlichen

20 | Ebd., S. 422.

21 | Vgl. Ilja Czernik: »Die Collage in der Kunst – Standortbestimmung in der künstlerischen Gegenwart«. In: Ders.: *Die Collage in der urheberrechtlichen Auseinandersetzung zwischen Kunstfreiheit und Schutz des geistigen Eigentums*. Berlin 2008, S. 7–62, hier S. 16.

22 | Ebd., S. 16.

23 | Vgl. ebd., S. 17–37.

24 | Vgl. ebd., S. 45–52.

25 | Ebd., S. 58.

26 | Ebd., S. 51.

27 | Richard Grasshoff u. Oliver Korte: »Dekomposition. Eine Produktionsstrategie in Literatur und Musik«. In: Andreas Haus, Franck Hofmann u. Anne Söll (Hg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*. Berlin 2000, S. 123–136, hier S. 125.

und politischen Umstände der Zeit. So auch im Fall von Herta Müllers Collagen. Ihnen liegt die Dekomposition als künstlerische Produktionsstrategie zugrunde – sowohl auf literarischer als auch methodischer Ebene. Entsprechend dem inhaltlich geschilderten, zerbrochenen und entfremdeten Weltgebilde in Herta Müllers Werken zerstückelt die Schere Zeitungen und Journale – in Sätze, Wörter und Bilder. Herta Müller entrückt die Schrift- und Bildelemente ihrem eigentlichen Kontext, zerlegt das Sprachmaterial in Einzelteile und kombiniert sie in einer Collage neu. Mittels der Montagetechnik bilden die Bild-, Wort- und Textteile einen neuen Text und werden so in einer Literaturcollage zu einem Werk zusammengefügt.²⁸ Dadurch werden automatisch zahlreiche intertextuelle Bezüge geschaffen. Intertextualität wird hierbei sowohl zu den Zeitschriften als auch zu den anderen Werken der Schriftstellerin hergestellt. Die Zeitungsbruchstücke sind auf mehreren Ebenen als Sprachmaterial, inhaltlich und medial, permanent präsent. Der Bezug zu Herta Müllers anderen Werken entsteht auf vielfältige Weise, beispielsweise durch das Einbinden und Zitieren einiger Collagen oder Ausschnitte in Essays. Dennoch bleibt insgesamt trotz der Neuordnung des Sprach- und Bildmaterials der prozesshafte und fragmentarische Charakter erhalten, da das ursprüngliche Text- und Sprachmaterial dekomponiert und seiner Struktur und Sinnhaftigkeit beraubt wird. Die Collagen verweigern »als Stückwerk aus heterogenem Wirklichkeitsmaterial die Glätte des geschlossenen Artefakts, machen das Sprachkunstwerk fremd«. ²⁹ Die »Strategie der Befremdung«, ³⁰ der »Fremde Blick«, tritt in den lyrischen Werken Herta Müllers noch deutlicher hervor als in den prosaischen.

Das Sprachmaterial der Literaturcollagen ist die Sprache des Alltags, der Zeitungen und Prospekte. Aufgrund ihrer sinnlichen Sprache benutzt Herta Müller besonders häufig Wörter aus Frauenzeitschriften.³¹ Die Poesie entsteht durch die ungewohnte Kombination der einzelnen Wörter und Wortteile. Dabei ist der Entstehungsprozess von entscheidender Bedeutung. Das Wortmaterial muss sich selbst finden und zusammenfügen. Herta Müller sagt selbst: »Ich muss suchen und suchen. Immer neue Worte und immer neue Reihenfolgen in den Worten suchen, um das zu treffen, woraus der Satz besteht. Um den Satz so zusammenzukriegen, wie er sich selber sieht.«³² Diese Suche beginnt konkret mit einzelnen Wörtern, wodurch eine Idee, eine gewisse Textvorstellung stimuliert wird, die durch neu hinzukommende Wörter, welche »den Text wo anders hinführen«, ³³ erneut verändert wird. Herta Müller betont diesbezüglich, dass die Wörter als Zeitungsausschnitte vor ihr liegen und der Schaffensprozess somit ein anderer als beim Schreiben ist. Die Wörter liegen ihr »von Außen« vor und mischen »sich dann anders ein[...], als wenn sie im Kopf sind und wenn man sie im Kopf nicht sieht bevor man sie nicht konkret auf dem Papier aufgeschrieben hat«. ³⁴ Gegenständen gleich liegen die ausgeschnittenen Wörter alphabetisch geordnet in kleinen Schubladen: Jedes »Wort hat eine Länge und Breite und nimmt einen gewissen Platz ein, und wenn die Wörter dann lange nicht

28 | Vgl. Czernik: »Die Collage in der Kunst« (Anm. 21), S. 51f.

29 | Paola Bozzi: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg 2005, S. 143–149, hier S. 145.

30 | Eke: »Schönheit der Verwund(er)ung« (Anm. 6), S. 66.

31 | Vgl. Anke te Heesen: »Interview mit Herta Müller«. In: Dies. u.a. (Hg.): *Cut and paste um 1900: der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften*. Berlin ²2006, S. 171–180, hier S. 178.

32 | Herta Müller: *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin 1991, S. 35.

33 | Tina Mendelsohn: »Gespräch mit Herta Müller: Die poetische Leichtigkeit der Herta Müller«. In: *3Sat Kulturzeit*, 31.08.2012. <http://www.3sat.de/mediathek/?display=1&mode=play&obj=32281> (zuletzt eingesehen am 25.09.2012).

34 | Ebd.

benutzt werden, werden sie auch alt, ganz gelb«. ³⁵ Motzan und Bozzi charakterisieren Müllers Technik mit dem Begriff der »kombinatorischen Demontage«. ³⁶ Diese Art »Produktionsprozeß weicht deutlich von den Vorstellungen und Mythen ab, die sich um die Genese literarischer Werke ranken.« ³⁷ Es ist vielmehr ein Prozess, der die Collage stückweise aus bestehenden Wörtern und Sprachfragmenten entstehen lässt, die Herta Müller neu zusammensetzt. Sie sagt selbst dazu: »Es sind ja gar nicht meine Wörter. Ich schneide sie aus.« ³⁸ Beim Ausschneiden dieser Wörter, bei ihrer Suche nach den Wörtern, geht Herta Müller sehr verschieden vor. Auf einige ist sie besonders fixiert, andere schneidet sie mehrmals aus, da sie diese einmal ausgelassen, dann aber doch gebraucht hat. Der Zufall spielt hier eine große Rolle. Für die Schriftstellerin hat dies zum Beispiel weniger mit den Experimenten des Surrealismus zu tun, vielmehr ist es für sie »einfach eine Art zu schreiben«. ³⁹ Begonnen hat sie damit erst in Deutschland, da sie in Rumänien dazu nicht die »innere Leichtigkeit« ⁴⁰ hatte.

Doch sind die fragmentarischen und wieder aufbauenden Momente nicht nur auf der sprachlichen Ebene konstitutiv für die Collagen. Auch medial tritt die Dekontextualisierung der Zeitungswortschnipsel deutlich hervor. Unweigerlich wird zum Medium der Zeitung und Zeitschriften Bezug genommen. Ebenso liegen Assoziationen zu Erpresser- oder Steckbriefen nahe, ⁴¹ welche aber mit Hilfe der Verbindung der Schriftelemente zu den Bildteilen wieder abgeschwächt werden. Eine neuartige Materialität und Medialität wird durch das Zusammenspiel der aus der Zeitung ausgeschnittenen Wörter und Bilder inszeniert. Wortteile und Bildausschnitte fügen sich zu einem graphisch-visuellen Gesamtwerk zusammen und übernehmen das Erzählen des poetischen Textes. Das mediale Nebeneinander wird überschritten, Bild und Schrifttext werden gekoppelt. Trotz der räumlichen Trennung von Bild- und Schriftelementen auf zweidimensionaler Fläche entwickelt sich aufgrund der bildlichen Schrifteile und gegenseitigen inhaltlichen Bezugnahme von Bild und literarischem Text ein Transfer zwischen den Medien. ⁴² Über intertextuelle und intermediale Bezüge hinaus entsteht Transmedialität.

Strebt man eine literaturtheoretische Verortung der Collagen an, tauchen einige Probleme auf. ⁴³ Zwar lassen sich teilweise Parallelen zu dadaistischen und surrealen Strömungen der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts ziehen, zum Beispiel zu den Experimenten der Konkreten Poesie, bei der die Sprache mit ihren visuellen und akustischen Facetten zum Material erhoben wurde und das Schriftbild einen wichtigen Bestandteil des Kommunikationsprozesses darstellte. Jedoch liegt bei den Collagen Herta Müllers in keiner Weise eine Verknappung im Dienste der Einfachheit der Sprache vor, welche die

35 | te Heesen: »Interview mit Herta Müller« (Anm. 31), S. 173.

36 | Vgl. Bozzi: *Der fremde Blick* (Anm. 29), S. 144.

37 | Grasshoff u. Korte: *Dekomposition* (Anm. 27), S. 128.

38 | Niedermeier: »Herta Müller« (Anm. 9).

39 | Mendelsohn: »Gespräch mit Herta Müller« (Anm. 33).

40 | Ebd.

41 | Vgl. Almut Todorow: »Das Streuen in der gelebten Zeit«: Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada«. In: Klaus Schenk (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen 2004, S. 25–50, hier S. 40.

42 | Vgl. Urs Meyer, Roberto Simanowski u. Christoph Zeller: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen 2006, S. 7–17, hier S. 8ff.

43 | Vgl. Jürgen Wertheimer: »Im Papierhaus wohnt die Stellungnahme. Zu Herta Müllers Bild-Text-Collagen«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Herta Müller*. München 2002, S. 80–84, hier S. 81 (*Text + Kritik*, Heft 155).

Vertreter der Konkreten Poesie zum Ziel hatten.⁴⁴ Auch bedeutet Surrealität für Herta Müller »eine tiefere Realität«.⁴⁵ Gleichfalls steht bei den Collagen weniger der Zweck im Mittelpunkt, der Dichtung und dem Dichter wieder einen Platz in der Gesellschaft zu geben, als vielmehr den »Riß«⁴⁶ zwischen dem Individuum und der Gesellschaft in einer Diktatur aufzuzeigen. Diesen Bruch zwischen dem Ich und der Welt, den »Riß«, benennt Petra Meurer als Herta Müllers »maßgebliche poetologische Kategorie« und sieht ihn in den Collagen »bildlich-konkret« umgesetzt.⁴⁷

Die blassen Herren mit den Mokkatassen

Diese bildlich-konkrete Umsetzung kommt besonders in den aktuelleren Collagen Herta Müllers zum Tragen. In ihrem Ursprung als einzelne Collagen und somit einzelne Werke gedacht – zu Beginn sogar in Postkartenformat – und demgemäß auch in Ausstellungen präsentiert, zeigt der 2005 erschienene Collage-Band *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* 105 Collagen von auffälliger Farbigkeit. Die Bündelung dieser in Buchform macht sie nicht nur einer größeren Masse an Rezipienten zugänglich, sondern bewirkt gleichzeitig eine Verschiebung – von der Verortung in der bildenden Kunst hin zu einem gleichermaßen literarischen Kontext. Das Format des Buches verstärkt die Rezeption der Collagen im Sinne künstlerisch-literarischer Werke: Es betont deren lyrischen Charakter und fungiert als vereinigendes Medium, das sowohl künstlerische als auch literarische

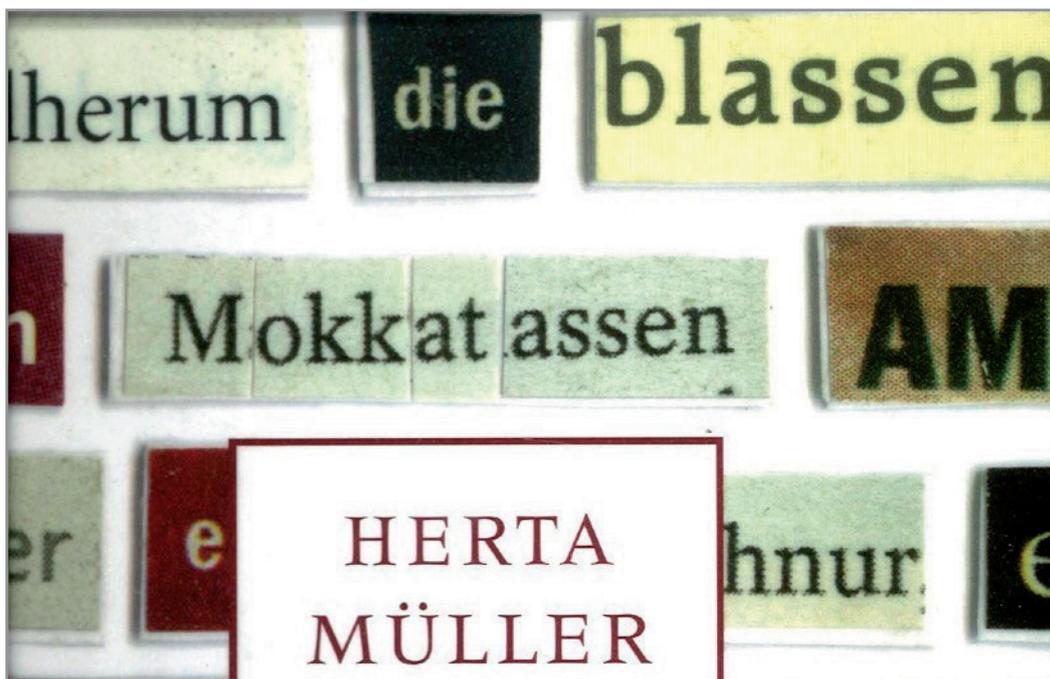


Abb. 1. Diese und alle folgenden Abbildungen aus: Herta Müller: *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*. München 2005. Da der Band nicht paginiert ist, erfolgt keine Nennung der Seitenangaben.

44 | Vgl. Eugen Gomringer: »theoretische texte«. In: *konkrete poesie*. Stuttgart 1991, S. 155–166, hier S. 155f.

45 | Haines: *Herta Müller* (Anm. 3), S. 18.

46 | Vgl. Petra Meurer: »Rasende Flaneure. Kulturelle Identität und Gender in den Texten Richard Wagners und anderer rumäniendeutscher Autoren«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literatur und Migration*. München 2006, S. 186–195, hier S. 194 (*Text + Kritik*, Sonderband).

47 | Ebd.

Werke präsentiert. Bereits der Einband verweist auf den Inhalt, die Programmatik und das gestalterische Format des Bandes – Collagen. Einzeln ausgeschnittene und neu zusammengefügte Wörter und Satzteile prangen auf dem Umschlagbild. In großen Lettern findet sich die für den Band titelgebende Collage wieder, wird auf der Vorderseite des Umschlags auf »die blassen Mokkatassen« verkürzt (vgl. Abb. 1).

Am auffälligsten weisen die Collagen dieses Bandes Veränderungen im Bezug auf die farbliche und mediale Gestaltung auf. Die farbliche Gedecktheit und Harmonie der Schrift- und Bildelemente, welche zum Beispiel die Collagen aus *Der Wächter nimmt seinen Kamm* auszeichnen, finden sich hier kaum wieder. Ebenso unterscheidet sich die Aneinanderreihung der Wortelelemente in einem homogenen Textblock. Zwar ist die textblockartige Bündelung der Wortelelemente immer noch gegeben, wird aber durch einzelne Wörter und Satzteile, die sich in ihrer Farbigkeit und Form stark vom Rest abgrenzen, durchbrochen und aufgelockert. Ihre Wirkung verschiebt sich vom sprachlichen in den bildhaften Bereich. Herta Müller beschreibt diesbezüglich in einem Interview mit te Heesen, welche große Faszination die bunten und qualitativ hochwertig gedruckten deutschen Journale – verglichen mit den rumänischen Zeitungen – auf sie ausübten und immer noch ausüben.⁴⁸ Auch benutzt sie »aus diesem Grund keine Zeitungswörter mehr, weil die zu schnell gelb werden. Die Illustrierten liefern schöne bunte Wörter und gutes Papier«.⁴⁹ Die Ästhetik der Farbigkeit und Medialität der Journale, wie *Spiegel* und *Die Zeit*, findet sich in den Collagen wieder.

Im Folgenden werden demgemäß nach einer Beschreibung der lyrischen und formalen Gestaltung der Collagen vor allem die Inszenierung der Schriftelemente und deren Korrelation mit den Bildkompositionen herausgestellt.

Lyrische und formale Gestaltung der Collagen

Der Demontage entsprechend, ist keinerlei konventioneller Handlungsstrang oder prosaischer Rhythmus erkennbar. In den Collagen dominiert eine freie Abfolge von oftmals unregelmäßigen Versen. Die reinen und unreinen Reime erschließen sich häufig erst auf den zweiten Blick, da entgegen der typischen Aufteilung von einem Vers pro Zeile die Verse keinerlei Gliederung erhalten. Allerdings lässt sich diese Beobachtung nicht für alle der Collagen verallgemeinern (vgl. Abb. 2, Abb. 3). Betrachtet man die beiden gegenübergestellten Collagen-Ausschnitte, zeigt der Vergleich bei der einen Collage eine



Abb. 2, Abb. 3

48 | Vgl. te Heesen: »Interview mit Herta Müller« (Anm. 31), S. 175.

49 | Ebd., S. 176.

völlige Missachtung der Verseinheiten und bei der anderen eine visuelle Struktur, die den Versen und somit einer typischen Gedichtgliederung entspricht. Allerdings wird diese Einhaltung der Struktur und des regelmäßigen Versmaßes nur abschnittsweise verfolgt und selten auf eine gesamte Collage übertragen.

Letztere der beiden Collagen zeigt noch ein Weiteres: »Verletzlichkeit trifft auf Witz.«⁵⁰ Im Gegensatz zu ihren prosaischen Werken, die sich laut Herta Müller »gegen das Flachsen, den Witz«⁵¹ sperren, entstehen in den lyrischen Collagen Momente der Leichtigkeit. Doch sind diese heiteren Momente so schnell wieder vorbei, wie sie entstanden sind. Der Text endet mit bitterem Nachgeschmack: »geh FRiss es doch / dein Zünglein an der Waage / verkauf mir nicht / den wunden Punkt / mit Löffel drüber, Zucker drauf«.⁵²

Das Beispiel dieser Collage stellt in einem weiteren Aspekt eine Ausnahme dar. So ist der Text entgegen der Regel nicht nur formal den Reimen gemäß in Verse unterteilt und trägt Facetten des Witzes in sich. Es ist ebenfalls eine der wenigen Collagen, die mit den beiden Kommata der letzten Verszeile Satzzeichen enthält. Diese sind derart selten gesetzt, dass ihnen eine über ihre übliche Bestimmung hinausweisende Funktion zugesprochen werden kann. Der Bindestrich im folgenden Beispiel fungiert wie eine dramatische Pause vor der Warnung »das ist ein Risiko« (vgl. Abb. 4).



Abb. 4

Generell tritt in den Collagen keine Interpunktion auf, was in Verbindung mit der fehlenden Zeilen- und Versstruktur den Rezeptionsprozess erheblich erschwert. Die Konsequenz der nicht vorhandenen Interpunktion erschließt sich, wenn man das Fehlen jeglicher Syntax in den Blickpunkt rückt. Die ausgeschnittenen Wortteile und Wörter setzen sich zu einem Textblock ohne syntaktische und oft auch semantische Regeln zusammen. So wird der fragmentarische Charakter der Collagen konsequent gehalten und die herkömmliche Herangehensweise an einen lyrischen Text gestört.

In gleicher Weise wird die Konvention des Textanfangs gebrochen. Dieser ist in den seltensten Fällen groß geschrieben. Der Schrifttext entbehrt einen eindeutig markierten Anfang und aufgrund des fehlenden Punktes am Satzende auch ein formales Ende. Dadurch wird ihm ein prozess- und ausschnittshafter Charakter verliehen, der mit der semantischen Eigenart des Textes einhergeht.⁵³ Einzig die Großschreibung der Nomen und die Kleinschreibung der anderen Schriftteile bleiben bestehen, was auf den ursprünglichen Kontext, die Alltagssprache der Zeitungen, zurückzuführen ist. Die Sinnerschließung des Textes wird somit weder durch syntaktische Satzzeichen noch das Mittel der Zeilenstruktur unterstützt, wie es bei konventionellen Gedichten in der Regel der Fall ist. Eindeutigkeit ist aufgehoben, das »Sinnpotential des Textes wird erweitert, seine Lektüre

50 | Niedermeier: »Herta Müller« (Anm. 9).

51 | Ebd.

52 | Herta Müller: *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*. München 2005.

53 | Vgl. Todorow: »Das Streunen in der gelebten Zeit« (Anm. 41), S. 41.



Abb. 5, 6, 7, 8, 9



Abb. 10

jedoch erschwert.«⁵⁴ Die Sinnherstellung fällt dem Rezipienten zu.

Die Rezeption der Collagen wird zudem durch die häufigen Neologismen und untypischen Wortkombinationen, die zahlreichen Metaphern und Vergleiche, Alliterationen, Assonanzen und andere Stilmittel herausgefordert, die ebenfalls keine Eindeutigkeit oder konventionelle Bedeutungszuschreibungen zulassen (vgl. Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7, Abb. 8, Abb. 9, Abb. 10). Der Vergleich »im Kopf steckt eine Angst wie / eine Fliederquaste« verdeutlicht meiner Ansicht nach die Unerklärbarkeit der angesprochenen Angst. Ein gewöhnlicher Vergleich wäre dem Angstgefühl in diktatorischen Umständen kaum gerecht geworden. In einer anderen Collage heißt es:

das dümmste ist seit Stunden läuft DAS Gras / in meinem neuen Kleid HERUM und ich / sitze auf DER Betonbank eine von fünf vor / dem Frisiersalon die erste ist töricht die zweite / großäugig DIE DRITTE hinterlistig die vierte und die / fünfte das bin ich denn unter mir steht / eine Pfütze ich SEH mich drin und muss Grimassen schneiden sonst KANN eine DER beiden / DIE ich bin die Fellmütze vom KOPF der / anderen von dem toten Vogel in der Pfütze / gar nicht unterscheiden

Hier können beispielsweise die fünf Betonbänke vor dem Frisiersalon als Metaphern für Menschen interpretiert werden. So vermute ich hinter der großäugigen zweiten und der hinterlistigen dritten Bank jemanden von der *Securitate*, der Geheimpolizei der rumänischen Diktatur. Man kann niemandem mehr trauen – auch sich selbst nicht und die häufig von der *Securitate* ausgesprochenen Todesandrohungen lauern überall. Das lyrische Ich spaltet sich in zwei Betonbänke auf und hat Schwierigkeiten die eigene Fellmütze vom toten Vogel in der Pfütze zu unterscheiden. Doch was hat es mit der Aussage auf sich: »seit Stunden läuft DAS Gras / in meinem neuen Kleid Herum«?! Stehen das Gras und das neue Kleid für aufkeimende Hoffnung? Sicher kann man sich nicht sein und bleibt mit Vermutungen, Ahnungen oder auch zweifelnd zurück.⁵⁵

54 | Grasshoff u. Korte: *Dekomposition* (Anm. 27), S. 130.

55 | Die Fremdheit mancher Sprachbilder kann aber auch auf die Unterschiede zwischen der deutschen und der romanisch-slavischen Sprache zurückgeführt werden. In einem Interview beschreibt Herta Müller den Unterschied wie folgt: »Dieses Rumänisch ist in seiner Sinnlichkeit und in seiner Art, auf die Welt zu blicken, völlig anders [...]. Die Sprachbilder, die Metaphorik, die Redewendungen« (Haines: *Herta Müller* [Anm. 3], S. 15).



Abb. 11

Inszenierung von Schrift

Einige Besonderheiten der Inszenierung der Schrift wurden eingangs bereits erwähnt. Die Collagen des Bandes *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* unterscheiden sich in auffallendem Maße von den beiden ersten Collage-Bänden. Die Wortbausteine und Schnipsel sind nicht mehr zugunsten des poetischen Textes Ton in Ton und alle in etwa gleicher Größe gehalten (vgl. Abb. 11). Dadurch tritt nicht nur die Medialität der Collage an sich in den Vordergrund, sondern auch das In-Szene-Setzen der Schrift. So können in »der Wahrnehmung von Gesamttexten [...] verschiedene typografische Merkmale Sinn entfalten.«⁵⁶ Darüber hinaus werden mittels der inszenierten Schriftbausteine Inhalte kommuniziert und Verweise hergestellt, die in der ursprünglichen Wortbedeutung nicht angelegt sind. Die Inszenierung der Schrift auf typografischer Ebene erfolgt vorrangig in drei Bereichen: Durch Variation der Schriftfarbe, Schriftgröße sowie des Schrifttyps und deren Kombination entstehen vielfältige Bedeutungsräume.

Beispielsweise kann der Rezipient durch die konkrete bildliche Übersetzung des semantischen Wortgehalts in Schriftfarbe und Schrifttyp in verstärkter Weise auf den jeweiligen Bedeutungskontext aufmerksam gemacht werden (vgl. Abb. 12). Die Angleichung des Schrifttyps in eine eher geschwungene als gedruckte Form, die wellenförmige Unterstreichung und die blaue Farbigkeit visualisieren den semantischen Wortgehalt des »Wassers«. Die stoffliche Qualität des Wortes stellt automatisch einen Bezug zum bezeichneten Objekt her. Diese Form sprachlicher Bildlichkeit ist als Ikonisierung zu bezeichnen.⁵⁷ Gleiches kann bereits durch alleinige Veränderung des Schrifttyps erreicht werden (vgl. Abb. 13). Bei diesem Collage-Auszug ist die »gute Abwechslung« graphisch durch die Veränderung des Schrifttyps realisiert: Diese Abwechslung als »gut« einzustufen, liegt vor allem aufgrund des Schrifttypwechsels von Druck- zu Schreibschrift und dem damit verbundenen starken Konventionsbruch nahe. Dieses Szenario ist an anderen Stellen noch weiter getrieben. So verändert sich beispielsweise beim Wechsel von der Druck- zur Schreibschrift bei folgendem Auszug dadurch gleichfalls der semantische Bezug (vgl. Abb. 14). Da das Wort »SAGE« explizit geschrieben ist, findet an dieser Stelle eine semantische Mischung mit der lautlichen Ebene statt. Mit dieser Inszenierung wird über die Doppeldeutigkeit hinaus zugleich erneut auf die Medialität der Collagen verwiesen, die weder gedruckte noch geschriebene, sondern vielmehr ausgeschnittene Wörter abbildet. Auch am Beispiel Abb. 15 ist eine Vermischung mit der lautlichen Ebene zu erkennen. Das handschriftlich wiedergegebene »dir« würde bei normaler Rezeption des Satzteils bereits eine Betonung erfahren, die durch den unterschiedlichen Schrifttyp weiter verstärkt wird.

56 | Stöckl: »Sprache-Bild-Texte lesen« (Anm. 16), S. 64.

57 | Ebd., S. 62.



Abb. 12, 13, 14, 15



Abb. 16, Abb. 17

Kommt zum Wechsel zwischen Schrifttyp und Schriftfarbe noch jener der Schriftgröße hinzu, entwickeln sich vielschichtige Bedeutungskomplexe. Im folgenden Satzteil ist das »mich« im Vergleich zu »ich SEH« so klein, dass sich die Aussage »ich SEH mich« visuell fast zu hinterfragen scheint (vgl. Abb. 16). Auf der visuellen Ebene ist das »mich« im Vergleich zu »ich SEH« unscheinbar, erfährt dadurch aber bei der semantischen Verknüpfung der visuellen und der sprachlichen Ebene eine besondere Betonung. Auch im folgenden Auszug auf Abb. 17 rückt das Wort »FREI« mittels der Schriftgröße in den Blickpunkt und erhält so eine höhere semantische Gewichtung. Es scheint sich seiner Wortbedeutung nach von den Zwängen der typografisch auferlegten Regelmäßigkeit zu befreien. Umgekehrt zeigt folgendes Beispiel eine Betonung einzelner Wörter durch eine geringe Schriftgröße: Abb. 18. Die Textzeilen sind der »Gegenwart« gewidmet – sie ist es, wovon die Verse erzählen. Doch durch den enormen Unterschied in der Schriftgröße im Vergleich zu den anderen Wörtern entsteht ein Moment der Irritation sowie eine Verlängerung des Rezeptionsprozesses und somit der Reflexion über den Text. Erst auf den zweiten Blick *entdeckt* man die »Gegenwart«, die sich neben den großen anderen Schriftelementen aufzulösen scheint. Gleichfalls wird der Blick auf das ebenfalls kleine »gleichzeitig« gelenkt, wodurch die semantische Parallele zwischen den beiden Wortteilen in geringerer Schriftgröße noch deutlicher zu Tage tritt.



Abb. 18

Bezüge zwischen zwei Wörtern können neben dem Einsatz der Schriftgröße gleichfalls durch die Schriftfarbe gestärkt werden. In auffälliger Weise geschieht dies oftmals mittels farblicher Gestaltung, wie man den drei folgenden Collage-Auszügen entnehmen kann, vgl. Abb. 19,



Abb. 19, 20, 21

Abb. 20, Abb. 21. Bei allen drei Beispielen wird mit dem Kontrast von Schwarz und Weiß gearbeitet. Die Kombination »feine Leute« wird durch diese farbliche Negativabbildung intensiviert. Der Bezug zwischen »eine« und »Pappel« entsteht über die beiden Verse hinweg allein mit Hilfe der farblichen Gestaltung und kann als eigener Sinnkomplex zusätzlich zum Gesamtkontext gelesen werden. Beim Beispiel »SCHWARZES Haar« greift die Farbigkeit darüber hinaus in die semantische Ebene ein. Der Schriftzug »Haar« ist weiß gehalten, das Haar ist jedoch schwarz. Mit der Bedeutungsebene kongruent hingegen zeigt sich der schwarze Hintergrund des Schriftelements »SCHWARZES«. Erneut kann von Ikonisierung gesprochen werden. Grundsätzlich spielt das Haar als komplexer Bedeutungsträger in den Texten von Herta Müller eine große Rolle. Die »Haare messen das Leben«. ⁵⁸ Die Reglementierung der Haarlänge spiegelt die Reglementierung des Lebens durch den Staat wieder. ⁵⁹ Auch übernahmen einzelne Haare die Rolle eines Verbündeten gegen die Diktatur und deren Überwachungsmechanismen: So wurden sie in Briefen beigelegt oder in Wohnungen hinterlassen – und fehlten sie beim Öffnen des Briefes oder der Rückkehr in die Wohnung war gewiss, dass der Geheimdienst seine Finger im Spiel hatte. ⁶⁰ Die hohe semantische Gewichtung des Haars wird in diesem Beispiel über die farbliche Betonung hinaus durch die enorme Schriftgröße des Wortes »Haar« in Szene gesetzt.



Abb. 22

Die Verbindung zweier semantisch verwandter Wörter mit Hilfe der typografischen Inszenierung ist ebenfalls in folgendem Collage-Auszug festzustellen, vgl. Abb. 22. »Paket« und »Post« stehen beide durch den blauen Hintergrund, die weiße Schriftfarbe und vergleichbare Schriftgröße nicht nur semantisch in Bezug zueinander, sondern gleichermaßen visuell. Der Verdacht, beide Wortelemente seien sicher dem gleichen Zeitungs-ausschnitt entnommen und zufällig Bestandteil dieser einen Collage, wird bei näherer Betrachtung des Anfangsbuchstaben »P« entkräftet. Daher ist von einer bewussten Insze-nierung der Wortelemente auszugehen. Teilweise ist die Verbindung der Schriftelemen-te durch gleiche oder ähnliche farbliche Gestaltung so deutlich ausgeprägt, dass visuell

58 | Herta Müller: »Der König verneigt sich und tötet«. In: Dies.: *Der König verneigt sich und tötet*. München 2003, S. 40–73, hier S. 40.

59 | Vgl. ebd., S. 70.

60 | Vgl. ebd., S. 69.

kaum mehr eine Trennung gemacht werden kann. Im folgenden Ausschnitt einer der Collagen aus *Die blassen Herren mit den Mokkatasen* entwickelt sich durch den grünen Hintergrund der direkten Artikel »der«, »der«, »der« und »das« zusätzlich zur grammatischen Parallele eine gegenseitige visuelle Bezugnahme, vgl. Abb. 23.



Abb. 23

Weiter bewirkt die Inszenierung der Schriftelemente durch Größe und Farbigkeit eine Überbetonung der semantischen Ebene. In der folgenden Collage ist die rote Hinterlegung des Wortes »Nerven« besonders auffällig und unterstreicht die inhaltliche Aussage, vgl. Abb. 24. Aufgrund der ganzheitlichen und simultanen Wahrnehmung wird das visuell inszenierte Wort »Nerven« zuerst und vor dem sukzessiven Erschließen des Textinhaltes rezipiert. Ebenso wird mittels der visuellen Betonung einzelner Wörter die lautliche Ebene angedeutet: Das Wort »ECHO« hallt durch seine Rotfärbung und die Größe in vielfacher Weise nach, vgl. Abb. 25.

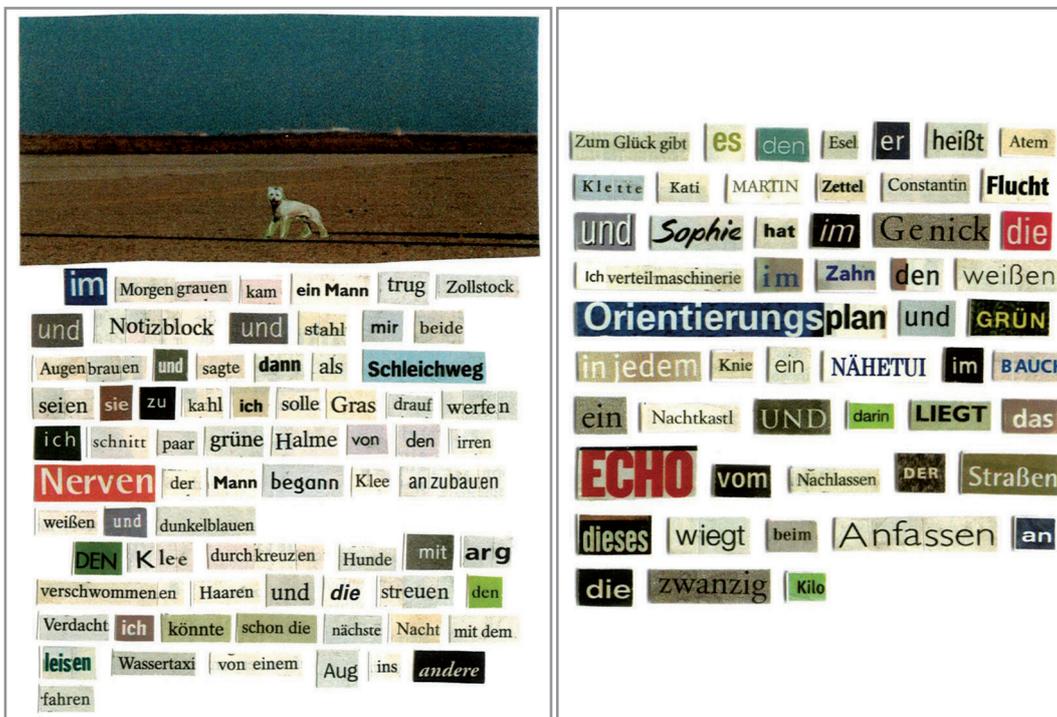


Abb. 24, Abb. 25



Abb. 26, Abb. 27

Die Inszenierung der Schrift mit Mitteln der Farbe, Größe und des Typs birgt ein hohes Potential für Bedeutungskonstruktionen und Bedeutungszuschreibungen seitens des Betrachters in sich und greift visuell und medial schlüssig die Strategie der Demontage und Collage wieder auf. Dies soll abschließend an zwei Collage-Auszügen nochmals verdeutlicht werden (vgl. Abb. 26, Abb. 27). Im ersten Fall bewirkt die Blaufärbung des mittleren Wortteils »leichen« über den ursprünglichen Neologismus »Schleichengel« hinaus eine zweite Lesart an. Gleiches gilt für das zweite Beispiel. Das Wort »kriegt e« bekommt neben seiner Funktion als Verb durch den braunen Hintergrund des Wortteils »krieg« eine zweite Bedeutung zugewiesen. So lauern selbst in *unschuldigen* Wörtern grausame Facetten – »leichen« und »krieg«.

Korrelation von Bild und Schrifttext

Die In-Szene-gesetzten Wörter und Wortteile fügen sich mit den Bildausschnitten zu einem visuellen Gesamtwerk zusammen. Der Spielraum für Bedeutungskonstruktionen erweitert sich in dem Maße, in dem die Schriftelemente mit den Bildelementen korrelieren und neue Erzählwelten schaffen. Willems kategorisiert »drei Ebenen der Integration« von Bild und Schrifttext: Die »Ebene der äußeren Faktur, die des Inhalts und die der inneren Faktur.«⁶¹ Dabei ist die *erste Ebene* mit dem Layout von heute zu vergleichen. Sie umfasst Fragen des Anteils von Bild und Schrifttext an der gesamten Fläche, ihrer Verteilung und formalen Bezugnahme. Auf der *zweiten Ebene* wird ermittelt, inwiefern sich visuelles Bild und literarischer Text desselben Stoffes bedienen, »welcher Anteil dabei jeweils dem Wort und welcher dem Bild zufällt [und] wie daraus ein inhaltliches Ganzes zusammenwächst.«⁶² Ob und wie die Vorteile der Darstellungsmöglichkeiten beider Bereiche umgesetzt sind, ist auf der *dritten Ebene*, der Ebene der inneren Faktur, zu klären. Welche »Aspekte [lassen] sich besser im Bild und welche sich besser im Wort darstellen«?⁶³

Die Collagen aus *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* weisen eine Vielzahl an gegenseitigen Bezügen von Bild und Schrifttext auf, seien sie semantischer, visueller oder medialer Natur. Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel. Dennoch sind die Bildelemente über, neben oder unter die Textblöcke gesetzt, ohne dass beide Bereiche ineinandergreifen. Dies erweckt stellenweise den Anschein eines illustrierten Gedichtbandes in dem literarischer Text und Bild separat voneinander stehen. Allerdings beziehen sich beide durch visuelle, semantische und mediale Komponenten aufeinander und stellen so Bezüge zueinander her. Eine umfassende und ergiebige Analyse der Korrelationen würde den Umfang dieses Artikels jedoch sprengen, schon allein wegen der semantischen Dichte der Bildelemente, die zu klären an anderer Stelle Rechnung getragen werden könnte. Dennoch seien im Folgenden wenige Auszüge exemplarisch auf Aspekte ihrer Korrelation von Bild und Schrifttext hin näher betrachtet.

61 | Willems: »Kunst und Literatur als Gegenstand« (Anm. 12), S. 419.

62 | Ebd., S. 419.

63 | Ebd., S. 421.

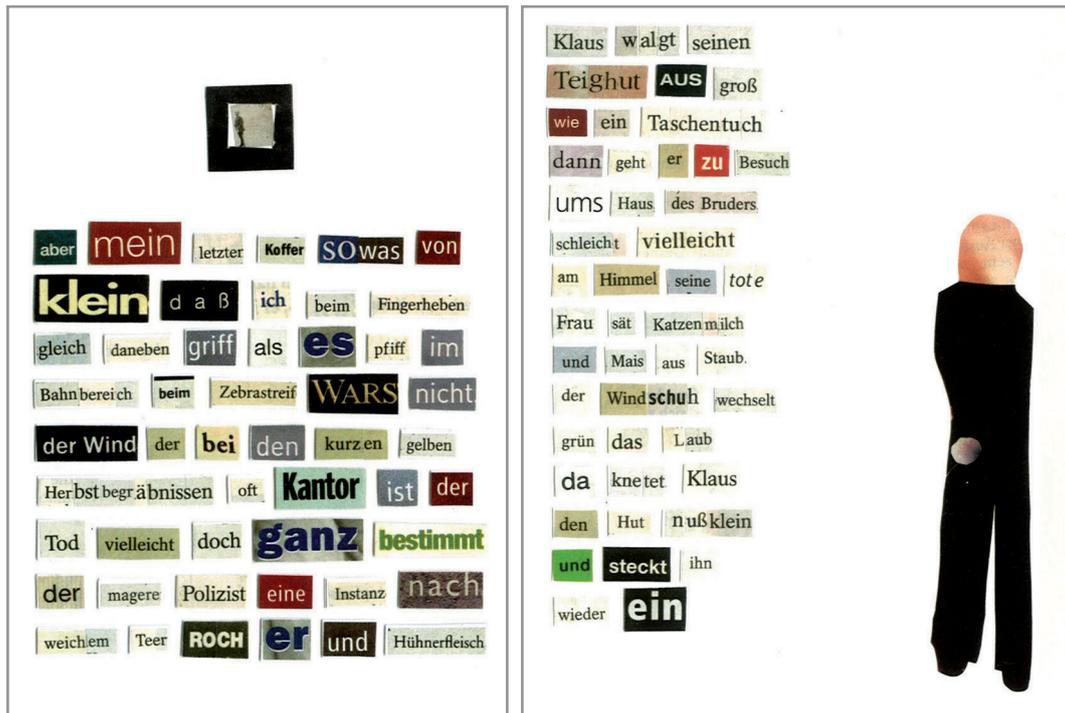


Abb. 28, Abb. 29

In der folgenden Collage wird beispielsweise die Inszenierung des Wortes »klein«, durch die enorme Schriftgröße ins Paradoxe geführt und fällt noch vor dem Rezipieren des Textinhalts auf, vgl. Abb. 28. In Kombination mit dem kleinen und ebenfalls schwarz hinterlegten Bild, das mittig über dem Textblock prangt, wird das Wort »klein« jedoch wieder zu seinem Bedeutungsgehalt zurückgeführt. Es bildet sich sowohl auf visueller als auch semantischer Ebene eine Verbindung und so ein Erzählstrang. Gleiches ist bei der Collage in Abb. 29 zu beobachten. Die Dominanz des Wortes »ein« am unteren rechten Ende des Textblocks wird durch die hohe Schriftgröße und den auffälligen schwarzen Hintergrund bewirkt. Die Mehrheit der anderen Wortelemente ist in einem weißen beziehungsweise beigen Farbton hinterlegt. Dadurch fällt das große schwarze »ein« sofort auf. Mit der Position am unteren Ende der Collage und der schwarzen Farbgebung nimmt der Schrifteil auf visueller Ebene Bezug zur *einsamen* schwarzen Figur am rechten Collagerand. Dass es sich eigentlich um das Verb »einstecken« handelt, wird erst auf den zweiten Blick beim Lesen des Textes deutlich. Auch hier wird durch die farbliche Inszenierung der Wortelemente der Bezug zwischen den beiden Verbbestandteilen kenntlich gemacht. Über seine Funktion als Verbleit hinaus erfährt das typografisch inszenierte »ein« in Korrelation mit dem Bild jedoch eine zweite semantische Implikation im Sinne von *einzig*, *allein* oder auch *einsam*. Durch die Gestaltung der Wortelemente ist in dieser Collage der Fokus nicht auf den Reim von »nußklein« und »wieder ein« oder Ähnlichem gelegt. Vielmehr wird durch die Betonung des Wortes »ein« ein klarer Bezug zum Bild der Collage hergestellt und so ein zusätzlicher Bedeutungsspielraum geschaffen. Bild- und Schrifteile nehmen auf allen drei von Willems beschriebenen Ebenen Bezug zueinander.

Auch die nächsten beiden Collagen zeigen sowohl eine semantische als auch visuelle Vernetzung auf, vgl. Abb. 30 und Abb. 31. So sind in beiden Collagen die beiden Schriftzüge »FINGER« und »Fingern« durch die optische Inszenierung zum einen durch die Größe und zum anderen durch die schwarze Hinterlegung hervorgehoben und dadurch



Abb. 30, Abb. 31

für den ersten Rezeptionsprozess dominant. Gleichfalls ergibt sich semantisch ein gegenseitiger Verweis der Wörter »FINGER« und »Fingern« zu den bildlich dargestellten Händen und Fingern. In der ersten Collage ist dieser semantische Bezug noch ein Stück weiter geführt. So heißt es: »die FINGER WAREN jünger«. Betrachtet man den Bildausschnitt, zeigt sich hier eine Grau-in-Grau-Farbigkeit, die lediglich von den hautfarbenen Händen gebrochen wird. Der Rest des Bildes mutet bereits alt und verblasst an und die Finger wirken tatsächlich »jünger«. In der zweiten Collage scheint das Bild ebenfalls den Textinhalt wiederzugeben. Die »zehn krummen Finger« wirken im Schattenspiel in der Tat gekrümmter als es im Abbild realer Hände der Fall wäre. In beiden Beispielen besteht zwischen Bild und Schrift sowohl visuell als auch semantisch ein Bezug. Darüber hinaus wird durch den Bildausschnitt ein bestimmter Auszug der Textaussage hervorgehoben und weitergeführt, wodurch sich der Erzählstrang verändert.



Abb. 32

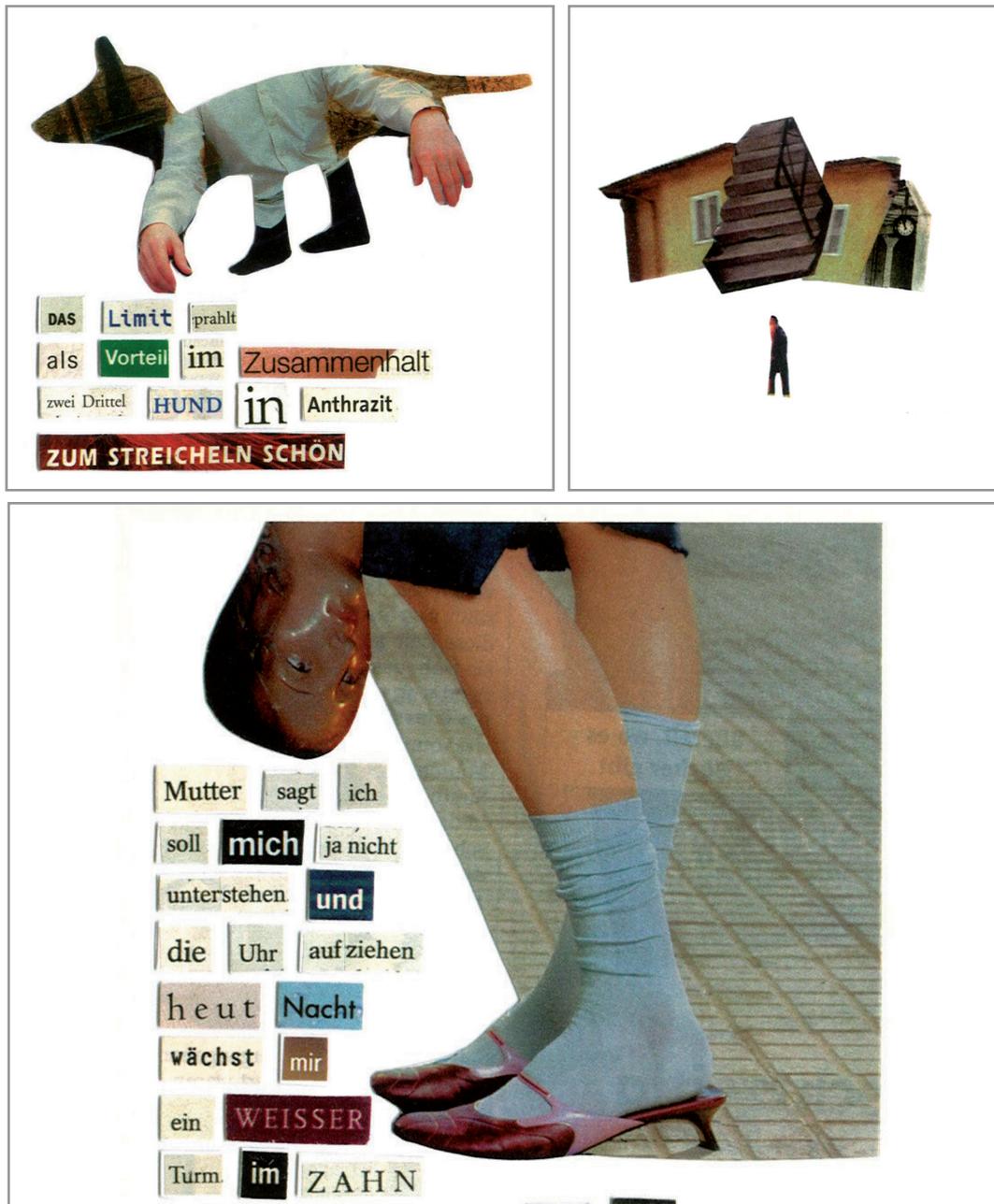


Abb. 33, 34, 35

Auf eine noch stärkere Verknüpfung von Schrifttext und Bild trifft man im Collage-Ausschnitt in Abb. 32. Die am Wort »leicht« angeklebten Beine scheinen so leicht, dass sie zu fliegen beginnen. Allerdings wird durch die betonte Leichtigkeit die paradoxe Beziehung zum traurigen Gesicht im rechten unteren Abschnitt, das auf den toten Fuchs blickt, auf die Spitze getrieben und zwei Extreme stehen sich scheinbar unvereinbar un-mittelbar gegenüber.

Medial zeigt sich der Demontage-Charakter der Schriftelemente ebenfalls in den Bildelementen wieder. Auch sie sind zerstückelt und in Einzelteile zerlegt, überlappen sich oder sind nur ausschnitthaft abgebildet. Die Bildwelten, die durch das Zusammen-setzen unterschiedlicher Ausschnitte entstehen, muten tatsächlich surreal an, vgl. Abb. 33, Abb. 34, Abb. 35. Die Schrift- und Bildteile übernehmen in diverser Wechselwirkung

das Erzählen des literarischen Textes und schaffen transmediale Verweise. Die Collage-prägenden Medien sind gleichzeitig präsent, wodurch die gegenseitige Referenz erkennbar wird. Beim nächsten Collage-Auszug entsprechen sich die einzelnen ausgeschnittenen Schrift- und Bildkomponenten in Größe, Material und rhythmischer Anordnung. Die Differenz beider Bereiche ergibt sich ausschließlich durch die unterschiedlichen visuellen und sprachlichen Zeichen und deren semantischen Gehalt, vgl. Abb. 36. Dadurch besteht formal kaum noch ein Unterschied zwischen den Schrift- und Bildteilen und die gegenseitige mediale Bezugnahme erreicht ihren Höhepunkt.



Abb. 36

Resümee

Aufgrund der lyrischen und formalen Gestaltung der Collagen aus *Die blassen Herren mit den Mokatassen*, der Auffälligkeiten beim Einsatz der Interpunktion, Groß- und Kleinschreibung sowie der vielen Sprachbilder, Neologismen und Vergleiche ergeben sich zahlreiche Bedeutungsspielräume, die den Rezipienten unter anderem durch ihre Fremdheit herausfordern.

Diese vielschichtigen Bedeutungsmöglichkeiten erfahren durch die komplexe typografische Gestaltung der Schriftelemente mittels unterschiedlicher Größe und Farbigkeit sowie Variation im Schrifttyp – vor allem auf medialer aber auch semantischer Ebene – eine Erweiterung. Durch das visuelle In-Szene-Setzen der Schriftelemente und die

Betonung ihres bildlichen Charakters werden die Grenzüberschreitung und der Transfer zwischen den verschiedenen medialen Bereichen bewirkt und permanent aktiv gehalten. In Korrelation mit den Bildern werden die in den Collagen vorherrschende Transmedialität und die neu entstandenen zahlreichen Bedeutungskomplexe weiter auf die Spitze getrieben.

Der fragmentarische Charakter und das Prozesshafte der Collagen bleiben jedoch bestehen. Dadurch ist der Bruch in der Wahrnehmung des ästhetischen Ganzen trotz vielseitiger Bezüge zwischen Bild und Schrifttext weiterhin präsent. Es wird ein Wechselspiel aus semantischen, medialen und visuellen Bezügen kreiert, das letztlich weder auf der inhaltlichen noch auf der optischen Ebene eine eindeutige Sinnhaftigkeit herzustellen vermag und die Autarkie des Rezipienten herausfordert. Wie zu Teilen in den prosaischen Werken Herta Müllers wirken die aufgeklebten Wörter und Bilder der Collagen wie fremde Elemente, die nicht zusammenfinden und harmonisieren wollen. Dem Rezipienten werden jedoch bei Herta Müllers Collagen über die gebrochenen Sprachbilder hinaus ästhetische Fragmente angeboten, die mittels ihrer Transmedialität teilweise neue Erzählstränge schaffen. Der ›Fremde Blick‹ wird somit ein *anderer Blick*, der vor allem durch seine Medialität und Ästhetik besticht – einer »Ästhetik der Verwund(er)ung«. ⁶⁴

64 | Eke: »Schönheit der Verwund(er)ung« (Anm. 6), S. 66.

Literaturverzeichnis

- BOZZI, Paola: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg 2005, S. 143–149.
- CZERNIK, Ilja: »Die Collage in der Kunst – Standortbestimmung in der künstlerischen Gegenwart«. In: Ders.: *Die Collage in der urheberrechtlichen Auseinandersetzung zwischen Kunstfreiheit und Schutz des geistigen Eigentums*. Berlin 2008, S. 7–62.
- EKE, Norbert Otto: »Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Herta Müller*. München 2002, S. 64–78 (*Text + Kritik*, Heft 155).
- GOMRINGER, Eugen: »theoretische texte«. In: *konkrete poesie*. Stuttgart 1991, S. 155–166.
- GRASSHOFF, Richard u. Oliver Korte: »Dekomposition. Eine Produktionsstrategie in Literatur und Musik«. In: Andreas Haus, Franck Hofmann u. Anne Söll (Hg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*. Berlin 2000, S. 123–136.
- GROWE, Ulrike: »Das Nicht-Sagbare schreiben im ›Überdruß der Münze die auf den Lippen wächst‹. Über Herta Müllers ›Der Wächter nimmt seinen Kamm‹. In: Ralph Köhnen (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Frankfurt / M. 1997, S. 95–108.
- HAINES, Brigid: *Herta Müller*. Cardiff 1998.

- KÖHNEN, Ralph: »Vorwort« In: Ders. (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Frankfurt / M. 1997, S. 7–12.
- MAL'TROVSKY, Eva: *Die Lust am Text in der bildenden Kunst*. Frankfurt / M. 2004.
- MENDELSON, Tina: »Gespräch mit Herta Müller: Die poetische Leichtigkeit der Herta Müller«. In: *3Sat Kulturzeit*, 31.08.2012. <http://www.3sat.de/mediathek/?display=1&mode=play&obj=32281> (zuletzt eingesehen am 25.09.2012).
- MEURER, Petra: »Rasende Flaneure. Kulturelle Identität und Gender in den Texten Richard Wagners und anderer rumäniendeutscher Autoren«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literatur und Migration*. München 2006, S. 186–195 (Text + Kritik, Sonderband).
- MEYER, Urs, Roberto Simanowski u. Christoph Zeller: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen 2006, S. 7–17.
- MÜLLER, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin 1991.
- MÜLLER, Herta: *Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*. Göttingen 1999.
- MÜLLER, Herta: »Der König verneigt sich und tötet«. In: Dies.: *Der König verneigt sich und tötet*. München 2003, S. 40–73.
- MÜLLER, Herta: *Die blassen Herren mit den Mokkassen*. München 2005.
- NIEDERMEIER, Cornelia: »Herta Müller: Mit dem Auge kann man keinen Stift halten«. In: *Der Standard*, 23.01.2004. <http://derstandard.at/1537469> (zuletzt eingesehen am 25.10.2012).
- OTTSCHOFSKI, Edith (2012): »Vom ›Herzkranken‹ und der ›Heimat zum Quadrat«. In: *Siebenbürgische Zeitung*, 23.09.2012. <http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/kultur/12624-vom-herzkranken-und-der-heimat-zum.html> (zuletzt eingesehen am 24.09.2012).
- STÖCKL, Hartmut: »Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz«. In: Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm u. Hartmut Stöckl (Hg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin 2011, S. 43–70.
- TE HEESSEN, Anke: »Interview mit Herta Müller«. In: Dies. u.a. (Hg.): *Cut and paste um 1900: der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften*. Berlin 2006, S. 171–180.
- TODOROW, Almut: »Das Streuen in der gelebten Zeit«. Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada«. In: Klaus Schenk (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen 2004, S. 25–50.
- WERTHEIMER, Jürgen: »Im Papierhaus wohnt die Stellungnahme. Zu Herta Müllers Bild-Text-Collagen«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Herta Müller*. München 2002, S. 80–84 (Text + Kritik, Heft 155).
- WILLEMS, Gottfried: »Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven«. In: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*. Hg. v. Wolfgang Harms. Stuttgart 1990, S. 414–429.