

**Die Spuren der  
historischen Avantgarde  
in den Collagen Herta  
Müllers**

Priscilla Nheu

UPV/EHU

2020/2021

Germanistik

Tutorin: Cristina Jarillot Rodal

## **Zusammenfassung**

Herta Müller (Nitzkydorf, 1953) gilt als eine der wichtigsten Schriftstellerinnen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Ihre literarischen Werke, –vor allem autofiktionalen Romane–, die sich von ihren Erfahrungen in einem totalitären Regime inspirieren lassen, wurden 2009 mit dem Nobelpreis der Literatur ausgezeichnet. Ab 1993 fängt Herta Müller an, Collagensammlungen zu veröffentlichen: Heutzutage beträgt die vorgelegte Collageanzahl zwar hunderte Stücke, sie sind aber nicht so bekannt wie andere Werke der Autorin. Die Form der Collage, die im Fall Herta Müllers aus Text und Bild besteht, ist besonders auffällig im Vergleich zu ihrer konventionellen literarischen Produktion. Es besteht in dieser Hinsicht ein neues, interessantes Untersuchungsbereich, das diese Bachelorarbeit motiviert hat. Mit der Collage als avantgardistische Form *par excellence* werden in dieser Arbeit die Merkmalen des Kubismus, Futurismus, Dadaismus und Surrealismus erläutert und diese mit dem collagierten Werk Herta Müller in Verbindung gebracht. Anfang des XX. Jahrhunderts erschienen die avantgardistischen Bewegungen, um der Welt eine neue Kunstanschauung zu bieten. Indem sie mit der mimetischen Kunst und ihren Konventionen aufhören wollten, wurde es mit allen Mitteln experimentiert. Als Ergebnis ihres Wunsches, die Grenzen zwischen Kunstdisziplinen zu überschreiten, wurde die Collage als eine für ihre Ansprüche geeignete Technik auftauchen. In einem Kontext, der von Kriegen geprägt wurde, wurde die Collage als die Spiegelung einer chaotischen, als bruchstückhaft empfundene Realität betrachtet. In den Collagen Herta Müllers sind dazu noch mehr Elemente im Bezug auf die Avantgarden zu analysieren: im visuellen Bereich, den Verbrauch von Typographie und Farbigkeit und die collagierten Bilder, die den Text begleiten; im textuellen oder sprachlichen Bereich, die nahezu totale Abschaffung der Interpunktion und die Erfindung beeindruckender Wortkombinationen; und letztens den Zufall und den verspielten Charakter dieser Stücken als äußere, mit dem Verfahren des Collagieren selbst verbundene Aspekte. Die Kontinuität der avantgardistischen Methoden und vor allem, des dadaistischen Geistes, im Werk einer Autorin mit solcher Relevanz in der heutigen deutschsprachigen Literatur wird somit nachgewiesen.

## **Inhaltsverzeichnis**

1. Einführung .....	1
2. Das Leben in einem totalitären Rumänien: Herta Müllers Biographie .....	2
3. Anerkennung ihrer Werke: Preise.....	4
4. Literarische Entwicklung Herta Müllers.....	4
5. Die Collage durch die Avantgarde: vom Kubismus bis zum Surrealismus.....	7
5.1 Einführung in die Bedeutung des Begriffs Collage .....	7
5.2 Einführung in die historische Avantgarde.....	7
5.2.1 Kubismus.....	8
5.2.2 Futurismus .....	9
5.2.3 Dadaismus .....	10
5.2.4 Surrealismus .....	12
6. Die Collagen Herta Müllers .....	14
6.1 Entstehungsgeschichte .....	14
6.2 Schreibverfahren beim “Collagieren” .....	15
6.3 Entwicklung in ihren Collagenbände .....	16
7. Vater telefoniert mit den Fliegen .....	17
7.1 Beschreibung des Bandes.....	17
7.2 Analyse der avantgardistischen Spuren .....	19
8. Rekapitulation und Schlussfolgerungen .....	29
9. Literatur .....	31
10. Abbildungen.....	33
11. Anhang.....	35

## 1. Einführung

Das literarische Werk Herta Müllers (2009 Nobelpreisträgerin) stecht durch ihre Beschäftigung mit der alltäglichen Lage in einem Diktatur hervor. Auf ihren einfachen, persönlichen, und vor allem von beeindruckenden Bildern und Metaphern geprägten Stil wird oft hingewiesen. Als ich ihre Collagen entdeckt habe, musste ich direkt an die Avantgarden des XX. Jahrhunderts denken; sie sind kein konventionelles, gewöhnliches Werk: das habe ich schon von Anfang an erkannt. Die Wichtigkeit, eine Kontinuität zwischen avantgardistischen schöpferischen Verfahren, –die natürlich auf einen anderen Kontext reagiert haben–, und den Bestrebungen eine Gegenwartsschriftstellerin zu zeigen, ist nicht abzusehen. Darin liegt die Motivation dieser Bachelorarbeit und ihre Hypothese: Zwischen den Werken von Kubisten, Futuristen, Dadaisten und Surrealisten und den Collagen Herta Müllers sind Gemeinsamkeiten nachzuforschen.

Auf der Grundlage der Erläuterung von den unterschiedlichen avantgardistischen Bewegungen wird eine der Collagensammlungen Herta Müllers (*Vater telefoniert mit den Fliegen*) als Vorbild für die Analyse angewendet. Durch verschiedene Beispiele bezüglich visueller und textueller Aspekte dieses Werkes werden Gemeinsamkeiten veranschaulicht werden. Es werden dazu noch äußere, mit dem Collageverfahren verbundene Elemente erwähnt, die man außerdem in Zusammenhang mit der Avantgarden bringen kann.

An erster Stelle wird Aufschluss über die Biographie, Preise und literarische Entwicklung Herta Müllers gegeben. Anschließend wird die Collage als rote Faden angewendet, um eine Route durch die wichtigsten Merkmalen der historischen Avantgarden durchzuführen. Nachdem diese Elementen beschrieben worden sind, wird man das collagierte Werk Herta Müllers behandeln: wie sie dazu gekommen ist und was für eine Entwicklung ihre Collagensammlungen zeigen. In diesem Punkt wird das ausgewählte Collagenbuch *Vater telefoniert mit den Fliegen* beschrieben und ihre wichtigsten Merkmalen werden in Verbindung mit den schon bearbeiteten avantgardistischen Merkmalen in Verbindung gebracht. Zum Schluss wird eine Rekapitulation aufgestellt, die zusammen mit den Schlussfolgerungen diese Bachelorarbeit beendet wird.

## 2. Das Leben in einem totalitären Rumänien: Herta Müllers Biographie

Das Leben von Herta Müller umfasst einen finsternen Teil der Geschichte Rumäniens, der für die literarische Tätigkeit der Autorin bestimmend ist. Infolgedessen ist das biographische Kenntnis dieser Schriftstellerin unerlässlich, um ihr Werk vollständig begreifen zu können.

Herta Müller wurde 1953 im banatschwäbischen Nitzkydorf geboren, einem kleinen Dorf Rumäniens, der lediglich von einer deutschen Minderheit bewohnt wird.

Die Lage dieses Landes war damals prekär und heikel. Nach dem Seitenwechsel 1944 auf die Sowjetunion, trat in Rumänien eine kommunistische Phase an, wodurch die Politik der Sowjetunion eingeführt wurde. Folglich fanden in Rumänien u.A. die Verstaatlichung und Kollektivierung statt, die zu einer totalen Gleichschaltung dienen sollten. Die deutschen Minderheiten wurden verantwortlich für die Katastrophe des Krieges gemacht.<sup>1</sup> Im Jahr 1965 wurde Nicolae Ceaușescu als Generalsekretär gewählt und somit begann eine von „Entstalinisierung, Entsowjetisierung, Rückkehr zu traditionellen Formen des nationalen Diskurses“ (Otto, 2017, S. 111) geprägte Phase, die sogar einer Annäherung an der westlichen Kultur in den ersten Jahren versuchte (Nubert, 2019, S. 142). Ceaușescu war trotzdem darauf gezielt, sich selbst und seine diktatoriale Regime zu panzern. Unter seine Macht- und Kontrollewerkzeuge ist unabdingbar, die Securitate (die rumänische Geheimpolizei) zu erwähnen.

Die Kindheit der Schriftstellerin fand also im Dorf statt. In dieser Gegend spielt ihre Beziehung zur Natur eine wichtige Rolle. Herta Müller war meistens allein auf dem Land, musste die Kühe der Familie hüten, sodass sie viele leere Stunden einsam verbracht hat. Das führte manchmal zur Sprachspielen mit den Pflanzen, die sie in ihrer unmittelbaren Umgebung fand. Das folgende Beispiel lässt die besondere Sensibilität beobachten, die die Autorin schon im frühen Alter entwickelt hat: „Der Name »Milchdistel« sollte wirklich die stachlige Pflanze mit der Milch in den Stielen sein.

---

<sup>1</sup> In ihrem Essay „Die Insel liegt innen – die Grenze liegt außen“ erzählt Herta Müller (2010) die Erfahrungen ihrer Familie während dieser Epoche: „Meinen Großeltern hatte man als ‚Ausbeuter des Volkes‘ das Feld, den Kolonialwarenladen enteignet. (...) Seine Tochter, meine Mutter, wurde fünf Jahre ins Arbeitslager in die Sowjetunion deportiert, wo sie den Tod als Verhungern und Erfrieren sah.“ (S. 161)

Aber der Name war der Pflanze nicht recht, sie hört nicht drauf. Ich versuchte es mit erfundenen Namen (...).“ (Müller, 2010, S. 11)

Ihre Beziehung zu ihrer Familie<sup>2</sup> und den Bauern im Dorf gekennzeichnet sich durch das Schweigen, die als Konsequenz der Erlebnisse während des Krieges und den später von dem Staat gesetzten Druck zu verstehen ist (Müller, 2010, S. 161).

Im Alter von 15 Jahren verließ Herta Müller ihr Dorf, um sich in der Stadt Timișoara weiter zu bilden. Dieser Lebenswechsel würde sie einer anderen Realität gegenüberstellen: Der Sprachrealität. Sie zog in eine Stadt, wo man nur Rumänisch sprach. Mit diesem merkwürdigen Vergleich beschreibt Herta Müller ihre damalige Situation: „Das Rumänische verhielt sich zu mir wie mein Taschengeld. Kaum lockte mich ein Gegenstand im Laden, schon reichte mir das Geld nicht, ihn zu bezahlen“ (Müller, 2010, S. 26)

1973 entschied sie sich für ein Lehramtstudium mit Deutsch und Rumänisch als Nebenfach. Schon vier Jahre später, –anfang des Jahres 1977–, wurde sie in einer Fabrik als Übersetzerin eingestellt. Nach ihrer Verweigerung, mit dem Regime zu kollaborieren, fing die von der Securitate ausgeübten Qualärei<sup>3</sup> an, die schließlich zum Verlust ihrer Stelle im Jahr 1980 führte. Ihr erstes Werk *Niederungen* erschien zwei Jahre später und wurde in Rumänien nur unter strikten Zensur herausgegeben. Ihre durch ihre Werke öffentliche Opposition an die Diktatur wurde vom Regime mit einem Publikationsverbot bekämpft. 1987 verließ sie ihr Land zusammen mit ihrem ehemaligen Mann Richard Wagner mit dem Ziel, in Deutschland zu siedeln und somit die ständige Verfolgung zu entkommen. Dennoch wurde im neuen Land ihre Lage nicht viel besser: Sie musste Verleumdungen und Drohungen weiter ertragen (Müller, 2010, S. 190). Vom BND wurde sie im Nürnberger Übergangsheim verhört, denn sie wurde als Spitzel der Securitate verdächtigt, wahrscheinlich, der Autorin nach, wegen des Einflusses der Landmannschaft der Banater Schwaben<sup>4</sup>. Sie lebt der Zeit in Berlin.

---

<sup>2</sup> Ihr Vater nahm an dem Zweiten Weltkrieg als SS-Soldat teil, Tatsache die zur Konfrontationen mit Herta Müller geführt hat. Nach dem Krieg wurde er Alkoholiker (Müller, 2010, S. 94)

<sup>3</sup> Sie musste nicht nur „Verhöre, Hausdurchsuchungen, Todesdrohungen.“ (Müller, 2014, S. 37) ertragen, sondern auch die Diffamationsstrategie der Securitate, wodurch die Autorin als Kollaboratorin des Regimes von ihrer Umgebung galt. (Müller, 2014, S. 69)

<sup>4</sup> Vgl. Müller, H. (2014). *Mein Vaterland war ein Apfelkern. Ein Gespräch*. Hanser Verlag. S. 191-194

### 3. Anerkennung ihrer Werke: Preise<sup>5</sup>

Aufgrund ihrer wertvollen literarischen Karriere ist Herta Müller Trägerin zahlreicherer Preise. Unter anderen wurde ihr den Preis des Adam-Müller-Guttenbrunn-Literaturkreises (1981), den ASPEKTE-Literaturpreises (1984), IMPAC Dublin Literary Award (1998), Franz-Kafka-Preis (1999), Preis der Konrad-Adenauer-Stiftung (2004), Berliner Literaturpreis (2005) oder den Heinrich Böll Preis (2015) verliehen. Darüber hinaus wurde sie 2010 mit dem Großen Verdienstkreuz mit Stern des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland anerkannt. Als Gastprofessorin hat sie in einer Reihe von Universitäten gearbeitet: an den Universitäten Hamburg und Bochum (1995), an der Technischen Universität Zürich (2001), oder am Deutschen Literaturinstitut Leipzig (2002).

Der Höhepunkt ihrer literarischen Karriere findet 2009 statt: Herta Müller wurde mit dem Literaturnobelpreis aufgrund ihrer Fähigkeit, „the landscape of the dispossessed“ mithilfe der „concentration of poetry and the frankness of prose“ zu schildern geehrt (The Nobel Foundation, 2009).

### 4. Literarische Entwicklung Herta Müllers

Herta Müller fing an, zu schreiben, als sie einen der schwierigsten Momente ihres Lebens durchlebte: das Ableben ihres Vaters und die Drangsalierung bei der Fabrik. Das Schreiben in sich selbst ermöglichte ihr, die Realität zu entkommen, nicht am Boden zerstört zu sein (Müller, 2011, S. 52).

Obwohl die bekanntesten Werke Herta Müllers Romane sind, waren ihre ersten literarischen Versuche eigentlich Gedichte, die sie im Gymnasium und als Studentin verfasst hat.

In den 70er Jahren legte Herta Müller 23 Gedichte vor. Ein bisschen später, –zwischen 1978 und 1985–, sind ihre erste Prosaversuche zu finden. Die Mehrheit dieser Produktion war verfügbar über die Kulturseiten der *Neuen Banater Zeitung*. Während

---

<sup>5</sup> Alle erwähnte Preise nach Otto, N. (2017). *Herta Müller Handbuch*. S. 260-261

ihres Studiums spielte die Begegnung und Beziehung zu der Aktionsgruppe Banat eine wichtige Rolle, die nicht zu unterschätzen ist. Diese Gruppe jüngerer, politisch-engagierter Schriftsteller äußerte sich gegen die Regime Ceaușescus und stand dem literarischen Experimentieren aufgeschlossen gegenüber.<sup>6</sup> In einem Interview des Programms “Deutschland, deine Künstler“ erzählt Herta Müller, u.A., wie wesentlich die Aktionsgruppe Banat in ihrem Leben und Literatur gewesen sei:

Das war im Grunde der erste Kreis von Menschen, wo ich denn dachte: Da bin ich zuhause. Und mir wurden die Augen geöffnet, was jetzt die politische Dimension dieses schrecklichen Alltags anbelang. Und dann das Literarische und das gehörte ja zusammen und für mich waren das die Leute, bei denen ich den Eindruck hatte: Da kann ich sein wie ich bin. (Text und Bühne, 2013a, 11:35)

Im Jahr 1982 erschien *Niederungen*, eine Novellensammlung, deren Umstände in dieser Arbeit schon erwähnt wurden; zwei Jahre später wurden dazu noch die Erzählungen von *Drückender Tango* in Rumänien vorgelegt. Ab ihrer Übersiedlung in Deutschland 1987 arbeitete Herta Müller ständig an neue Romane, die in den neunziger Jahren veröffentlicht wurden. Unter anderen gehören zu dieser Epoche die Werke *Der Fuchs war damals schon der Jäger*(1992), *Herztier* (1994), *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*(1997). Darüber hinaus hat die Autorin mehrere Essayssammlungen und Poetikvorlesungen veröffentlicht wie zum Beispiel *Hunger und Seide* (1995), *In der Falle* (1996) oder *Der König verneigt sich und tötet* (2010). Ihr Roman *Atemschaukel* (2009), die auf die Erfahrungen ihres Freundes Oskar Pastiors in einem russischen Arbeitslager basiert, ist wahrscheinlich eines ihrer berühmtesten und umjubelten Werken. Die Gattung, der ihre Romane gehören, wird als Autofiktionalität bezeichnet, denn „Im Schriebprozess fungiert die eigene Biographie als Nährboden und verschiebt sich durch die literarische Bearbeitung in den Bereich der Fiktion“ (Hedayati, 2012, S. 2). Ständig bearbeitet Herta Müller ihre eigene Vergangenheit; daher greift sie immer auf Themen zurück, die mit dem Leben in totalitären Systeme verbunden sind: Verfolgung, Verhöre, Angst, Alltag im Land und in der Stadt, Misstrauen,...

---

<sup>6</sup> Mehr Information über die Tätigkeiten der Aktionsgruppe Banat verfügbar über Wichner, E. (2012).



Ihr literarischer Stil wird von ihrem „Fremden Blick“ beeinflusst. Dieser Blick entsteht aus der Unsicherheit und dem Misstrauen, die den Alltag der Autorin in Rumänien geprägt haben. „Fremd ist für mich nicht das Gegenteil von bekannt, sondern das Gegenteil von vertraut. Unbekanntes muß nicht fremd sein, aber Bekanntes kann fremd werden.“ (Müller, 2010, S. 136) behauptet Herta Müller um zu zeigen, dass dieser Blick nicht Deutschland erzeugt wurde, sondern im Heimatland. Er ist, letzten Endes, ein Verteidigungsmechanismus. Die Schriftstellerin behauptet zwar, “[d]er Fremde Blick hat mit Literatur nichts zu tun (...) Die einzige Kunst, mit dem er zu tun hat, ist, mit ihm zu leben.“ (Müller, 2010, S. 150), was aber nicht bedeutet, dass es keinen Einfluss zwischen ihrem Leben, diesem Blick und ihrer literarischen Produktion besteht. In ihrem Gespräch mit Michael Lentz *Lebensangst und Worthunger* (2009) gibt sie Folgendes in dieser Hinsicht zu: „Aber die lange, immer in einem sitzende Angst verändert alles, wahrscheinlich auch die Dringlichkeit der Sprache, den Schnitt im Satz, also das, was man »Stil« nennen könnte“. (S. 14)

Ihr Stil ist des weiteren durch eine Prägnanz und eine zusätzliche Naivität zu beschreiben (Müller & Lentz, 2009, S. 32). Bezüglich der Syntax bevorzugt Herta Müller immer kurze Sätze, wo, der Schriftstellerin nach, „so viel drin“ ist (Müller & Lentz, 2009, S. 33). Die schon erwähnte Genauigkeit wird von ihr in engerer Verbindung mit dem einfachen Stil gebracht. Aber von allen der Merkmale, wodurch ihr Stil sich gekennzeichnet, ist der Gebrauch von beeindruckenden Bilder und Neologismen (dank der Schöpfungsfähigkeit der deutschen Sprache, Komposita zu bilden) in ihren Werken besonders auffällig. Diese Tatsache lässt sich sogar in den Titeln zwei ihrer Romanen betrachten: *Atemschaukel* und *Herztier*. Darüber hinaus nehmen Gegenstände oft ein zentraler Punkt in ihren Romanen ein. Herta Müllers (2009b) Ansicht ist, „wir definieren uns über Gegenstände“, sie versteht sie als einer „Verlängerung des Menschen“, was auch für Orte gilt. (S. 25-26) Wenn man ihre Nobelvorlesung „Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis“ zuhört oder liest, findet man an erster Stelle das Taschentuch, ein Gegenstand, die für die Autorin von großer Bedeutung ist; in *Der Fuchs war damals schon der Jäger* ist die Fuchsfell, die eine der Figuren zu Hause hat, unerlässlich während der Erzählung.

Ab 1993 fängt Herta Müller Collagenbände zu veröffentlichen, die ihre Kunstmöglichkeiten erweitern. Es besteht damit ein großer ästhetischer Wechsel in

ihrem Werk, den durch die Merkmale der historischen Avantgarde in Zusammenhang zu bringen ist.

## **5. Die Collage durch die Avantgarde: vom Kubismus bis zum Surrealismus**

### **5.1 Einführung in die Bedeutung des Begriffs Collage**

Die Technik der Collage, wie man sie heute versteht, stammt aus den historischen Avantgarden, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts stattfanden. Die Collage schneidet schon gefertigte Fragmente unterschiedlichster Natur aus, um sie durch Juxtaposition in einen neuen Werk zusammenzustellen. Somit wird das Ergebnis dieses Prozesses als ein Raum beobachtet, wo unterschiedliche Realitäten zusammenleben. Die ausgeschnittenen Stücke, die vorher Teil eines Ganzen waren, werden durch diese Technik vom anfänglichen Werk und dessen Konventionen freigelassen (Yurkiévich, 1986, S. 53).

Die Tradition der Collage kommt aus dem Mittelalter her. Die lange Strecke, die dieser Technik durchgegangen ist, hat Herta Wescher in ihrem Buch *Die Geschichte der Collage* (1968) dokumentiert. Obwohl die ganze Geschichte der Collage von großem Interesse ist, wird man in dieser Arbeit ihre Rolle bei den Experimenten der Avantgarde als Ausgangspunkt nehmen, denn solche Werke stehen näher an der vertretenen Collage-Idee dieser Arbeit. Es ist noch darauf hinzuweisen, dass, so Yurkiévich (1986), die Wichtigkeit der Collage nicht an die Suche nach prototypischen Werken liegt, sondern an die Erkenntnis ihrer Kompositionsmethode (ihre Offenheit an Möglichkeiten) und die Ästhetik, die daraus entsteht, und zwar „(...) la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario, su manifestación sensible.“ (S. 59).

### **5.2 Einführung in die historische Avantgarde**

Die historischen Avantgarden entstanden aus dem Wunsch, mit der traditionellen Kunst aufzuhören. Diese aus der Renaissance herkömmliche Tradition (Bozal, 1994, S. 103) bedeutete eine *imitatio* der Realität, einen Versuch, die Realität weiterzugeben, so wie der Menschenblick sie wahrnimmt. Einer statischen Realitätswahrnehmung entsprach eine statische Kunst; der neue, dynamische Realitätsblick forderte also eine Kunst gleicher Natur (Ramírez, 1991, S. 5). Der gegenseitige Einfluss zwischen den

verschiedenen avantgardistischen Bewegungen ist andererseits nicht zu ignorieren. Vor allem nach dem ersten Weltkrieg fanden zahlreiche Kunstausstellungen statt und mehrere Zeitschriftenausgaben, die den Künstler bekannt waren, wurden veröffentlicht. Darüber hinaus war es möglich, nach dem Krieg zu reisen, was der Kontakt zwischen Kulturen und deren entsprechenden Künstler so gut wie versichert hat.

### 5.2.1 Kubismus

Man muss aber an erster Stelle bis ins Kubismus zurückgehen, d.h. bis zum ersten Jahrzehnten des XX. Jahrhunderts, bevor der erste Weltkrieg ausbrach, um die ersten Zeugnisse der Collage zu finden. Der Kubismus hat eine Abschaffung der einzigen Perspektive geschafft, indem er durch das geometrische Auseinandernehmen der Realität mehrere gleichzeitige Perspektive ermöglicht. Damit wurde die besagte traditionelle Art und Weise, die Welt zu repräsentieren, angegriffen (Ramírez, 1991, S. 17-22). 1912 erschienen Picassos erste Collage und Braques erstes papier-collé. Es entstand mit diesen Werken eine Provokationsintention, die, Peter Bürger (1974) nach, nicht zu überschätzen ist, da die aus der alltäglichen Realität stammenden Elemente zu einer konkreten Ästhetik dienen, wo einen Ausklang gesucht wird (S. 99). Diese neue Elemente kamen direkt aus der Realität in das Werk, sie wurden also nicht repräsentiert. Das Ergebnis ist keine Malerei mehr *strictu senso*, sondern, so Ramírez (1991), eine "Hybride" bzw. eine "frontera o lugar de encuentro entre la auténtica verdad (el objeto pegado al lienzo) y la suprema estilización de los planos de color y del dibujo geométrico" (S. 23).

Trotz dieser ersten Erscheinung im Schoß der bildenden Kunst, wurde die Collage, – aufgrund ihrer Flexibilität–, bald auf anderer Kunstarten erweitert, darunter die Literatur (Yurkiévich, 1986, S. 53). Als Vertreter der „kubistischen Literatur“ wird oft Guillaume Apollinaire (und dazu seine *Calligrammes*) erwähnt. Dieser Autor war an erster Stelle wichtig, weil er die wichtigsten Merkmale der kubistischen Bewegung in seinem Buch *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*. (1913) verfasst hat. Andererseits gelten seine *Calligrammes* (1918) als Beispiel des literarischen Kubismus. Es geht um eine Übung von „escritura lírica basada en la visualidad“ (Velázquez, 1997, S. 39). Im Fall

von seiner Gedichtesammlung *Alcools* (1913) wurde die Interpunktion abgeschafft, hingegen bevorzugte er den Rhythmus. Rees (2001) weist auf die Gewandheit und die Mehrdeutigkeit, die diese Tatsache auslöst (S. 29). Auf alle Fälle geht die Rezeption diese Werke davon aus, dass der Leser/Zuschauer eine aktive Rolle beim Lesen/Beobachten spielen muss.

## 5.2.2 Futurismus

Ebenfalls im selben Zeitraum wurde der Futurismus, –dessen Manifest 1909 in der französischen Zeitung *Le Figaro* erschien–, auch mit der Technik der Collage experimentieren. Der Futurismus interessierte sich für die Repräsentation der Geschwindigkeit und Bewegung; dazu trat seine Bewunderung für die Maschinen ein, die als Ergebnis der technologischen Fortschritt begriffen wurden. Des Weiteren hat der Futurismus die Fahne der Gewalt und des Patriotismus gehisst, weshalb es nicht überraschend ist, dass der erste Weltkrieg mit Begeisterung von den Futuristen empfangen wurde. Die Gewalt und die destruktiven Anforderungen dieser Bewegung wurden oft auf die vorige Kunst gerichtet, folglich wurden die Museen mit Friedhöfe verglichen (Marinetti, 1997, S. 98).

Betreffs des literarischen Bereiches erschien 1912 das *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, wo Marinetti anwies, wie man futuristische Literatur herstellen konnte. Unter den zahlreichen Richtlinien in diesem Dokument ist die Abschaffung nicht nur von Adjektive, verbalen Formen (außer das Infinitiv) oder Adverbien, sondern auch die Abschaffung der Interpunktion hervorzuheben. So beschreibt Marinetti (1978) dieses Thema und seine Intention damit: “(...) la puntuación queda anulada en la continuidad variada de un estilo *vivo* que se crea por sí mismo, sin las pausas absurdas

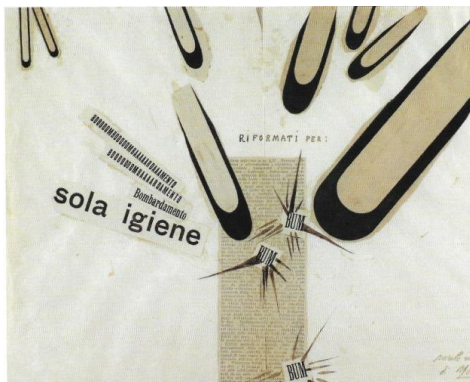


Abb. 1 F.T. Marinetti. *Bombardamento*

de los puntos y las comas.” (S.157) Es handelte sich also um ein Versuch, das Vitale in das Literarische einzuführen. Somit war die Entstehung der Worte in Freiheit (*parole in libertà*) außerhalb der Syntax möglich, was zusammen mit der Wichtigkeit der typographischen Revolution, zur Schöpfung beeindruckender Werken führte, wie z. B. das

Buch *Zang Tumb Tuuum* (1914) von Marinetti.  
(Abb.1)

Einer der Schlüsselziele dieser Experimenten war zweifellos, die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Kunstdisziplinen zu überschreiten: “Pondremos en marcha las palabras en libertad que rompen los límites de la literatura en su camino hacia la pintura, la música, el arte de los ruidos, tendiendo un puente maravilloso entre la palabra y el objeto real.” (Marinetti, 1978, S. 181)

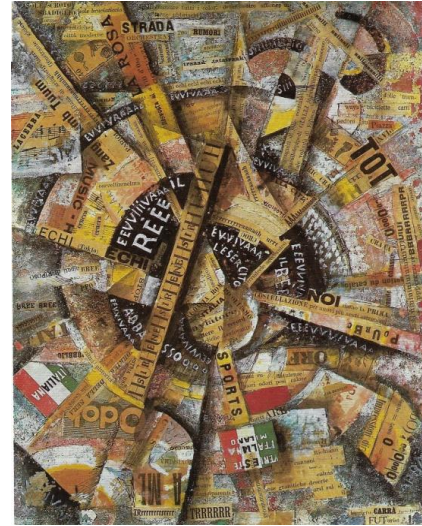


Abb. 2 Carlo Carrà. *Manifestazione interventista*

Nennenswert ist andererseits der Einfluss der kubistischen Techniken auf die futuristischen Werke, die sich in Stücke wie die collagierte *Manifestazione interventista* (1914) von Carlo Carrà merken lässt (Abb. 2). Carrà hat in diesem Stück ausgeschnittene patriotische Überschriften auf einem mithilfe der geometrischen Methoden des Kubismus gefertigten Hintergrund geklebt. Auf dieser Art und Weise macht er sich dem kubistischen Auseinandernehmen der Realität zur Repräsentation des Dynamismus zunutze (Ramírez, 1991, S. 37).

### 5.2.3 Dadaismus

Jahre später, schon im Laufe des ersten Weltkrieges, –konkreter 1916–, wurde in Zürich das Cabaret Voltaire gegründet, wo die Herkunft des Dadaismus zu finden ist. Vom Beginn an zeigte diese Gruppe eine Opposition gegen den Krieg. Vor allem wurde aber eine bissige, von Ironie und Provokation geprägte Kritik an die bürgerliche Gesellschaft und deren Konventionen ausgeübt, was sich leicht an die Kunst selbst erweitern ließ. Der Dadaismus war darüber hinaus eine internationale Bewegung: es gab also nicht nur den Zürcher Dadaismus, sondern auch den Berliner oder den Pariser Dadaismus. Sogar in New York war einer seiner Kreise zu finden. Aus ihren Begegnungen im Cabaret Voltaire (die bekannten Soirées und Matinées), entstand eine günstige Atmosphäre zum Experimentieren. Unter die literarischen Experimente, die die Dadaisten durchführten, sind die Lautgedichte von Hugo Ball und Raoul Hausmann hervorzuheben. Obwohl der tiefere Sinn dieser

Gedichte die Rezitation war, haben diese, v. a. im Fall von Hausmann, auch eine visuelle Ebene, die durch den Gebrauch von Typographie Gestalt annahmen. Beispiel davon sind die Plakatgedichte Hausmanns oder das bekannte „Karawane“ Hugo Balls. Es bestand auf dieser Art und Weise eine Übung, die als Ergebnis anregende Texte herstellte, indem die Buchstabenfolge aus allem semantischen Sinn entreißen wurde und nur als phonetische Transkription von den unterschiedlichsten Laute und Geräusche zu begreifen war.

**PROCLAMATION**  
sans prétention  
**DADA 1919**

L'art s'endort pour la naissance du monde nouveau. "Art" — mot cacophonique — remplacé par DADA  
**Pièdesusure**  
ou mesadite. Le talent qu'on peut apprendre lutt du poète an droquite.  
Admirer! la critique balance ne lance plus des ressemblances. Hypertrophiques peintres  
hypersensibles et hypodysés par les hyacinthes des mousses d'apparence hypocrite,  
**consolidez la recolle des calculations exactes.**  
Hypodrome des gaudes immortelles:  
Il n'y a aucune importance il n'y a pas de transparence ni d'apparence.  
**Musiciens cassez vos instruments aveugles sur la scène.**  
En ce moment je bats l'homme qui cherche avant l'œuvre — eau de Cologne — boire sage. Le  
vent alligre. Si cacophonie de la contrainte c'est quel à raison.  
Le seringue n'est que pour mon entêtement. Joints parce que c'est naturel comme je pense  
comme je suis malade. Cela n'a pas d'importance que pour moi et réellement.  
**L'art a besoin d'une opération.**  
C'est est une prétention chauffer à la vitalité du bassin urinaire. L'hystérie n'est dans l'atelier  
Nous cherchons la force droite  
**PURE SOBRE UNIQUE**  
sans ni chercher RIEN nous affirmons la VITALITÉ de chaque INSTANT l'indifférence  
des acrobates apostrophés. Préparez l'action de gazer de notre sang — formelles sous-main  
d'actions transdramatiques, métaux cellulaires et chiffrés dans le rait des images  
au-dessus des règlements du "BEAU" et de son contrôle.  
Ce n'est pas pour les avortons qui adores encore leur nombril  
**TRISTAN TZARA.**

Abb. 3 T. Tzara. *Proclamation sans prétention*

Eine andere unerlässliche Figur des Dadaismus ist Tristan Tzara, Autor u.A. der *Sept manifestes Dada*, wo sich die Merkmale des Geistes Dadas widerspiegeln: die Ironie, Kritik und Provokation prägen ihre Seiten. Die schon erwähnte Wichtigkeit der Typographie lässt sich in einigen der Manifesten betrachten (Abb. 3). Uns aber interessiert besonders das *Manifeste dada sur l'amour faible et l'amour amer*, wo Tzara (1979) erörtert wie man ein dadaistisches Gedicht machen kann:

Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Le poème vous ressemblera. Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. (S. 64)

Dieser Text ist erstens ein deutliches Beispiel der dadaistischen „Absage an die herkömmliche Kategorie des Künstlers als autonomer, alles überschauender Schöpfer und das traditionelle Konzept von der schöpferischen Originalität“ (Beutin, 2013, S. 388). Zweitens wird hier der Zufall als Schöpfungsprinzip beschrieben, was u.A. von Hans Arp in seinen abstrakten Collagen benutzt wurde. Ferner lässt dieses Fragment an die Schaffung einer literarischen Collage denken: aus ausgeschnittenen und danach auf

einem Blatt geklebten oder aufgeschriebenen Sätze kann auch ein Gedicht hergestellt werden. Das war der Ausgangspunkt, sich einer anderen Art von Poesie vorstellen zu können.

Die Ästhetik der Collage übte zweifellos eine Anziehungskraft auf die Dadaisten aus: es passte sich völlig zu ihrer chaotischen Weltkonzeption. In der berühmten Erste Internationale Dada Messe 1920 war es möglich, so Korte (1994), „den Siegeszug von Collagen, Fotomontagen und Assemblagen unterschiedlichster Art (...)“ (S. 78) zu betrachten. In diesem Zusammenhang ist Hannah Höch eine der wichtigsten Dada-Künstlerinnen, die sich für die Collage und v. a. die Photomontage als Mittel ihres Kunstausdrucks entschied. In ihren Werken erschien oft die Frau als zentrale Figur in Verbindung mit erkennbaren Elementen des damaligen deutschen Alltags. Dieser Themenauswahl ermöglichte der Künstlerin, eine Reflexion über die Situation der Frau zu entwickeln, die sich im Rahmen der ersten feministischen Welle besser zu verstehen ist. Höch spielte mit ausgeschnittenen Körperteile (Beinen, Augen, Münder, Gesichter), die sie in Protest-, Dekonstruktionkompositionen arrangierte, um ihr Blick auf die unbeständige Realität des 20er und 30er Jahre widerzuspiegeln.

Sowohl in den Cabaretshows mit ihren Tänzen, Masken und sogar Puppen; in den Anweisungen Tzaras, als auch in den Lautgedichten Hugo Balls und Raoul Hausmanns oder den Collagen Hannah Höchs zeigt sich das Spiel als einer der wichtigsten Dimensionen Dadas. Hinter diesem Spiel verbirgt sich immer aber eine kritische Vision, die alles sprengen wollte.

#### **5.2.4 Surrealismus**

Nach dem Krieg, –in den 20er Jahren–, wurde in Paris eine neue avantgardistische Bewegung erzeugt. Das erste von André Breton verfasste *Manifeste du surréalisme* erschien 1924. Darin wurde die Bedeutung der neuen Avantgarde, –des Surrealismus–, definiert:

SURRÉALISME, n.m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout

contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (Breton, 1970, S. 37)

Mit diesem Ausgangspunkt sind die Hauptmerkmale der Bewegung besser zu erläutern: man strebte die Realität an, die nicht durch den Vernunft wahrzunehmen ist, sondern durch das Irrationale. Es bestand die Idee einer Realität, die weit von unserer oberflächlichen Wahrnehmungen zu entdecken ist, was sich durch den Einfluss der Theorien Freuds verstehen lässt. Um das Irrationale durch die Literatur zu erreichen, werden im Manifest die Übung der *écriture automatique* und die Schöpfung von beeindruckenden Bilder als Ergebnis von unerwarteten Assoziationen erwähnt. Beim automatischen Schreiben nahm das „esprit critique“ nicht teil, die Übung bestand darin, das Irrationale fließen zu lassen, und auf dieser Art und Weise „la pensée parlée“ widerzuspiegeln. (Breton, 1970, S. 34)

Diesbezüglich ist es unerlässlich, das surrealistische Bild zu erwähnen. Diese „écriture mécanique“ war dafür besonders geeignet, „la production des plus belles images“ zu schaffen. (Breton, 1970, S. 51-52) Für die Surrealisten liegt die Wichtigkeit dieser Bilder darin, dass mehrere von einander entfernte Motive zusammenkamen, Elemente also, die andernfalls nicht zusammen zu finden wären. Bei der Bildherstellung würde die Vernunft keine aktive Rolle spielen; sie wurde ausschließlich als Zuschauer gelten (Breton, 1970, S. 51).

Die Collage war zweifellos eine der wichtigsten Übungen der Surrealisten. Im ersten surrealistischen Manifest behauptet Breton (1970)

Folgendes:

Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. (...) Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans le journaux (S. 56)

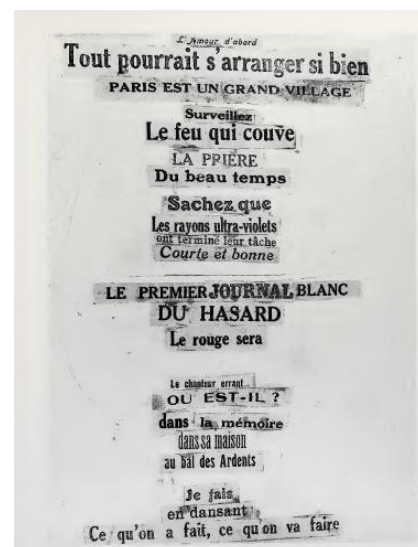


Abb. 4 André Breton. *Ohne Titel*.



Die Erörterung wird von einigen typographischen Beispiele dieser Poèmes gefolgt. Dazu gibt es noch Belege von literarischen Collagegedichte, die aus ausgeschnittenen und nachher geklebten Zeitungsüberschriften bestehen (Abb. 4).

Von dem Dadaismus beeinflusst war die surrealistische Collage dafür offen, mit neuen Zusammenstellungen zu experimentieren, wodurch eine tiefere Realität erlangt werden konnte. Die Wichtigkeit lag nicht an die Bilder oder Wörter selbst, sondern an ihre Kombination (Adamowicz, 1998, S. 4). Man muss allerdings darauf hinweisen, dass die Anwendung dieser Technik meistens auf die plastische Kunst gerichtet wurde.

Nimmt man wieder die Abbildung des schon erwähnten Collagegedichts auf, kann man sich der Erwähnung des *Poème-objet* nicht enthalten. Das Begriff wird im Vorwort des Buches *Je vois j'imagine. Poèmes-objets* von Octavio Paz (1991) auf dieser Art und Weise erläutert: „Le poème-objet est une créature amphibie qui vit entre deux éléments: le signe et l'image, l'art visuel et l'art verbal. Un poème-objet se contemple et, en même temps, il se lit.” (S. 6) Zu dieser Kategorie würden nicht nur die erwähnten Collagegedichte gehören, sondern auch eine Vielfalt an Gegenstände, die im Buch gesammelt wurden.

## **6. Die Collagen Herta Müllers**

### **6.1 Entstehungsgeschichte**

Herta Müllers erste Collagen waren die Ergebnisse ihres Wunsches, etwas Persönliches und Eigenes an Freunden zu schicken, wenn sie unterwegs war, anstelle davon, Postkarten zu kaufen, die selten zu ihrem Geschmack gepasst haben. Sie hat also ihre eigenen Ansichtskarten hergestellt. Dazu hat sie Karteikarten gekauft, worauf sie einige Wörter und Fotografien geklebt hat. Wie sie selbst diese Tätigkeit benennt, waren diese ersten Versuche „Spielereien“, die ihr aber eine neue Dimension gezeigt haben, –die offenen Möglichkeiten jedes Wortes–, und zwar was eigentlich aus einem einzigen Wort entstehen kann (Müller, 2014, S. 222). Diese anfängliche Begeisterung hat sich mit der Zeit dazu umgewandelt, immer mehr Wörter ausschneiden zu müssen, und sogar ein ausschließlich für sie ausgerichtetes Zimmer zu besitzen. Die Erklärungen der Autorin in dieser Hinsicht sind ziemlich interessant, sie geben uns eine weitere und nähere Perspektive der Dimension ihrer ständige Wörteranhäufung:

Ich kann meine Wörter nicht mehr aufräumen. Ich hab zwar auch noch ein kleines Zimmer mit Schubladenschränken für die Wörter, ich räume oft Wörter weg, aber nicht so oft und nicht so schnell, wie neue dazukommen. Ich schneide ständig Wörter aus. weg. (Müller, 2014, S. 221-222)

Andererseits besteht ein anderer Grund dafür, –ihren eigenen Vermutungen nach–, dass sie weiter Collage gefertigt hat: als eine Reaktion gegenüber ihre eigene politische Erfahrung mit der Zensur, als sie ihre Texte verbergen musste. In den letzten Jahrzehnten hat sie mit ihrem Ausschnittesammlung die Möglichkeit, etwas Eigenes und Privates, die ihr „niemand nehmen kann“, zu besitzen (Kunstforum Wien, 2020).

## **6.2 Schreibverfahren beim “Collagieren”**

Jede Collage besteht aus einem kurzen Text und einem Bild oder mehreren Bildern, die auf eine Karteikarte geklebt werden.

Wenn Herta Müller mit der Herstellung einer neuen Collage beginnt, findet immer dasselbe Prozess statt. Sie hat immer einen Ausgangspunkt im Kopf. Wenn sie aber dieses erste Wort in den Schubladen sucht, besteht die Möglichkeit, dass die Autorin einer anderen Wort begegnet, das ihr eine neue Idee für ihren Text hervorruft. Dabei kann der anfänglichen Ausgangspunkt wechseln oder, wenn sie auf ihre erste Idee beharrt, kann sie sie behalten. Trotzdem ist es von großer Wahrscheinlichkeit, dass die zufällige Begegnung anderer neuen Stücke wieder geschieht und dass die Entwicklung des Textes dadurch bestimmt wird (Kunstforum Wien, 2020).

Des Weiteren ist der Autorin entscheidend, beim Arrangieren jeden Satz laut vorzulesen und diese innerlich zu visualisieren, bevor sie die Ausschnitte auf die Karteikarte klebt: „Ich lese mir jeden Satz x-mal laut vor, und ich sehe ihn im Kopf. Wenn mich beim Hören und Sehen nichts mehr stört, dann ist er soweit in Ordnung, daß ich ihn nicht verbessern kann.“ (Müller, 2009, S. 35) Nachdem alle Fragmente geklebt sind, wird also nichts mehr überarbeitet.

Einer der offensichtlichen Unterschiede zwischen ihren Collagen und anderen ihrer Werke ist der zur Verfügung stehende Raum. Bei den Collagen verfügt sie nur über eine Karteikarte, sodass der Raum des „Schreibens“ oder des „Schöpfens“ selbstverständlich reduziert ist: „(...) da paßt ja nur ein kurzer Text drauf. Da brauche ich dann noch einen

Platz oben oder unten, oder seitlich für das Bild, das drauf muß. Aber ich muß ja auch da in Kürzestform immer etwas erzählen.“ (Müller, 2009, S. 54)

Dieses Zitat führt uns zur folgenden Frage: die Gattungsfrage. Sind die Texte ihrer Gedichte oder Flash-Fiction? Diese letzte Gattung wird durch ein komprimiertes Erzählen gekennzeichnet. Als Erzählung wird immer ein Konflikt in einem Ort dargestellt, wobei Figuren antreten, die aufgrund der Textlänge (ein paar Sätze) keine Entwicklung zeigen können. Des weiteren geht es um eine Gattung, die sich auf Suggestion und Mehrdeutigkeit stützt (Al-Sharqi & Abbasi, 2015, S. 54-55).

Herta Müller behauptet im letzten Zitat, dass es bei ihren Collagen ums Erzählen geht, die Intention wäre dann also eher erzählerisch als lyrisch. Trotzdem kann manchmal die Form dieser Texten in Versen untergeteilt sein und, –vor allem in den letzten Bände–, tauchen ständig Reime auf, was eher an ein Gedicht erinnert. Dasselbe ist über den Verbrauch von Metaphern zu erwähnen.

### **6.3 Entwicklung in ihren Collagenbände**

Bisher hat Herta Müller 6 Collagebände oder Collagesammlungen veröffentlicht: *Der Wächter nimmt seinen Kamm* (1993, Rowohlt), *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000, Rowohlt), *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005, Hanser), *Este sau ne iste Ion* (ihr einziges Buch auf Rumänisch, Polirom, 2005) und schließlich *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2012, Hanser) und *Im Heimweh ist ein blauer Saal* (2019, Hanser). August 2021 wird ein neues collagiertes Werk erscheinen: *Der Beamte sagte* (Hanser Verlag). Sowohl in Ausstellungen, als auch in anderen ihrer Werke sind mehrmals ihre Collagen erschienen. Eine große Menge davon sind auch zum Verkauf verfügbar. Diese Kunststücke sind zweifellos gewichtig für die Autorin, die sie sogar in ihrer Nobelvorlesung *Jedes Wort weiß etwas vom Teufelkreis* (2009) eingeschlossen hat.

Durch diese zahlreiche Collagekollektion kann man eine Entwicklung ihres Schreibverfahrens und ihrer Beziehung zu dieser Technik beobachten. Julia Müller (2014) weist auf die Unterschiede bezüglich des Formats, der Themen, der Beziehung zwischen Text und Bild, der Natur der Bilder in den Collagen selbst, des

Reimverbrauchs und des spielerischeren Aussehens hin.<sup>7</sup> Darüber hinaus klebt Herta Müller in der letzten Zeit zwei Kartonstücken unter jedes Wort bevor sie ausgeschnitten werden, sodass jede einzelne Stück wie „eine kleine Plakette“ aussieht, wenn es schon auf der Karteikarte liegt/steht. (Müller, 2014, S. 229). Trotz alldieser Differenzen gibt es aber Gemeinsamkeiten in ihrem gesamten collagierten Werk: das spielerische Prinzip und die Postkartenformat sind beibehalten (Driver, 2013, S. 159).

Man wird sich aber in dieser Arbeit mit ihrem vorletzten Collagenband *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2012) beschäftigen: einerseits weil es uns von den neuesten Bände am Zugänglichste war. Die vorgängigen Bände sind öfter analysiert worden, deswegen ist es auch von großem Interesse, mit einer Arbeit zu der Bereicherung eines nicht so studierten Materiales beizutragen. Zweitens wurde dieses Buch ausgewählt, weil es, – seiner Natur wegen–, sich besser mit den Merkmalen der historischen Avantgarden in Verbindung bringen lässt.

## **7. Vater telefoniert mit den Fliegen**

### **7.1 Beschreibung des Bandes**

Wenn man einen Blick auf den vorletzten Collagenband Herta Müllers *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2012, herausgegeben von Hanser Verlag) wirft, entdeckt man ein in 5 Teilen organisiertes Werk: 1. EINE NACHRICHT DIE KLAR WIE EIN MESSER WAR (37 Collagen), 2. EIN SPIELLOSER FALL IST DER SCHNEE (39 Collagen), 3. DAS WORT UNBEDINGT IST MÜD VOM WORT UNBEDINGT (37 Collagen) 4. WER WEISS, WEM ICH DAS LEBEN STEHL (40 Collagen), 5. DIE HAUT IST NUR EIN FLECK BELEIDIGTER BATIST (38 Collagen). Es sind insgesamt 191 Collagen im Postkartenformat. Jeder Teil wird nach einem in den ersten Collage jedes Teiles gefundene Satz betitelt. Der Haupttitel stammt aus der Collage Nummer 31 des zweiten Teiles. Das Titelblatt enthält den collagenförmigen Titel (*Vater telefoniert mit den Fliegen*) auf einem roten Hintergrund. Er ist in der Collage Nummer 31, Teil 2 zu finden. Man bekommt damit den Eindruck, dass man ein erstaunendes, von Kontrasten

---

<sup>7</sup> Um ausführlichere Auskunft über die Unterschiede zwischen den Collagenbände Müllers zu lesen, siehe Müller, J. (2014).

geprägtes Werk vor sich hat. Gleichzeitig funktioniert die rote Farbe wie eine auffällige Warnung.

Jeder Stück besteht aus einem collagierten Text und (meistens) einem collagierten Bild, das überall in der Postkarte erscheinen kann: ganz oben, ganz unten oder an den Seiten. Die Bilder können zwar relativ groß sein, es gibt aber auch zahlreiche kleine Bilder. Zwischen langen und kurzen collagierten Texten gibt es einen großen Unterschied: bei den kurzen Collagen sind im Allgemeinen größere Schnipsel zu finden, das Bild verfügt über mehr Raum und deswegen kann auch größer sein. Bei den längeren Collagen sind die Buchstaben wesentlich kleiner, dabei stehen die collagierten Bilder ganz nah an den Wörtern. Der Raum der Karteikarten wird in diesen Fällen nahezu zum 100% ihrer Kapazität gebraucht. Die kürzesten Collagen dieses Bandes enthalten nur 12 Wörter (Collage Nummer 4, Teil 1; Collage Nummer 37, Teil 3), dabei gibt es zahlreiche Collagen, die um die 20 Wörter enthalten. Bei den längsten Collagen sind 102 Wörter zu lesen. Im Allgemeinen sind die längeren Collagen gegen 70, 80 Wörter lang. Da die Buchstabenausschnitte aus Zeitschriften stammen, gibt es in diesen Texten eine beträchtliche Anzahl von Wörtern in Großbuchstaben, die mit Wörtern in Kleinbuchstaben und großgeschriebenen Wörtern arrangiert werden. Des Weiteren wird die Interpunktion in den Collagen selten benutzt. In den Transkriptionen, die man hier hinzufügen wird, werden also sowohl die Wörter in Großbuchstaben, die Interpunktion und die Zeilenstruktur wiedergegeben. Der Zwischenraum der Zeilen wird mit einem Schrägstrich repräsentiert.

Im Hinblick auf den Inhalt sind die Themen nicht andere als diejenigen, die schon in ihren Romanen vorhanden sind: alltägliche Szenen, wo man die von der Diktatur verursachte Angst in jeder Ecke spürt. Verhöre, Tod, Exil, Gewalt, Heimweh, das Leben im Dorf... Alle dieser Motiven prägen die Texten dieses Bandes. Obwohl in diesen Texten das Poetische durch großartige Bilder, Vergleiche und unerwartete Wortverbindungen immer präsent ist, sind die meisten Stücke erzählerisch, indem die Autorin Dialoge als Aktionsmittel verwendet. Großenteils sind zwar diese Dialoge direkt wiedergegeben, es gibt aber auch Beispiele der indirekten Redewiedergabe.

Das Umgehen mit dieser feindseligen Realität kann sehr unterschiedlich sein. Auf dieser Art und Weise begegnet man in diesem Werk bewusstseinstrom-artigen Collagen, die Gespannheit direkt vermitteln (Teil 1, Collage 18: zeig NUR nicht wie

nervös du/bist bleib ruhig wie EIN/Kuchenteig DORT vorne geht DER Polizist), oder ganz lustige, obwohl gleichzeitig von einem traurigen Akzent geprägte Collagen (Teil 2, Collage 17: in meinen Schläfen/baden zwei Eidechsen/die LINKE ist dienstlich/sie kam mit DEM/FAHRRAD DIE rechte ist/PRIVAT sie WAR im Salat; Teil 5, Collage 33: ICH gehöre/daheim/dorthin/WO ich nicht bin/und auch nicht wäre/wenn ich ANDERS/zurückkehre zum BEISPIEL/als Schnee oder Brombeere). Manche Collagen zeigen sogar schwarzes Humor (Teil 1, Collage 33: „Der umgebrachte Freund darf gratis im Nest der Gräser übernachten“), wie Herta Müller (2010) selbst behauptet: „Humor braucht Pointen, und nur weil diese gnadenlos sind, funkeln sie. Sie funkeln verbal.“(S. 33)

Die meisten Collagen in diesem Werk enthalten Reime (sowohl Binnen- als auch Endreime, männlich und weiblich). Dieses Element wird aber später ausführlich erläutert.

## **7.2 Analyse der avantgardistischen Spuren**

Die Collagen, deren Merkmale hier analysiert und mit den historischen Avantgarden im Vergleich gebracht werden, sind deutliche Beispiele der visuellen Literatur. Dies hat zur Folge, dass zwei unterschiedliche Codes(visuell und sprachlich) zusammengefügt werden, die des weiteren anders rezipiert werden:

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 unbestimmt und im sprachlichen Bereich präzise und bestimmt dar (...). Das unterschiedliche Potenzial von Visuellem und Sprachlichem und deren Zusammenführung birgt eine Vielzahl an zusätzlichen und neuen Darstellungsmöglichkeiten und Bedeutungszuschreibungen in sich. (Hedayati, 2012, S. 3)

Hier findet also eine Grenzenüberschreitung zwischen Literatur und plastischer Kunst statt, was in dieser Arbeit im Bezug auf die zahlreichen Experimenten der historischen Avantgarde erläutert wurde. Die Beziehung zwischen solchen Werken und die Collagen Herta Müllers ist diesbezüglich zwar deutlich, es ist aber noch zu deuten, dass diese

Verschmelzung in den 50er Jahren wieder ins Leben gerufen wurde, u.A. durch die Gruppe der Konkreten Poesie, die natürlich näher am Leben der Autorin steht, aber deren Einfluss aus der selben Quelle stammt. Und nun greift eine Schriftstellerin wie Herta Müller ab den 90er Jahre auf eine ähnliche Ausdrucksform für ihre Literatur zurück: ihre Collagepostkarten werden nicht nur als Lesbücher verkauft, sondern auch als Kunststücken, als Bilder, die man an den Wänden hängen kann, sogar Kunstaustellungen werden darauf gerichtet, ihre Collage ans breite Publikum vorzustellen. Im Fall von diesen Stücken ist es deutlich, dass die Eindeutigkeit des Prozesses bzw. die direkte Vorstellung von ausgeschnittenen Wörter (manchmal nur Buchstaben) dem Zuschauer beeindruckt: es wird nicht nur beobachtet, sondern wiederaufgebaut und interpretiert. Die unterschiedliche Stücke, die man vor sich hat, stellen eine Bruchästhetik dar, die sich vor allem mit der dadaistischen Ästhetik verbinden lässt.

Man wird zunächst die Merkmale dieser Collagen in drei Gruppen unterteilen: den Anblick (Typographie und Farbigkeit, die Bilder), den Text (Abschaffung der Interpunktion, Verbrauch von Metaphern und überraschenden Wortkombinationen) und die äußeren mit dem Collagierenverfahren verbundenen Aspekten (der Zufall und das Spiel). Bezüglich der visuellen Elemente, die jede Collage prägen, spielt die Typographie, zusammen mit der Farbigkeit, eine wichtige Rolle. Das wird nicht nur durch das Lesen/Zuschauen deutlich, sondern auch durch die Wörter der Autorin, die selbst zugibt, dass: „Das Aussehen, die unterschiedlichste Größe, die Farbe, die Schrift sind für die Collage genauso wichtig wie die Bedeutung des Wortes. Im Grunde ist die Individualität der Wörter, die beim Tippen immer gleich aussehen, das Fesselnde an der Kleberei.“ (Müller, 2014, S. 226)

Mit anderen Worten kümmert sich die Autorin um das Aussehen ihres Werkes, denn es gilt bei den Collagen immer als ein fundamentaler Prinzip. Dieses Interesse an die Typographie lässt sich sowohl mit den typographischen Experimenten der Futuristen, den *Calligrammes* Apollinaires im Schoß des Kubismus, als auch mit den Dada- und surrealistischen Collagen verbinden.

In der Abb. 5 fällt beispielsweise an erster Stelle die rote Farbe auf, die uns vor einem Gefahr warnt. Zweitens ist den Verbrauch vom Wort LEID in weißen sehr einfachen und direkten Großbuchstaben auf schwarzem Hintergrund besonders auffällig, es wird Ziel unseres Blicks zusammen mit dem schon erwähnten Rot. Ferner erscheint das Pronomen „ich“ drei Mal in weißen Kleinbuchstaben auf rotem Hintergrund. Es besteht aber ein großer Unterschied zwischen das Aussehen von „ich“ und „LEID“: das Wort „ich“



Abb. 5 Sektion 4 Collage Nr. 38

ist deutlich kleiner und lässt sich nicht so deutlich lesen: der Hintergrund sieht aus wie die Falten eines Vorhangs aus, die mit den Buchstaben interagieren. Insofern wird das lyrisches Ich als ein entfremdetes Ich empfunden, die in Gefahr geraten könnte. Die Wörter „Weg ZUM Verhör“ sind auch viel größer als andere, was die Aufmerksamkeit des Lesers/Zuschauers anzieht. Die blaue Farbe, die mit dem Rotem in diesem Werk zusammenlebt, weist auf eine kälte Atmosphäre hin: es geht um die Erfahrung auf den Weg eines Verhörs und wie das Erzähler damit umgeht.

Letzlich stecht die Typographie des Wortes „Apfel“ hervor: während alle anderen Wörter (außer nicht) aufrecht sind, wird mit diesem Wort in Kursivschrift Kontrast geschafft: der Apfel begleitet die Figur des Textes in schwierigen Momenten, er wird als ein vertrauter Gegenstand empfunden.

Die Typographie in diesen Collagen lässt sich, Arina Rotaru (2012) nach, im Bezug auf die Intonation und Klang beim Rezitieren analysieren, was immer wieder zu den Experimenten des Dadaismus und Futurismus führt (S. 235). Diese Beziehung lässt sich im rumänischen Collagenband (*Este sau no este ion*) deutlicher betrachten, denn die Autorin schließt ein CD mit ihrem Vorlesen mit dem Band ein (Rotaru, 2012, S. 241-244).

Ein unerlässlicher visueller Element dieser Stücke sind die Bilder. Es geht hier um ein Prozess der Dekomposition und der Montage, wobei, laut der Bemerkungen Hedayatis (2012), die Autorin Bilder „zerstückelt“ und eine fragmentarische Realität schafft, was als Reaktion auf ihre Lebenserfahrungen verstanden werden kann (S. 4-5).



Die collagierten Bilder in *Vater telefoniert mit den Fliegen* enthalten oft menschliche Figuren, Körperteile (Gesichten, Beinen), Schatten und Tiere. Einige Bilder sind witziger, gesteicher und verspielter (Abb. 7 u. 8) als andere, die eine Gespanntheit vermitteln (Abb. 6). Es entstehen auch Bilder, die keine Collage in sich selbst sind (Abb. 9).

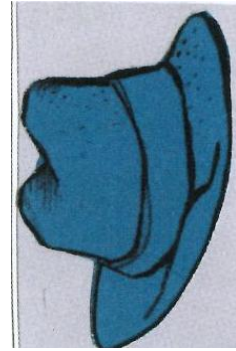


Abb. 6 Sektion 1  
Collage Nr. 23 (Detail)

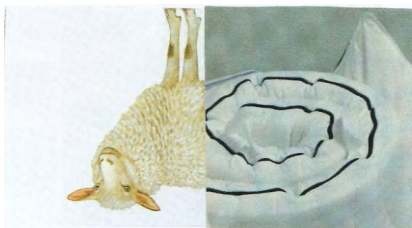


Abb. 9 Sektion 1 Collage Nr. 21 (Detail)



Abb. 7 Sektion 2  
Collage Nr. 30 (Detail)



Abb. 8 Sektion 2 Collage Nr. 1  
(Detail)

Dieses Verfahren und das Material, aus dem diese collagierten Bilder entstehen, erinnert an die dadaistische Arbeit Hannah Höchs, die hier schon erwähnt wurde.

Andere Elemente, die man berücksichtigen muss sind die textuellen Aspekte dieser Werken. Zum einen Teil ist auf die nahezu totale Abschaffung der Interpunktion hinzuweisen. Diese lässt erstens Acht auf eine mündliche Ebene geben, die von großer Wichtigkeit für die Autorin ist. Man hat schon das laute Vorlesen Müllers als Schreibmethode beim Collagieren erwähnt: die Sätze müssen gut klingen. Die fehlende Interpunktion gilt also als eine Annäherung an der Mündlichkeit,–was die Futuristen auch verfolgt haben–, und an der Rezitationsweise der Autorin selbst. Wie schon erwähnt im Fall vom Apollinaires *Alcools* werden dadurch noch mehr Auslegungsmöglichkeiten eröffnet und gleichzeitig wird eine Art Ambiguität geschaffen. Ohne Interpunktion werden zwar die Regeln der Zeichensetzung nicht respektiert, man betrachtet aber auch in diesen Stücken den Verbrauch von Kommas am absoluten Ende des Textes (Abb. 10), was auch zu einer Subversion der literarischen Richtlinien

führen kann und dazu zu einer Befreiung der literarischen Tätigkeit Müllers.

Zum anderen Teil, wenn man diese Texten liest, fallen ihre zahlreiche Wortkombinationen, Bilder, Vergleiche auf, die meistens unerwartet und hochpoetisch sind. Im Nachstehenden Beobachten wir einige Beispiele dafür:

**„IHR pelzgefütterter/ GAUMEN“**

In diesem Fall geht es um ein synästhetisches Bild. Das Adjektiv lässt an katzenartige Eigenschaften denken, an einen weichen, zarten, aber gleichzeitig wilden, widerspenstigen Ort. Es gibt also ein Kontrast zwischen diesem Pelz und dem Gaumen, der aus feuchter Gewebe besteht. Die Unbehaglichkeit, die daraus entsteht (Haar im Mund zu haben) entspricht die unbequeme allgemeine Situation, wo man vermuten kann, dass das Ehepaar arm ist und dass der Moment des Geldzählens süß-sauer ist.





„ruhig wie EIN/ Kuchenteig“

Dieser Vergleich bildet ein Kontrast gegenüber die dargelegte Situation. Es wird eine gefährliche Szene beschrieben, wo die Figur ihre Sorgen und Angst verbergen muss, um nicht der Polizei auffällig auszusehen. Dass dieses Ruhigbleiben mit dem Ausruhen eines Kuchenteiges verglichen wird, brecht unsere Erwartungen und sprengt die Ernstlichkeit der Szene.



„wer den/ Puls wie eine Uhr aufzieht“

Indem dieser Text auf die Wiederholung von Negationen in Relativsätzen basiert, wird es wird eine unmögliche Szene dargestellt, die ein Überdrussgefühl vermittelt: Die Zeit vergeht und manche Dingen und Menschen verschwinden. Der am Ende gefundene Vergleich zwischen Puls und Uhr hat eine Logik, beide sind Elemente, die auf Wiederholungen stützen: der Puls lässt sich mit den Herzschlagen verbinden, die Uhr mit dem Klang seiner Zeigen. Sie sind Symbole des Lebensdauer, des Messens. Außerdem wird durch dieses

Vergleichsbild, das Gefühl vermittelt, dass das Zeitvergehen (und unser Leben) nicht in unseren Händen überlassen ist, sondern in den Händen jemanden anders.



Abb. 14 Sektion 3 Collage Nr. 3

### „Trompetennasenhund“

Dieses Kompositum lässt an einen Hund mit einer großer Nase denken, was sich durch Metonymie auf seinen Geruchssinn beziehen kann. Dieser Hund verfolgt die Figur des Textes, vielleicht weil er etwas an sie riecht, sei es Essen oder Angst. Es besteht aber ein komischer, sogar lustiger Kontrast zwischen der beschriebenen, kalten Nachtatmosphäre und dem überraschenden zusammengesetzten Bild eines Hundes mit einer Trompetennase, das diesen Text schließt

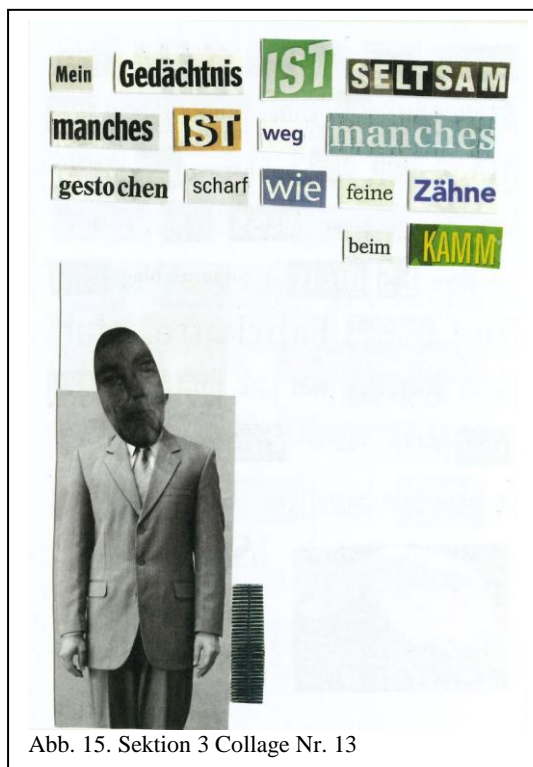


Abb. 15. Sektion 3 Collage Nr. 13

### „wie feine Zähne/ bei KAMM“

Dieser Vergleich lässt sich einfacher interpretieren. Das Bild ist verständlich: so wie die Figur im Gedächtniss Lücken hat, wird der Kamm ohne einige Zähne beobachtet. Die Beziehung zwischen (einerseits) Erinnerungen und Gedächtnis und (andererseits) Zähne und Kamm ist in ihren entsprechenden Realitäten von gleicher Bedeutung: ohne Erinnerung gibt es kein Gedächtnis; ohne Zähne, gibt es keinen Kamm. Darüber hinaus nehmen die Erinnerungen in diesem Text eine Eigenschaft der Zähnen: sie sind scharf,

spitz, weil sie auch weh tun können.

Mittels der Personifikation, die oft verwendet wird, werden die Handlungsmöglichkeiten aller Lebewesen und Gegenständen eröffnet, was zum einfallsreichen Charakter der Texten beiträgt:



„die kalten Straßen wollen/ fliegen lernen“ (S. 58), „Vogelmusik die das OBST/ MIT den Bäumen betrügt“ (S. 60). Es gibt dazu noch viele Texten, die eine träumerische/traumhafte Atmosphäre hervorrufen, wie zum Beispiel Abb. 16 und 17.



Abb. 17 Sektion 1 Collage Nr. 19



Abb. 16 Sektion 3 Collage Nr. 14

Sowohl die überraschenden Bilder und Wortassoziationen als auch diese Traumwelt lassen v.a. an die surrealistischen Methoden (das surrealistische Bild, die Wichtigkeit der Träumen) erinnern, eine tiefere Realität erlangen zu können. Herta Müller hingegen drückt sich über derartige Bemerkungen so aus: „Für mich ist die Realität etwas viel Weitergehendes (...) Wie weit reicht denn das Reale, und wo und wann fängt das Surreale an? (...) Das Surreale sitzt doch immer in der Realität drin.“ (Müller, 2009, S. 35) Diese Bilder sind also für die Autorin eigentlich nichts Außergewöhnliches, denn sie bestehen aus Elementen der Realität und besitzen eine Logik, wobei die Surrealisten Bilder außerhalb von der verständlichen Logik verfolgt haben.

Als letztes textuelles Element ist das Reimverfahren, das dieses ganze Buch prägt, zu analysieren. Dieses lässt zwar oft einen Spiel-, Witzsinn empfinden, versteckt aber harte Arbeit um den Rhythmus des Satzes, dem Herta Müller eine große Wichtigkeit verleiht: „Da kann ich reimen, unauffällig, damit sich die Sätze diskret binden, es muß unauffällig sein, als hätte es sich so ergeben. Der Rhythmus der Sätze muß da sein. Man muß es laut lesen können, um sie auf ihre Plausibilität zu prüfen. (...) Ich muß so lange und ungeschickt an den Sätzen arbeiten, bis man darin keinerlei Arbeit vermutet“ (Müller,

2009, S. 54). Beverly Driver (2013) versteht ihren Verbrauch von Reimen, „singsong patterns of childhood“ und „techniques of the marketplace“ als subversive Übung gegen die sozialistische Partei Rumäniens (S. 169), was plausibel scheint. Während Müller meistens verheerende Szenen beschreibt, bereitet sie dem Text oft ein Ende mit Reimen, was die ganze Atmosphäre oft mit Ironie und Naivität sprengt: „ER sagte/ DAS Rote/ AN der/ ROTEN Armee ist/ a) BLUT im Gras/ und b) BLUT/ im Schnee“ (S.85), „und der/ Wind dreht hinter IHM die/ ganz normale Staubspirale/ Mutter betet 30 Jahre“ (S. 92), „Das LEBEN IST kein/ RÄTSEL sagt der BUSFAHRER/ sondern eine SCHACHTEL/ mit einer Zirkusstaube drin/ schade dass/ ich MIR/ SICHER bin“ (S. 95). Dass die Ernsthaftigkeit der Themen mit solchen Reimspiele zusammenleben kann, hat irgendwie ein Korrelat im Geist des Dadaismus, dessen Vertreter eigentlich gegenüber einer schwierigen Realität mit Ironie, Spiel und Provokation reagiert haben, obwohl ihre Ziele andere waren als die Ziele Herta Müllers.

Zuallerletzt sind die äußeren, direkt mit der durchgeführten Technik der Collage verbundenen Aspekte dieses Werkes zu betrachten: den Zufall und das Spiel.

Die Rolle des Zufalls in Herta Müllers Collagen ist nicht abzusehen. Die Autorin selbst behauptet: „Die Notfälle, die Zufälle, die Glücksfälle sind mit den ausgeschnittenen Wörtern ganz anders als beim gewöhnlichen Schreiben.“ (Müller, 2014, S. 225) Obwohl, wie schon erörtert, ihr Werk das Ergebnis einer deutlichen Erzählenswille ist, verbirgt sich der Zufall im Grunde genommen als Produktionsquelle in diesen Collagen: das Zufällige, sich einem schon gefertigte Wort zu begegnen, wenn die Stückchen Papier erst einmal auf den Tisch legen, bestimmt auch die nächsten Schritte. Nicht die Intention der Autorin allein, sondern ihre Zusammenarbeit mit dem Zufall ist der Ausgangspunkt ihres Verfahrens. Und, wie man schon weißt, stammt der Zufall als Schöpfungsprinzip aus dem Dadaismus; man kann diesbezüglich die Anweisungen Tzaras oder die abstrakten Collagen Arps nicht absehen, beide Beispiele für eine neue Form, Kunstwerken herzustellen, die jetzt in der Produktion einer Autorin der Gegenwartsliteratur wieder zu finden ist.

Nächster und letzter Punkt ist das Spiel. Im Duden Wörterbuch wird das Begriff „spielen“ auf folgender Art und Weise definiert: „sich zum Vergnügen, Zeitvertreib und allein aus Freude an der Sache selbst auf irgendeine Weise betätigen, mit etwas beschäftigen“ (DUDEN, 2021). Greift man noch auf eine Behauptung Herta Müllers

zurück, besteht es keinen Zweifel an den verspielten Charakter ihrer Collagen: „ein kurzer Text macht natürlich viel mehr Spaß als ein langer Text“ (Text und Bühne, 2013b, 1:35). Bätzner (2005) legt die zwei Seiten des Spiels dar, die sich völlig zur Tätigkeit Herta Müllers passen: eine mit dem Vergnügen, der phantasievollen Experimentation verbundene Seite und eine andere mit dem „Wettkampf mit sich selbst“, der Überschreitung von Problemen verbundene Seite, wo es eine Spannung zwischen Kanonregeln und Experimentieren entsteht (S. 24). Ihr Spielplatz sind die Karteikarten selbst, wo die Autorin behauptet, dass es eine „wirbelnde“ Freiheit gibt (Kunstforum Wien, 2020, 14:04). Dass sie sich frei beim Collagieren fühlt, lässt sich mit dem Ausschneiden verbinden: Es sind nicht ihre Wörter, sondern Wörter, die aus gewöhnlichen Texten stammen und die sie dann einfach zusammenstellt. Auf dieser Art und Weise kann sie eine Art Leichtigkeit empfinden, wodurch sie sich von aller Verantwortlichkeit lösen kann (Müller, 2014, 231). Alle in diesem Abschnitt analysierte Elementen (die Farbigkeit und die Typographie, die Bilderherstellung, das Reimverfahren) lassen sich tatsächlich als Spielstücke beobachten, mit denen Herta Müller nur in diesem spezifischen Zusammenhang mit absoluter Freiheit jonglieren kann.

Dass das spielerische in der Kunst präsent ist, besteht heutzutage keine Neuigkeit. Man muss lediglich bis zum Dadaismus zurückgehen, um die Herkunft dieser starken Beziehung zwischen Kunst und Spiel als wichtige schöpferische Quelle zu erfahren. Rezitationen mit Masken, das Sprachexperiment des Lautgedichts, die ganze Atmosphäre der *Matinées* und *Soirées*, führen zu einem verspielten Verständnis der Kunst, die den jungen Dadaisten die Subversion der bürgerlichen Werten ermöglicht hat. In dieser Hinsicht muss man wieder auf die Anweisungen Tzaras, um ein Gedicht zu schreiben, zurückgreifen. Die verschiedenen Schritte beschreiben eine spielerische Tätigkeit und gleichzeitig üben sie eine Kritik an die Autorschaft des Kunstwerkes aus. Darauf hinzudeuten sind außerdem die surrealistischen Übungen des *cadavre exquis* und der *écriture automatique*, die, demgegenüber auf das Erlangen des Irrationalen gezielt, sehr produktiv waren.

## 8. Rekapitulation und Schlussfolgerungen

Die aufgestellte Hypothese, dass es eine Einflusslinie der historischen Avantgarden auf die Collagen Herta Müllers besteht, wurde in dieser Arbeit nachgewiesen.

An erster Stelle sind die allgemeinen Merkmalen der historischen Avantgarden zu erinnern: den Bruch mit der mimetischen Kunst, eine Grenzenüberschreitung der unterschiedlichen Kunstdisziplinen und eine Anstrengung, die Kunst an das Leben zu nähern. Diese Ansprüche waren der Ansatz von vielfachen Experimenten und folglich auch Werken, die anders rezipiert werden, und zwar, aktiv, als eine Herausforderung an ihrem Publikum.

In den Collagen von *Vater telefoniert mit den Fliegen* sind einige Punkte wesentlich, um eine Verbindung zwischen ihnen und den unterschiedlichen Methoden der historischen Avantgarde aufzustellen. Erstens ist die ausgewählte Form der Collage schon ein Spur von Bruchästhetik, die im 20. Jahrhundert beliebt wurde, und mit der die Autorin eine Überschreitung von Kunstgrenzen schafft, indem sie mit einem visuellen und einem sprachlichen Bereich arbeitet. Die Wichtigkeit, die Herta Müller dem Aussehen dieses Werk verleiht, wird durch die Anwendung von Typographie und Farbigkeit deutlich, was uns im ersten Fall an den Futurismus und Dadaismus annähert. Dadurch, dass die (meistens) collagierten Bilder aus Körperteile, Tiere und alltäglichen Gegenständen bestehen, schafft die Schriftstellerin eine Dekomposition der Realität, die sie durch überraschende Kombinationen wiederaufbaut und somit wird eine neue Weltperspektive eröffnet. Diese Übung wurde von Hannah Höch in ihren dadaistischen Photomontagen sehr oft durchgeführt. Bezüglich des Textes der Collagen ist die Abschaffung der Interpunktion wieder mit dem Futurismus zu verbinden; die überraschenden Wortkombinationen, die man überall findet, erinnern an den Surrealismus. Zum Schluss sind die äußere Aspekte dieses Werkes als Beispiele der avantgardistischen Geist zu erwähnen. Der Zufall, einerseits, der als Schöpfungsprinzip häufig benutzt wurde und die im Collagieren selbst wieder zu entdecken ist; und andererseits das Spiel, das eigentlich Hand in Hand mit dem Dadaismus geht.

Während dieser Arbeit sind einige Themen aufgrund des erlaubten Umfangs am Rand gelassen worden. Trotzdem wäre es interessant, u.A., diese Collagen aus der



Perspektive der Reproduzierbarkeit Benjamins zu analysieren; andererseits wäre eine Vertiefung in die Gattungsfrage auch nötig, die hier nur oberflächlich erwähnt wurde; oder die Verarbeitung von der Beziehung zwischen dem avantgardistischen Wiederkehr der 50er Jahren ( bspw. mit der Wiener Gruppe) und den Collagen Herta Müller.

Obwohl die Ziele Herta Müllers (ihr Wunsch, etwas Kurzes zu erzählen) nicht mit den Avantgardistischen (gegen der vorigen Kunst zu reagieren, indem sie mit ihren Konventionen aufhören) übereinstimmen, bedeutet es nicht, dass es keine Beziehung zwischen ihrem Werk und den Verfahren des 20. Jahrhunderts gibt. Die historischen Avantgarden haben eine neue Ära der Kunst eröffnet: ihre Methoden und v. a. ihr Geist lassen sich noch heutzutage empfinden.

## 9. Literatur

- Adamowicz, E. (1998). *Surrealist Collage in Text and Image*. Cambridge University Press
- Velázquez, J. (1997). Introducción. In Apollinaire, G., *Caligramas* (S. 9-59) Cátedra.
- Bätzner, N. (2005). Kunst als spielerischer Handlungsraum. In Cantz, H. (Hrsg.), *Faites vous jeux! Kunst und Spiel seit Dada* (S. 19-29). Hatje Cantz Verlag.
- Beutin, W. et alii. (2013). Die internationale Dada-Bewegung. In *Deutsche Literaturgeschichte* (8.Aufl.) (S. 387-389). Metzler
- Bozal, V. (1994). Epílogo. In Apollinaire, G., *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* (S. 89-109). Visor.
- Breton, A. (1970). *Manifestes du surréalisme*. Gallimard.
- Bürger, P. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp
- Driver, B. (2013). ‘Wir können höchstens mit dem, was wir sehen, etwas zusammenstellen‘ Herta Müller’s Collages. In Brand, B. & Glajar, V. (Hrsg.), *Herta Müller. Politics and Aesthetics* (S. 154-183). University of Nebraska Press.
- Hedayati-Aliabadi, M. (2012). Der fremde Blick – ein fremdes Auge. Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen. *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (5). <https://www.textpraxis.net/minu-hedayati-aliabadi-transmediale-inszenierung-von-schrift-und-bild-in-herta-muellers-collagen>
- Korte, H. (1994). *Die Dadaisten*. Rowohlt.
- Kunstforum Wien. (2020, 9. Dezember) *Herta Müller. Videopodcast zur Ausstellung* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Fip1BjGuIw0&list=WL&index=12>

- Laila Al-Sharqi, L., & Abbasi, S. (2015). Flash Fiction: A Unique Writer-Reader Partnership. *Studies in Literature and Language*, 11 (1), 52-56. <http://dx.doi.org/10.3968/7253>
- Marinetti, F.T. (1978). *Manifestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal.
- Müller, H., & Schmidtkunz, R. (2009a). *Ich glaube nicht an die Sprache*. Wieser.
- Müller, H. & Lentz, M. (2009b). *Lebensangst und Worthunger*. Suhrkamp.
- Müller, H. (2010). *Der König verneigt sich und tötet*. Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Müller, H. (2011). *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. Hanser Verlag
- Müller, H. (2014). *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. (A.Klammer, Hrsg.). Hanser Verlag
- Müller, J. (2014). Sprachspiel. Postkarte (1991-2012). In *Sprachtakt: Herta Müllers literarischer Darstellungsstil* (S. 207-224). DeGruyter.
- Nobel Media AB. (2021, Mai 2.). Bibliographische Notiz. *NobelPrize.org*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/8543-biobibliographische-notiz-2009/>
- Nováceanu, D. (2002). Estudio introductorio. In Tzara, T., *Los primeros poemas (Poemas rumanos)* (S. 9-72). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Nubert, R. (März, 2019). Kontinuität und Neuanfang—Aspekte deutschsprachiger Gegenwartsliteratur in Rumänien. *Oxford German Studies*, 48 (1), 139–160. DOI: 10.1080/00787191.2019.1583446
- Paz, O. (1991). Poèmes muets, objets parlants. In Breton, A., *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets* (S. 5-11). Gallimard.
- Ramírez, J.A. (1991). *El arte de las vanguardias*. Anaya
- Rees, G. (2001). Introduction. In Apollinaire, G., *Alcools* (S. 1-36). Athlone French Poets.
- Rotaru, A. (2013). Herta Müller's Art of Reverberation. In Brandt, B. & Glajar, V. (Hrsg.), *Politics and Aesthetics* (S. 230-251). University of Nebraska Press.

Text und Bühne (2013a, 1. Dezember). *Herta Müller – Ein Porträt (2013) 1/3* [Video]  
<https://www.youtube.com/watch?v=HhohIgOuhJg>

Text und Bühne (2013b, 1. Dezember). *Herta Müller – Ein Porträt (2013) 3/3* [Video]  
<https://www.youtube.com/watch?v=ftlWQuGn-3M>

Tzara, T. (1979). *Lampisteries, précédées des Sept manifestes Dada: quelques dessins de Francis Picabia*. Éditions Pauvert.

Wescher, H. (1976). *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. (Übers. Enriq Vázquez). Editorial Gustavo Gili.

Wichner, E. (2012). „Aktionsgruppe Banat“ die erste und letzte deutschsprachige Dichterschule in Rumänien. In *Études Germaniques*, 3(3). 431-441.  
<https://doi.org/10.3917/eger.267.0431>

Yurkievich, S. (1986). Estética de lo discontinuo y fragmentario: El collage. *Acta poetica* 6. 53-69. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.1986.1-2.611>

## 10. Abbildungen

Abb. 1

Marinetti, F. T. (2009). Bombardamento. In Sansone, L. (Hrsg.), *F.T. MARINETTI = Futurismo*. Frederico Motta Editore. S. 163

Abb. 2

Carrà, C. (1996). Manifestazione interventista. In Bagunyà, Ll. & Fàbregas, A. (Hrsg.), *Futurismo: 1909-1916. Museu Picasso. Barcelona, 8 mayo a 21 julio 1996*. Museu Picasso / Ambit Servicios editoriales.

Abb. 3

Tzara, T. (1981). Proclamation sans prétention Dada 1919. In *Dada n° 4/5: "Anthologie Dada"*. S. 15 (französische Version). In Giroud, M. (Hrsg.), *Dada Zürich Paris 1916-1922. Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le cœur à barbe. Jean Michel Place*.

Abb. 4

Breton, A. (1991). Ohne Titel. In *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets*. Gallimard. S. 145

Abb. 5-17 (Seitenanzahl in jeweiliger Ordnung)

Müller, H. (2012) Vater telefoniert mit den Fliegen. Hanser Verlag. S. 165, 27, 47, 76,  
29, 124, 17, 24, 116, 91, 101, 120, 102.

## 11. Anhang

Vollständige Collagen (Abbildungen 6, 7, 8 und 9)



Abb. 19 Sektion 1 Collage Nr. 23



Abb. 18 Sektion 2 Collage Nr. 30

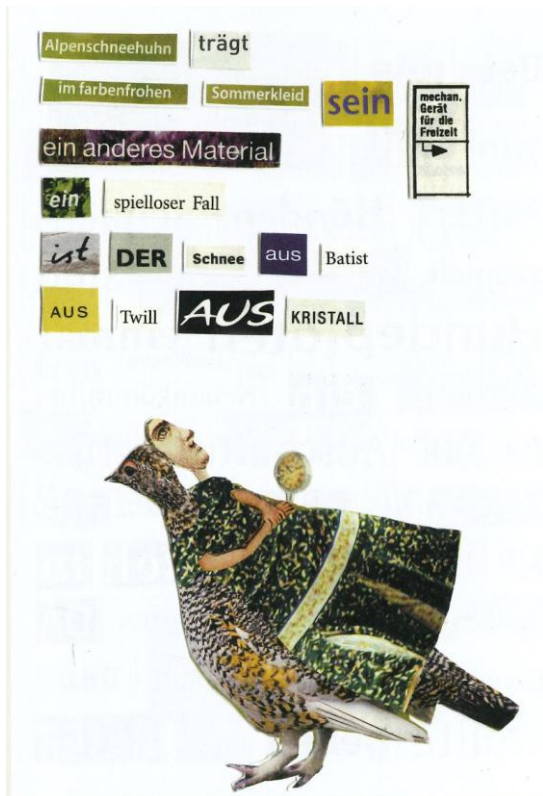


Abb. 20 Sektion 2 Collage Nr. 1



Abb. 21 Sektion 1 Collage Nr. 21