



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartsliteratur*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Thielsen, Jill: Worte und Dinge und Worte als Dinge. Selbstreferenz in Inger Christensens „alfabet“ und Herta Müllers Collagen im „Schreibheft“ Nr. 74. In: IZfK 11 (2024). 131-148.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-6ae4-e12a

Jill Thielsen (Kiel)

Worte und Dinge und Worte als Dinge. Selbstreferenz in Inger Christensens „alfabet“ und Herta Müllers Collagen im „Schreibheft“ Nr. 74

Words and Objects and Words as Objects – Self-referential Structures in Inger Christensen’s alfabet and Herta Müller’s Collages in Schreibheft Vol. 74

Inger Christensen’s *alfabet* is one of the most formative contributions in Danish eco-poetry that also initiates a broad reception of Christensen’s oeuvre in German literature. Besides the ecocritical tendencies the text establishes a self-referential dimension that deals with the relation between a human speaker, its speaking about ‘world’ and its reference. In this regard the text implicitly debates the verbal material and its (connotative) semantics that one has to use. This dimension of *alfabet* is one of the main linking points for a productive reception by Herta Müller. Especially her collages published in *Schreibheft* expose the materiality of linguistic signs and speech. In addition to this, the specific constitution of the collages which are made of newspapers and magazines shows that linguistic signs not only refer to a real reference but also (and mainly) to discourses and other prior communicative contexts.

Keywords: self-reference, collages, materiality, eco-poetry, Inger Christensen, Herta Müller

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etabliert sich im Kontext der Naturlyrik die transnationale Tendenz eines stärker auf ökologische Aspekte abzielenden lyrischen Schreibens, die dem literarischen Diskurs vor dem Hintergrund der

Ökobewegungen auch eine politische Dimension gibt.¹ Natur- und Ökolyrik liefern allerdings gleichermaßen und in erster Linie Bilder von ‚Natur‘ und ‚Ökologie‘ und ihrem jeweiligen Verhältnis zum ‚Menschen‘, müssen also ebenfalls als sprachliche Verhandlungen und Konstruktionen gelten.² Im Kontext der dänischen Literatur ist Inger Christensen eine derjenigen Autor:innen, „die den dänischen Diskurs über ‚Natur‘ in literarischen Werken entscheidend geprägt [haben]“³, und insbesondere ihr Langgedicht „alfabet“ [„alphabet“] knüpft an die sich in den 1970ern etablierende „økologisk digtning“⁴ im dänischen Raum an. Der Text wird außerdem der ‚Systemdichtung‘⁵ zugeordnet, folgt sein Aufbau hinsichtlich der Versanzahl der einzelnen Abschnitte doch dem Schema der Fibonacci-Folge und orientiert sich außerdem am Alphabet.⁶ Damit greift Christensens ‚Naturgedicht‘ einerseits ein Modell auf, das natürliche, organische Prozesse wie das Populationswachstum systematisch beschreibbar macht, andererseits ist das verwendete Sprachmaterial der Alphabetfolge und damit dem symbolisch-künstlichen Sprachsystem verpflichtet, das die Beschreibung der Wahrnehmung von Welt durch den Menschen ermöglicht, aber auch determiniert.

Zugleich bildet „alfabet“ den Durchbruch⁷ für eine breite Rezeption der Werke Christensens im deutschsprachigen Raum: Neben Silke Scheuermann, Nico Bleutge oder auch Oskar Pastior ist es insbesondere Herta Müller, deren Texte durch implizite intertextuelle Verweise auf das Werk Christensens referieren.⁸ So findet sich etwa in ihrem Roman „Atemschaukel“ (2009) eine Passage, die an die ‚findes‘-Formel in „alfabet“ erinnert,⁹ und auch ihre Collagen greifen immer wieder Motive wie den Aprikosenbaum auf. Einen expliziten, produktiven

¹ Vgl. exemplarisch Bühler (2016: 127-140) sowie Zemanek / Rauscher (2018: 94).

² Vgl. Zemanek / Rauscher (2018: 92-93); Linke (2021: 11).

³ Linke (2021: 45).

⁴ Vgl. hierzu Schou (1985: 644).

⁵ Vgl. Rühling (2020: 1). Die Nähe der Produktionsästhetik Christensens zu Verfahren der OULIPO erwähnt etwa Fechner-Smarsly (1997: 280).

⁶ Zu beiden Konstruktionsprinzipien und ihrer erkenntnistheoretischen Funktion vgl. insbesondere Depenbrock (1991); Grage (2011).

⁷ Vgl. Grage (2011: 513). Die deutsche Übersetzung von „alfabet“ wird 1989 von Hanns Grössel besorgt und fällt damit ebenfalls in eine Zeit, in der die Naturlyrik als Ökolyrik einen Aufschwung im deutschsprachigen Raum erfährt. Für eine Rekonstruktion der Geschichte der Ökolyrik vgl. exemplarisch Kopisch (2012: 73-95).

⁸ Die produktive Rezeption des Werks von Inger Christensen durch Herta Müller ist bisher weitgehend unbeachtet geblieben, da in erster Linie Paul Celan und Oskar Pastior als maßgebliche Einflüsse für Herta Müllers Arbeit veranschlagt werden (vgl. exemplarisch die beiden Artikel von Norbert Otto Eke und Iulia-Karin Patrut in: Eke 2017: 145-156). Mit dem Verweis auf Pastior ergibt sich allerdings bereits die produktionsästhetische Nähe Herta Müllers zu Verfahren aus dem Bereich der kombinatorischen Aleatorik, wie sie die Mitglieder der OULIPO, also auch Pastior repräsentieren.

⁹ Vgl. das Kapitel „Von den Langweilen“ in Müller (2016: 202-210).

Rezeptionszusammenhang zwischen Christensens Texten „alfabet“ und „Sommerfugledalen“ einerseits und Herta Müllers „Atemschaukel“ sowie ihren zwei – dort mit Titeln versehenen – Collagen „Die elternlose Aprikose“ und „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ andererseits etabliert schließlich das der Dänin gewidmete „Schreibheft“ mit dem Titel „Die leere Seite. Ein Inger-Christensen-Alphabet“ (Nr. 74).¹⁰ Nicht nur der Paratext des Schreibhefts, das zusammenbuchstabiert sei, verweist dabei auf die Konstruktion durch Sprache, auch diejenigen Teile des Hefts, in denen Müllers Collagen zu finden sind, heben die Materialität von Sprache und die Möglichkeit zur ‚Weltbildung‘ durch Sprachhandeln hervor. So exponieren „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ und „Die elternlose Aprikose“ die sichtbare Materialität der komponierten und unterschiedlichen Kontexten entnommenen ‚Wortschnipsel‘, die einen Text bilden, und auch Oskar Pastiors ‚Kopenhagener Lesung‘ zu „Inger Christensens Register“ betont das systematische Verfahren mit dem Sprachmaterial. Darüber hinaus bemerkt der ‚Oulipot‘ Pastior, dass im anagrammatischen Spiel ein „Bild“ entsteht, „das du dir und mir machst von der Welt“¹¹. Signifikant ist also, dass Müllers und Pastiors Beiträge zur Heftnummer weniger die Eindrücke von und Verbindungen zu Christensen als Person verhandeln, sondern *erstens* ihre Produktionsästhetik einer Systemdichtung aufgreifen und *zweitens* sowohl auf die Konstitution ihrer Texte – insbesondere des Langgedichts „alfabet“ – verweisen als auch Sprache als Material, ihre Referenzialität und ihr konstruktives Potential hervorheben. Daran anknüpfend kann eine Verbindung insbesondere zwischen Müllers Collage „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ und Christensens ‚Naturgedicht‘ „alfabet“ hergestellt werden, ist es doch nicht das zentrale Thema einer durch den Menschen bedrohten Natur, das die Collage Müllers aufgreift. So erweist sich vielmehr – thesenhaft formuliert – die in „alfabet“ eröffnete und rekurrente selbstreferentielle Ebene als anschlussfähig. Christensens Text verhandelt nämlich anhand seiner Sprechinstanz auch das Verhältnis zwischen (literarischer) Sprache und ihrer Referenz und verweist auf die Diskrepanz zwischen einem symbolischen Zeichensystem und einer außer ihm liegenden realen Welt, die es zu erfassen gilt.¹² Während Christensens Langgedicht allerdings für einen

¹⁰ So endet die Collage „Die elternlose Aprikose“ (21) mit dem Lexem „Schmetterlingstal“, das auf Christensens Sonettenkranz und ‚Requiem‘ „Sommerfugledalen/Das Schmetterlingstal“ verweist, verbindet sich aber auch wie „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ (17) mit dem zentralen Motiv des Aprikosenbaums aus „alfabet/alphabet“. Zwischen den beiden Collagen findet sich außerdem ein Auszug aus dem bereits erwähnten Kapitel aus Müllers Roman „Atemschaukel“, der hier als „Verbeugung vor Inger Christensens ‚alphabet““ (18) bezeichnet wird. Alle Angaben beziehen sich auf: Schreibheft, Band 74.

¹¹ Pastior (2010: 20).

¹² Der Terminus ‚Selbstreferenz‘ wird im Folgenden im Sinne Claus-Michael Orts verwendet: Sofern ein Text Zeichenhaftigkeit (sprachliche, künstlerische, aber auch nicht-künstlerische) thematisiert, eröffnet er ein semantisches Paradigma, dem er selbst angehört, trifft also indi-

systematischen, modellgeleiteten und durch Sprache determinierten Zugriff auf Welt plädiert, fokussiert Müllers Collage sowohl in semantischer als auch produktionsästhetischer Hinsicht Sprache als unhintergebares Material, entkoppelt also – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – die Sprachzeichen von einer über sie hinausweisenden Referenzialität.

1. Natürliche Zeichen vs. künstliche Symbole – (Literarische) Sprache und ihre Referenz in „alfabet“

Als einige dominante semantische Paradigmen in Inger Christensens Langgedicht „alphabet“¹³ können Natur und deren Bedrohung durch den Menschen ausgemacht werden: So, wie es die „aprikosenbäume gibt“ [abrikostræerne findes] (*a*, 9, 8), gibt es eben auch „die atombombe“ [atombomben] (*a*, 36, 37), „die wasserstoffbombe“ [brintbomben] (*a*, 48, 49) und „die kobaltbombe“ [cobaltbomben] (*a*, 68, 69), entsprechende Angriffe (vgl. *a*, 37) und die als „grausam[e] versuche[]“ [grusomme forsøg] (*a*, 51, 50) bezeichneten Kernwaffentests. Der Text setzt dabei mit der rekurrenten ‚findes‘-Formel ein und mutet zunächst wie eine von einer spezifischen Sprechinstanz unabhängige¹⁴ und enthierarchisierende „Inventarliste“¹⁵ an. Erst im weiteren Verlauf eröffnet der Text eine Opposition zwischen einem kollektiven ‚Wir‘, das eine umfassende Vernichtung zu gewährleisten vermag („vi / sikrer // at vi udsletter / alt, tilintetgør / alt“ [„wir / gewährleisten // daß wir alles / auslöschen, alles / vernichten“], *a*, 70, 71), und einer partiell eskapistisch-verdrängenden Sprechinstanz, die als Teil der „wirklich wirklichen / welt“ [i en / virkelig virkelig / verden] (*a*, 53, 52) sowohl den Kernwaffentests als auch der Möglichkeit eines tatsächlichen Atomkriegs den Status der „unwirklichkeit“ (*a*, 53) zuschreibt.¹⁶ Bedroht sieht sich also nicht nur eine vom Menschen geschiedene Natur, sondern die gesamte Schöpfung, die durch einen Teil ihrer selbst „in nichts verwandelt // werden kann“ [kann forvandles / til intet] (*a*, 69, 68).

Neben diesem zentralen Thema etabliert der Text rekurrente, teils implizite selbstreferentielle und sprachreflexive Dimensionen, die sowohl die formale als auch die semantische Ebene betreffen und das Sprechen über Welt und damit die

rekt Aussagen über seinen eigenen Status, ohne sich selbst als Zeichenkomplex ausstellen zu müssen (vgl. Ort 2005, 88).

¹³ Im Folgenden wird nur noch der deutsche Titel genannt (vgl. Christensen (1990) [im Folgenden *a* und Seitenzahl]).

¹⁴ Vgl. Depenbrock (1991: 3); Grage (2011: 524).

¹⁵ Grage (2011: 517).

¹⁶ Das hier als eskapistisch bezeichnete Moment bezieht sich in erster Linie auf den Umgang mit dem Wissen über Kernwaffentests und ist zu unterscheiden von einem umfassenderen *memento-mori*-Konzept, das ebenfalls evoziert wird, wenn es heißt: „eines tages // wenn man vielleicht wie üblich / vergessen hat daß man sterben muß“ (*a*, 49).

Konstruktion von ‚Weltbildern‘ sowie Zeichen und Modellen zur Welterschließung verhandeln. So referiert bereits der Titel auf die Bestandteile des Sprachsystems, die wiederum durch den Aufbau des Textes, der der Fibonacci-Folge verpflichtet ist, mit einem natürlich-organischen Wachstumsmuster eingeführt werden. Die Organisation des Textes auf Basis der Fibonacci-Folge und des Alphabets und damit auch die Organisation der lyrischen Rede über Welt¹⁷ verknüpfen sich dabei mit einem der zentralen Themen, das für weite Teile der ‚Naturlyrik‘ und eben auch für Christensens „alphabet“ konstitutiv ist. Vor diesem Hintergrund rückt nämlich das Verhältnis eines „modell- und theoriegeleiteten Zugriff[s]“¹⁸ der menschlichen Sprechinstanz auf die sie umgebende (natürlich-organische) Umwelt in den Fokus.

Signifikant im vorliegenden Zusammenhang, also mit Bezug auf das Verhältnis von ‚natürlicher Umwelt‘ und ‚künstlichem (Zeichen-)System‘ sind nun die folgenden Implikationen, die die Verbindung von Fibonacci-Folge, Alphabet und Gedichtaufbau evoziert: Die mathematische Zahlenfolge Leonardos da Pisa besteht zwar innerhalb des logischen Systems, kann aber als Beschreibungsmittel für natürliche Wachstumsprozesse fungieren, die so eine Theoretisierung und Systematisierung erfahren und zum Muster werden. Zugleich nähert sich diese unendliche Folge natürlicher Zahlen ab einem gewissen Punkt dem Teilungsverhältnis des Goldenen Schnitts an, verweist also als Modell „sowohl [auf] natürliche als auch kulturelle Zusammenhänge“¹⁹. Christensens Langgedicht „alphabet“ erfährt dadurch als Artefakt einerseits eine Naturalisierung, da sein Aufbau den Wachstumsmustern der Natur folgt, sodass eine potentielle Äquivalenz zwischen Gedicht(-wachstum) und natürlichem Prozess unterstellt wird. Andererseits nähert sich die Struktur des Gedichts einem Organisationsprinzip von Zeichenkomplexen an, referiert also auch auf ein Kompositionsmuster von Artefakten, die ‚Bilder von Welt‘ generieren und gleichermaßen prägen.

Dass nun diese Übertragung eines außersprachlichen, natürlichen Prinzips auf einen sprachlichen (hier: poetischen) Zeichenkomplex nicht gänzlich gelingen kann, darüber gibt der Abbruch des Textes Aufschluss, muss die Produktion des Gedichts doch beim 14. Buchstaben desjenigen Zeicheninventars, das symbolische Repräsentationen generieren kann, enden.²⁰ Natur und ihr System stehen also einer auf Zeichen basierenden Sphäre gegenüber, was sich auf der inhaltli-

¹⁷ Damit lässt sich auch die Beobachtung verbinden, dass die Zunahme an Dingen in der Welt eine Komplexitätssteigerung hinsichtlich der Satzkonstruktionen bedingt; vgl. Grage (2011: 518). Schließlich wird die bloße Benennung durch kategorisierende Abstraktionen ersetzt; vgl. Depenbrock (1991: 6).

¹⁸ Depenbrock (1991: 3).

¹⁹ Rühling (2020: 1).

²⁰ Dass der Text bei der Letter ‚n‘ abbricht, kann allerdings als funktionalisiert gelten, da er im Kontext der Mathematik auf die gesamte Menge der natürlichen Zahlen verweist. Vgl. auch Fechner-Smarsly (1997: 282).

chen Ebene des Textes zeigt. So thematisiert „alphabet“ sprachlich generierte ‚Bilder‘ von Welt ([„Jorden Jayadeva besynger i sit mystiske / digt fra det 12. århundrede“] „die Erde die Jayaveda in seinem mystischen gedicht / aus dem 12. Jahrhundert besingt“, *a*, 34, 35),²¹ verhandelt metaphorische Komposita ([„isen identisk med lyset“] „das eislicht, / das eis mit dem licht identisch“, *a*, 30, 31), die semantische, also auf Sprache und Bedeutungszuweisungen basierende Merkmalsüberschneidungen zwischen zwei disparaten Gegenstandsbereichen etablieren, und weist vor allem den als „natsiden“ [„nachtseite“] semantisierten „navnsløshedens kåbe“ [„mantel der namenlosigkeit“] als trostvoll aus: [„navnenes trøst, at ingeting kaldes ved / navn, at navnsløshed kaldes ved navn“] „der trost der namen, daß nichts beim namen / genannt wird, daß namenlosigkeit beim namen genannt wird“ (alle Zitate *a*, 114, 115).

Die sprachreflexiven Tendenzen beziehen sich damit immer wieder auf das Verhältnis von Zeichen(-komplexen) und der Repräsentation einer außersprachlichen Referenz, und schließlich rückt der Text auch die Produktionsseite von Dichtung und damit eine ganz spezifische Sprachverwendung in den Fokus. In Christensens „alphabet“ lassen sich in erster Linie textuelle Propositionen zu zwei unterschiedlichen literarischen Produktionssituationen finden, etabliert der Text doch implizit eine Opposition zwischen menschlichen Sprechinstanzen, die sich symbolischer Sprachzeichen bedienen müssen, und natürlichen Phänomenen, die sich als – im weitesten Sinne – indexikalische Zeichen manifestieren, da sie auf Kausalitäts- und Kontiguitätsbeziehungen basieren.²² So kann „der wind / in luft oder wasser / dichten“ [vinden kan digte / i luft eller vand] (*a*, 71, 70) – sich akustisch oder optisch manifestieren – oder „mit der ruhigen schrift / der wolken schreib[en]“ [„skriver med skyernes / rolige skrift“], die „pflanzen schreiben / mit stielen und blättern [in die luft]“ [planterne skriver / med stilke og blade [i luften]] und auch der „strand / [schreibt] einen saum [...] / aus schaltieren und tang“ [strandkanten / skriver en bræmme / af skaldyr og tang] (alle Zitate *a*, 109, 108). Die Sprechinstanz stilisiert diese natürlichen (An-)Zeichen zum Poesieäquivalent, indem den bloßen Indikationen und damit nicht-repräsentierenden Zeichen analog zum symbolischen Schriftsystem eine Bedeutung unterstellt wird. Zwar versucht das lyrische Ich im letzten Teil des 13. Abschnitts, der mit ‚die alphabete‘ überschrieben ist, einen Vergleich zu diesen ‚natürlichen Schreibweisen‘ herzustellen („ich schreibe wie der wind / [...] schreibe wie die luft [...] / ich schreibe wie der strand“ *a*, 109),²³ sie sich aller-

²¹ In diesen Zusammenhang lassen sich auch die Verweise auf christlich-religiöse und mythologische Ordnungen von Welt integrieren.

²² Zu den unterschiedlichen Definitionen (nicht-)sprachlicher Indices vgl. den Abschnitt „III.11 Index, Anzeichen, Symptom, Signal und natürliches Zeichen“ in Nöth (2000: 185, 192).

²³ So wird nicht nur der gesamte Text naturalisiert, sondern auch „Sprache und [...] Schreiben [werden] als etwas Naturhaftes imaginiert“ (Grage 2011: 522).

dings anzueignen, bleibt der Sprechinstanz verwehrt, wie es der Abschnitt ‚es ist etwas besonderes‘ im letzten Kapitel verdeutlicht. Dem lyrischen Ich ist nämlich nur das symbolische Zeichensystem der Sprache gegeben: Natürliche, weil kausal bedingte Zeichen, wie sie die Naturphänomene hinterlassen, stehen – in der Logik des Textes – den symbolisch-künstlichen und arbiträren Zeichen der Sprache entgegen, die als Fremdmaterial auch nur eine Fremdperspektive vermitteln und zugleich eine Divergenz zwischen künstlichem Zeichen und außersprachlicher Referenz bedeuten. Darüber hinaus erfahren Worte respektive symbolische Zeichen in Christensens Text eine Doppelcodierung: Einerseits setzt die lyrische Sprechinstanz sie mit Trägern von Erbinformationen gleich („kromosomer“ [„chromosomen“]), weist ihnen also die Funktion zu, Eigenschaften zu determinieren, zu speichern und weiterzugeben, und andererseits gelten sie als „kimærer“ [„chimären“] (beide Zitate *a*, 42, 43), sodass sie auf einem abstrakten Reflexionsniveau mit den Merkmalen der Heterogenität und Ambiguität verknüpft werden und damit das Paradigma ‚Eindeutigkeit‘ – auch im Sinne einer Verweisfunktion – unterlaufen.

Der Mensch trifft mit seiner sprachbasierten Dichtung also Aussagen über ihm Fremdes („det kann føles forkert / at det aldrig er duerne / self der med sindro / digter om duer“ [„man kann es als verkehrt empfinden / daß es nie tauben / selbst sind die in gemütsruhe / tauben bedichten“], *a*, 128, 129) und verliert außerdem durch das Konstrukt ‚Sprache‘ die Möglichkeit eines unmittelbaren Zugriffs auf die außersprachliche Referenz, wenn bereits Konnotationen die Denotate zu verdrängen drohen:

de [duerne] ved ikke selv
 at især deres flugt
 deres vinger forbindes
 med blindhed og fred

et forhold der snart
 gør det næsten umuligt
 at omtale duer som duer
 i et digt for eksempel

eller duer i regn som
 de pjuskede drivvåde
 duer i regn de er
 i dag da det regner (*a*, 131)

sie selbst [die Tauben, J. T.] wissen nicht
 daß zumal ihr flug
 ihre flügel mit sanftheit
 und frieden in verbindung gebracht werden

ein zusammenhang der es bald
 fast unmöglich macht

von tauben als tauben zu sprechen
beispielsweise in einem gedicht

oder von tauben im regen als den
zerzausten triefnassen
tauben im regen die sie sind
heute da es regnet (a, 131)

Sowohl die Tauben, die hier als synekdochischer Verweis auf vom Menschen unabhängige Entitäten fungieren, als auch die Produktionsseite von Dichtung führt der Text hier mit dem Paradigma der Ahnungslosigkeit eng: Während die Taube, die außersprachliche Referenz also, nichts von ihrer Zeichenhaftigkeit und dem semantisch-konnotativen Merkmalsbündel ahnt, kann die menschliche Sprechinstanz nur aus der Perspektive einer Fremdwahrnehmung dichten. Zugleich markieren diese Reflexionen, dass insbesondere im Kontext poetisierender Sprache – und damit auch im Text „alphabet“ – die Bezeichnungsfunktion zwischen der Signifikant-Signifikat-Verbindung und ihrem Referenten durch weitere, rein sprachbasierte Merkmalszuschreibungen nicht nur überlagert, sondern nahezu substituiert wird. In der Aneignung von und in der Rede über Welt mit den Mitteln der Sprache manifestiert sich auch immer ein anthropozentrischer Standpunkt, der „die Möglichkeit einer unentfremdeten, ‚natürlichen‘ Schrift“ und ein „wahre[s]‘ Entsprechungsverhältnis von Sprache und Ding“²⁴ verhindert und zugleich als bloß selektiver ausgewiesen wird, wenn die bereits erwähnte kollektive und drohende Sprechinstanz eingesteht: „vi dræber / mere end vi tror / mere end vi ved / mere end vi føler; / mere er der ikke at sige“ [„wir töten / mehr als wir glauben / mehr als wir wissen / mehr als wir fühlen; / mehr ist nicht zu sagen“] (a, 70, 71).

Im Anschluss an die in Aussicht gestellte Vernichtung der Welt unternimmt das lyrische Ich schließlich den Versuch einer Abkehr von menschlichen Denkmustern, um sich – wie auch später hinsichtlich seiner Schreibweisen – der von ihm geschiedenen Natur anzunähern und den anthropozentrischen Standpunkt zu verlassen: „jeg har sagt til mig selv / [...] tænk som / en fugl der bygger rede, / tænk som en sky, som / dværgbirkens rødder“ [„ich habe [...] mir / gesagt: denk wie / ein vogel der sein nest baut, / denk wie eine wolke, wie / die wurzeln der zwergbirke“] (a, 72, 73). In diesem Zusammenhang wird Erkenntnisstiftung der Natur bzw. einem Sandkorn überantwortet, das zum „zeichen [wird,] / worin wie ein wesen // die wahrheit sich / spiegelt“ [„et tegn / hvori som et væsen // sandheden spejler / sig“] (a, 75, 74). Entscheidend ist, dass Dinge und Worte hier getrennt voneinander gedacht werden, und die Dinge, über die im übrigen Text aus einer Fremdperspektive gesprochen wird, eine Autonomisierung erfahren, selbst zu Sprechenden werden:

lad
tingene ligge; læg

²⁴ Beide Zitate Depenbrock (1991: 7).

ordene til, men lad
tingene ligge; se
med hvilken lethed
de selv finder læ
bag en sten, se med
hviklen lethed de
lister sig ind i
det øre og hvisker
til døden on at gå (*a*, 75)

laß die
dinge liegen; leg
die worte dazu, aber laß die
dinge liegen; schau mit welcher leichtigkeit
sie selber schutz hinter
einem stein finden; schau mit
welcher leichtigkeit sie
sich in dein ohr
schleichen und den tod
anflüstern er möge gehen (*a*, 75)

Die Trennung von Referenz und Sprachzeichen und die vermeintliche Autonomisierung der Dinge bleiben allerdings an die Logik und Vorstellung des lyrischen Ichs gekoppelt. Festzuhalten ist in dieser Hinsicht, dass die lyrische Sprechinstanz, die sich zwar von einem kollektiven und von ihm geschiedenen ‚Wir‘ abzugrenzen weiß, unweigerlich auf dem anthropozentrischen Standpunkt, dessen Aneignung von Welt auch durch das Mittel der Sprache determiniert ist, verbleiben muss. Die Annäherungsversuche an vermeintliche Denk- und Schreibmuster, wie sie in den (An-)Zeichen einer ‚dichtenden‘ Natur gesehen werden, gelingen nicht – auch bezogen auf den gesamten Text „alphabet“.

Dass diese Beobachtungen allerdings nicht als „grundsätzliche negative Tendenz des Textes“²⁵ zu werten sind, betont Heike Depenbrock in ihrem Beitrag und stellt heraus, dass „alphabet“ sowohl durch seinen Aufbau als auch hinsichtlich seiner diachron ausgerichteten Reflexion über historisch variable Konstruktionen von ‚Welt‘ durch den Menschen „gerade auf der modellgeleiteten Erfahrung von Wirklichkeit besteht“²⁶. Depenbrocks Lesart lässt sich durch eine weitere textuelle Proposition am Ende des Langgedichts stützen: Im Kontext des geradezu dystopischen, aber nur erinnerten Zustands nach einer Katastrophe,²⁷ den der Text abschließend entwirft, bemerkt die Sprechinstanz die infantilmärchenhafte Naivität, die die Vorstellung eines unmittelbaren Zugriffs auf Natur und das vermeintliche Ideal eines Kommunikationsverhältnisses zwischen Natur und Mensch auszeichnet, wenn es heißt: „en flok børn søger ly i en hule /

²⁵ Depenbrock (1991: 18).

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ausführlich Depenbrock (1991: 19).

kun iagttaget stumt af en hare // som om de var børn i barndommens // eventyr hører de vinden fortælle // om de afbrændte marker“ [„eine schar kinder sucht schutz in einer höhle / nur stumm von einem hasen beobachtet // als wären sie kinder in den märchen / der kindheit hören sie den wind von den abgebrannten // feldern erzählen“] (a, 142, 143). Nicht nur bleibt der Hase stumm, vielmehr zieht der Text eine doppelte Distanzierung ein, wenn er die oben genannten Aspekte als *erstens* märchenhaft ausweist und *zweitens* diesen märchenhaften Zustand einer – aus Sicht der Sprechinstanz – vergangenen Kindheit zuordnet. So plädiert der Text dafür, der Komplexität von ‚Welt‘ mit systematischen und damit adäquaten Systematisierungsversuchen zu begegnen, und weist die Fibonacci-Folge als ein Modell aus, „das zur Beschreibung ganz unterschiedlicher Sachverhalte in der Natur dienen und so als [...] geglückte Annäherung an die Welt [...] gelten kann.“²⁸

Während Christensens „alphabet“ das Verhältnis der beiden Sphären von außersprachlicher Referenz und Signifikant-Signifikat-Verbindungen sowie den modellgeleiteten und damit nicht-naiven Zugriff auf Welt verhandelt, lässt sich hinsichtlich der Collagen Herta Müllers eine andere Tendenz erkennen, da hier die Sprachzeichen selbst zu Dingen werden und sich aufgrund ihres Materialcharakters als unhintergebares System erweisen.

2. Sprache als unhintergebares Material – Herta Müllers Collage im „Schreibheft“

Im Inger Christensen gewidmeten „Schreibheft“ Nr. 74 (2010) finden sich zwei Collagen Herta Müllers, von denen insbesondere „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“²⁹ auf der Ebene des ästhetischen Konzepts sowie hinsichtlich der semantischen Strukturen mit der selbstreferentiellen Anlage von Christensens „alphabet“ verknüpft werden kann.

„Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ entspricht – so kann zunächst festgehalten werden – hinsichtlich des Collage-Verfahrens den anderen ‚Postkartenbüchern‘,³⁰ die Müller bis 2019 als sechs eigenständige Bände veröffentlicht

²⁸ Dies., 21. In diesem Zusammenhang lässt sich auch der bereits erwähnte Abbruch des Textes beim Buchstaben ‚n‘ funktionalisieren, der nicht nur rein pragmatische Gründe hat und auf die Grenzen der Erfassbarkeit von Welt durch (lyrische) Sprache verweist. Der mathematische Index ‚n‘ hält vielmehr eine nicht-naive, sondern der Weltkomplexität angemessene Lösung bereit, da er als Zeichen eine Gesamtheit repräsentiert, die so nicht im Einzelnen aktualisiert werden muss.

²⁹ Müller (2010); Müller (³2019: 182 [im Folgenden *FA* und Versangabe]).

³⁰ Zur Rubrizierung als ‚Postkartenbuch‘ vgl. Müller (2013: 211, Anm. 6).

hat.³¹ Dabei folgen diese und auch die übrigen Collagen nicht einer rein aleatorischen Praxis, wie es teilweise behauptet wird,³² ist doch *erstens* die Anordnung der Papierstreifen, die eines oder mehrere Lexeme umfassen, auf der Fläche durch das gewählte Format determiniert,³³ und *zweitens* entstehen trotz fehlender Interpunktion korrekte Syntagmen,³⁴ die zwar in paradigmatischer Hinsicht irritieren mögen, aber *drittens* lautliche Rekurrenzen bis hin zu einer Reimstruktur erkennen lassen.³⁵ Der Collage Müllers liegt also ebenfalls ein Kompositionsprinzip zugrunde, das sich allerdings nicht an einem organisch-natürlichen Wachstumsmuster orientiert, wie es die Fibonacci-Folge repräsentiert, sondern auf der Materialität der Sprachzeichen (z.B. im Sinne lautlicher Rekurrenzen) basiert, Kohäsion und Kohärenz generiert und zugleich durch den Zeichenträger bestimmt wird.

Mit Bezug auf die Biographie der Autorin werden Müllers Collagen häufig in den Bereich der ‚Traumaliteratur‘ eingeordnet³⁶, doch können sie im Werkkontext in erster Linie als „Verdichtung“³⁷ ihres poetologischen Programms gelten, das die Darstellung der Welt „in gebrochenen Bildern und zerbrochenen Versen“³⁸ fokussiere. Das vorliegende Beispiel bildet darüber hinaus eine sprachreflexive Tendenz aus, spielt „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ nämlich *erstens* auf ein durch Sprache vermitteltes, kolportiertes und kollektives Wissen an,

³¹ „Der Wächter nimmt seinen Kamm“ (1993), „Im Haarknoten wohnt eine Dame“ (2000), „Die blassen Herren mit den Mokkatassen“ (2005), „Este sau nu este Ion“ (2005), „Vater telefoniert mit den Fliegen“ (2012) und „Im Heimweh ist ein blauer Saal“ (2019).

³² Vgl. exemplarisch Müller (2013: 217-218). Zur gegensätzlichen Einschätzung gelangt Rossi (2019: 39). Zur Definition aleatorischer Verfahren vor dem Hintergrund der Kategorien Kohärenz und Kohäsion vgl. Schulze (2000: 25).

³³ Die Fläche der Karte kann somit als *contrainte* gesehen werden und greift damit ein Prinzip der OULIPO auf (vgl. auch Dunker 2017: 73). Dabei meint *contrainte* im Kontext OULIPOs allerdings weniger einen (Form-)Zwang, sondern wird vielmehr als Regel der Textproduktion und -genese verstanden (vgl. Poier-Bernhard 2012: 14). Zu den kombinatorischen Verfahren der OULIPO insgesamt vgl. Schmitz-Emans (2014) sowie zur produktiven Rezeption in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Thielsen (2021: 257-263).

³⁴ Rossi weist explizit darauf hin, dass es bei Müllers Collagen nicht ausschließlich um eine Fragmentierung geht, sondern um den „Prozess des Neu-Konstruierens der Fragmente“ (Rossi 2016: 239). Vgl. auch Weidenhiller (2014: 288).

³⁵ Zur Reimstruktur der Collagen Müllers vgl. Dunker (2017: 75-76).

³⁶ Vgl. exemplarisch Marven (2005); kritisch dazu Rossi (2016: 241, 251).

³⁷ Hedayati-Aliabadi (2012: 2). Als dominantes Thema in Müllers Collagen erkennt Patrut „das Ineinandergreifen erlebter, im Nachhinein erinnelter Zeiten der Gewalt und [...] das Aufscheinen dieser Gewaltmuster in aktuellen Selbstentwürfen“ und stellt eine Verbindung zum produktionsästhetischen Verfahren der Collagen her, „in denen die exponierten Schnitte die Zersetzung von Zeit und Zeitlichkeit recht explizit thematisieren“ (Patrut 2016: 210).

³⁸ Eke (2002: 65).

thematisiert *zweitens* das kritische Potential eines fragenden Subjekts, das *drittens* nach einer spezifischen Bezeichnung in einem anderen Sprachcode sucht.

Auf einem abstrakten Reflexionsniveau verhandelt Müllers Collage also ähnlich wie Christensens „alphabet“ das Streben einer Sprechinstanz nach „Welterkenntnis und Orientierung“ und zeigt „einen Versuch der Aneignung von Welt“³⁹, der allerdings in der Sphäre der Sprache verbleiben muss und ergebnisoffen bleibt, was sich zunächst auf inhaltlicher Ebene hinsichtlich der Redesituation verdeutlichen lässt. Der Text gliedert sich nämlich in zwei Teile und etabliert eine Opposition zwischen einem kollektiven und kolportierten Wissen und einer Sprechinstanz, die sich nach der Konjunktiv-Konstruktion einer indirekten Rede ab Vers 7 zu erkennen gibt und eine bzw. mehrere Fragen formuliert, die unbeantwortet bleiben. Die Verse zuvor können in der Logik des Textes, weil eingeleitet durch „ES heißt“ (*FA*, V. 1), als Wiedergabe kollektiver Wissensselemente gelten, irritieren allerdings in paradigmatischer Hinsicht, da sie eine dichte Kombination aus metaphorischen Umcodierungen, Konnotationen und Vergleichen umfassen, die nur teilweise decodiert werden können. Die „weißen DEHNUNGSSTREIFEN / der Luft“ (*FA*, V. 2-3) verweisen z.B. als Metapher auf eine irreparable Versehrung des Luftraums, der zugleich das Umfeld der syntagmatisch enggeführten Ringeltaube bildet. Die, wie es heißt, ‚selbstzerstörerische‘ und zumindest partiell Frieden konnotierende Taube, die sich durch ein künstlich zugelegtes Federkleid („ihren / späten Flaum AUS 2 Perückenläden / gratis“, *FA*, V. 6-7) auszeichnet, hat zwar hinsichtlich ihres Flugtempos keinen Vergleichspunkt, doch gilt sie als Äquivalent zum titelgebenden „ahnungslose[n] Fleisch / der Aprikose“ (*FA*, V. 4-5). Die ‚Schmerzfreiheit‘ der Taube und damit ihre Unversehrtheit stehen wiederum in Opposition zu den irreparablen Schäden ihrer Umwelt und ihrer im kollektiven, menschlichen Wissen angenommenen Selbstzerstörung. Zugleich muss ihr unbeschadeter, aber auch unwissender Zustand als trügerisch und vorübergehend gelten; wenn die Taube zum Äquivalent des „ahnungslosen Fleisch[es] der Aprikose“ stilisiert wird, impliziert Ahnungslosigkeit nämlich in erster Linie ein gruppenspezifisches Nicht-Wissen – hier: über eine drohende Versehrung. ‚Schmerzfreiheit‘ und ‚Ahnungslosigkeit‘ als Merkmale ordnet der Text dabei zwei Entitäten zu, die beide unter dem Paradigma ‚Natur‘ subsumiert werden können. Taube und Aprikose stehen damit einer menschlichen Instanz mit Wissen und Deutungshoheit gegenüber, sind also ähnlich ahnungslos wie in Christensens „alphabet“.

Im zweiten Teil des Textes tritt die Sprechinstanz in Erscheinung, die – wie die Konjunktion ‚aber‘ markiert – explizit unabhängig vom vorher wiederholten kollektiven Wissen eine Frage platzieren möchte, die auf die codespezifische Bezeichnung desjenigen Signifikats abzielt, das im konventionellen Sprachge-

³⁹ Beide Zitate Rossi (2016: 249). Auch für die anderen Collagen des Bandes „Vater telefoniert mit den Fliegen“ können diese Punkte laut Rossi als rekurrente Themen veranschlagt werden.

brauch entweder ein Ungleichgewicht oder – im übertragenen Sinne – einen Wendepunkt meint: „aber ich frage wie heißt DAS / Zünglein AN DER WAA-GE auf Dänisch“ (FA, V. 7-8). Die als Parallelismus gestalteten Fragen nach den Eigenschaften, die diese typographisch als ‚ES‘ hervorgehobene Leerstelle umfasst, beziehen sich auf deren Status als wahrnehmender Organismus („kann ES hören, kann ES sehen“, FA, V. 9), auf deren Möglichkeiten zur Bewegung im Raum („darf ES fahren muss ES gehen?“; FA, V. 10) und nehmen schließlich ein ‚Leib und Leben‘ bedrohendes Hierarchieverhältnis an: „vielleicht über Leib und Leben stehen ...“ (FA, V. 10-11). Kollektive und als vermittelt ausgegebene Wissens-elemente beantworten diese Frage nach dem ‚Zünglein an der Waage‘, das einen entscheidenden Kippunkt bedeuten kann, allerdings nicht, verschleiern vielmehr ihre Referenz und Aussage durch poetisierende Mittel, die im Gegensatz zu den Fragen des lyrischen Ichs nach einem spezifischen Merkmalsbündel des durch die Metapher ‚Zünglein an der Waage‘ Bezeichneten stehen. Ahnungslos muss auch das lyrische Ich bleiben.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen und mit Bezug auf den Status als Collage stellt Müllers Text die Materialität von Sprache nun in zweierlei Hinsicht aus: *Erstens* entfernen sich diejenigen Aussagen über Welt, die als kollektives Wissen gelten müssen, von ihrer außersprachlichen Referenz, da die verwendeten symbolischen Sprachzeichen aufgrund ihres metaphorischen und konnotativen Gehalts eine Decodierung und Monosemierung unmöglich machen. *Zweitens* verweist das produktionsästhetische Verfahren der Collage auf die Materialität und Medialität von Sprache und Kommunikation, sodass „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ auch auf dieser Ebene das Transparenzpostulat⁴⁰ sprachlicher Zeichen unterläuft. Zwar werden die verwendeten Ausschnitte in einen syntagmatischen Zusammenhang gebracht, doch bleiben sie bei dieser spezifischen Präsentationsweise, die Müller für ihre Collagen wählt, weiterhin isoliert. Die Papierstreifen weisen unterschiedliche Größen und Typographien auf, und ihre Materialität sowie die Differenz zwischen Zeichenträger und Zeichen werden zusätzlich durch einen leichten Schattenwurf jeweils an der linken Seite markiert.⁴¹ So ist nicht nur die Genese der Collage als etwas Gemachtes sichtbar,⁴² sondern der Text „lenkt die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Signifikanten und inszeniert sie effektivoll“⁴³. Christina Rossis Einschätzung, dass Colla-

⁴⁰ Aleida Assmann betont, dass der „Standard [der] Zeichenlogik [...] auf den Pfeilern der Immaterialisierung aufruht“ (Assmann 1995: 239). Vor diesem Hintergrund erschweren oder verhindern Collagen sowie Lautdichtungen, die die materielle Ebene (literarischer) Sprache exponieren, die „Materialität des Zeichens [zu] durchstoßen, um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht [zu] gelangen“ (dies., 238).

⁴¹ Zum grundlegenden Verfahren der Collage, bei dem „die Partikel unvermittelt zusammengefügt sind, heterogen bleiben und als erkennbare Bruchstücke inhomogen wirken“, vgl. Voigts-Virchow (2008: 514).

⁴² Vgl. hierzu Müller (2013: 254).

⁴³ Köhnen (2016: 138).

gen „letztlich auch Sinnzuweisungsprozesse im Lektüreprozess [diskutieren]“⁴⁴, kann mit Bezug auf „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ noch ergänzt werden, da auch die Möglichkeiten der Sinnkonstruktion auf der Produktionsseite, also auf der Seite einer Sprechinstanz in den Fokus rücken.⁴⁵ Sprachliches Material als Zugriffsmittel auf und Kommunikationsmittel über Welt wird hier auch als unhintergebar ausgewiesen. Schließlich markiert die Ausstellung des Materials, dass die auf einem ersten Zeichenträger fixierten Schriftzeichen nun selbst zum (wiederverwendeten) Material bzw. Zeichen auf einem weiteren Zeichenträger werden. Dabei manifestieren sich einerseits Selektion und Komposition in materieller Hinsicht, was sich vor allem an den eigens ‚erschaffenen‘ Lexemen zeigt, bei denen die Papierstreifen eine Bearbeitung erkennen lassen.⁴⁶ Die Worte, die sich als Papierstreifen materialisieren, werden hier zu einer Komposition von Dingen,⁴⁷ ohne dass diese sich in der Funktion eines *objet trouvé* oder in einer bloßen Fortführung dadaistischer Traditionslinien erschöpft.⁴⁸ Andererseits wird durch die Verwendung von Zeichenmaterial aus öffentlichen Kontexten (Journalismus, Werbung) nicht nur der erste Teil der Collage als vermittelter ausgewiesen. Auch der zweite Teil und damit die Fragen der Sprechinstanz können nur aus diesem vorgängigen Sprachmaterial formuliert werden.⁴⁹ So verdeutlicht die Collage, dass die Worte nicht nur auf Außersprachliches, sondern als wiederverwendetes Material vielmehr auf einen der Collage zeitlich vorgelagerten anderen Kommunikationszusammenhang referieren. Das Zeichenmaterial, das der Sprechinstanz zur Verfügung steht, erweist sich so als ein begrenztes.

Eine explizit produktionsästhetische Dimension eröffnet sich in diesem Zusammenhang, wenn man einen Blick auf das von Herta Müller verwendete Ma-

⁴⁴ Rossi (2019: 36).

⁴⁵ Zur Kohärenz- und Sinnstiftung auf der Rezeptionsseite vgl. Müller (2013: 220).

⁴⁶ Zu nennen sind hier „ahnungslose“ (FA, V. 4), „späten“, „Flaum“, „2“ (alle FA, V. 6), „WAAGE“ (FA, V. 8), „Dänisch“ (FA, V. 8) sowie „...“ (FA, V. 11).

⁴⁷ Vgl. hierzu das Vorwort „Echo im Kopf“ zur zweiten Auflage ihres Bandes „Im Heimweh ist ein blauer Saal“, wo es heißt, dass die ausgeschnittenen Wörter Gegenstände seien, deren Materialität ebenso wichtig sei wie die Semantik (vgl. Müller ²2020: o. S. [4]).

⁴⁸ Vgl. exemplarisch Tzara (2015: 266). Tzaras ‚Anleitung‘ zielt auf die sich ergebende syntagmatische und paradigmatische Struktur des erzeugten Textes und nicht auf dessen Materialität ab, sollen die Worte der verwendeten Zeitungartikel doch ‚gewissenhaft‘ abgeschrieben werden. Auch Weidenhiller schwächt die Korrespondenz mit dadaistischen Collagen ab (vgl. Weidenhiller 2014: 288).

⁴⁹ Diese Beobachtung lässt sich auch auf die Produktionsästhetik Müllers hinsichtlich ihrer Collagen beziehen. Im bereits erwähnten Vorwort „Echo im Kopf“ bemerkt sie: „Überall haben Wörter gewartet, ich habe sie nur ausschneiden müssen. Sie waren außerhalb von mir, ich musste nicht wie beim Schreiben im Kopf nach ihnen suchen“ (Müller ²2020: o. S. [1]). Anders also als beim Schreiben ist das Material der Collagen ein vorgängiges und außerhalb der Produktionsinstanz liegendes, das in erster Linie selektiert und komponiert wird. Es ist also keine dichterische *creatio ex nihilo*, wie es auch Patrut betont (vgl. Patrut 2016: 220).

terial für ihre Collagen wirft. So findet sich im bereits 2005 erschienenen ‚Postkartenbuch‘ „Die blassen Herren mit den Mokkatassen“ ein Beispiel, in dem ebenfalls die Phrase „Zünglein an der Waage“⁵⁰ auftaucht, hier allerdings auf einem Papierstreifen. Das Lexem ‚Zünglein‘ weist nun exakt diejenige Typographie auf, wie sie auch in „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ zu erkennen ist. Die Begrenzung des Zeichenmaterials betrifft damit also nicht nur die Sprechinstanzen und ihre Rede, sondern determiniert auch die Produktionsebene der Collage, kann doch nur auf ein begrenztes Arsenal an Papierstreifen zurückgegriffen werden. Sowohl die „diskursive Selbstbehauptung“⁵¹ der lyrischen Sprechinstanz als auch literarisches Schreiben (oder hier: Collagieren) müssen also im Raum eines vorgängigen, bereits vorhandenen und verwendeten Zeicheninventars verbleiben und können es nicht von den Semantisierungen anderer Kommunikationszusammenhänge und Verwendungsweisen entkoppeln, schließlich ist Sprache immer schon ein „gebrauchte[s], [...] gesellschaftliche[s] Material“⁵².

3. Schlussbemerkungen

Inger Christensens Langgedicht „alphabet“ ist einer spezifischen Tendenz der Naturlyrik zuzuordnen, die ökologische Krisenthemen fokussiert, und auch die Veröffentlichung der deutschen Übersetzung im Jahr 1989, die eine verstärkt einsetzende Rezeption Christensens im deutschsprachigen Raum initiiert, fällt in diejenige Phase, in der die Naturlyrik als Ökolyrik neue Aufmerksamkeit bekommt. Für die Rezeption des Textes im Kontext des Collagenwerks Herta Müllers erweist sich allerdings die selbstreferentielle und sprachreflexive Dimension von „alphabet“ als besonders anschlussfähig. So verhandelt der Text immer wieder und mit unterschiedlichen Nuancen das Verhältnis von außersprachlicher Referenz und symbolischen Sprachzeichen. Dabei stellt er dem naiven Ideal einer unmittelbaren (kommunikativen) Verbindung zwischen Natur und Subjekt den systematischen, modellhaften und sprachlich-abstrahierenden Zugriff auf Welt gegenüber und plädiert für die letzte Option, ist doch sie diejenige Variante von Weltwahrnehmung, die einer sukzessive zunehmenden Komplexität von Welt gerecht werden kann. Während Christensens „alphabet“ also durchaus das Potential der Sprache hervorhebt, verfolgt Herta Müllers Collage „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ eine sprachkritische Tendenz, bei der sich das Wortmaterial von einer bloßen Bezeichnungsfunktion entkoppelt. Dass sich das Sprachmaterial, die symbolischen Zeichen und damit auch die Aussagen über Welt von ihrer außersprachlichen Referenz entfernen und zugleich als unhintergebar erweisen, lässt sich sowohl hinsichtlich der spezifischen Redesituation als auch anhand der Kunstpraxis der Collage beobachten. Dem nach einem spezifischen Merkmals-

⁵⁰ Müller (2005: o. S. [94]).

⁵¹ Rossi (2016: 238).

⁵² Patrut (2016: 225), Kursivierung getilgt: J. T.

bündel fahndenden lyrischen Ich steht hier ein kollektives Wissen gegenüber, das auch aufgrund der sprachlichen Vermitteltheit seine eigentliche Bedeutung verschleiert. Genauso, wie das sprachliche Material in semantischer Hinsicht als undurchschaubar ausgewiesen wird, hebt auch der Status des Textes als Collage die Materialität von Sprache hervor und unterläuft damit das geltende Transparenzpostulat. Zugleich markiert die Collage, sofern man sie im Kontext der übrigen ‚Postkartenbücher‘ Müllers betrachtet, dass nicht nur der lyrischen Sprechinstanz, sondern dem lyrischen Schreiben insgesamt nur bereits verwendetes Sprachmaterial zur Verfügung steht, das aber nicht mehr ausschließlich auf Welt, sondern in erster Linie auf Diskurse und damit auf Formen der Rede über Welt verweisen kann.

Literatur

- Assmann, Aleida (1995): Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a. M. 237-251.
- Bühler, Benjamin (2016): Ecocriticism. Eine Einführung. Stuttgart.
- Christensen, Inger (²1990): alfabet/alphabet. digte/gedichte. Übersetzt und herausgegeben von Hanns Grössel. Münster.
- Depenbrock, Heike (1991): „Alle Verdinglichung ist ein Vergessen“. Inger Christensens „alfabet“. In: skandinavistik. Band 21. 1-29.
- Dunker, Axel (2017): 9 Collagen [Art.]. In: Herta Müller-Handbuch. Herausgegeben von Norbert Otto Eke. Stuttgart. 71-78.
- Eke, Norbert Otto (2002): Die Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Herta Müller. München. 64-79 (= Text + Kritik. Heft 155, erste Ausgabe).
- Eke, Norbert Otto (2017): 18 Oskar Pastior [Art.]: In: Herta Müller-Handbuch. Herausgegeben von dems. Stuttgart. 145-151.
- Fechner-Smarsly, Thomas (1997): Das Spiel Regeln. Poetik als Verfahrenstechnik bei Inger Christensen und Jan Kjærstad. In: Uecker, Heiko (Hg.): Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte. Frankfurt a. M. 277-291 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik. Band 39).
- Grage, Joachim (2011): Die Abwehr des Zufalls. Inger Christensen und die sprachbildende Kraft der Mathematik. In: Albrecht, Andrea / von Essen, Gesa / Frick, Werner (Hg.): Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur. Berlin / Boston. 511-528.
- Hedayati-Aliabadi, Minu (2012): „Der Fremde Blick“ – „ein fremdes Auge“. Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen. In: textpraxis. Band 5. (2012) Heft 2. 1-21 (www.textpraxis.net; 04.08.2023).
- Köhnen, Ralph (2016): Die Zeichen des Traumas. Texte und Bildcollagen Herta Müllers in rhizomaler und virologischer Lektüre. In: Deeg, Jens Christian / Wernli, Martina (Hg.):

- Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur. Würzburg. 131-150 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie. Band 42).
- Kopisch, Wendy A. (2012): Naturlyrik im Zeichen der ökologischen Krise. Begrifflichkeiten – Rezeption – Kontexte. Kassel. 73-95.
- Linke, Dörte (2021): Reflexionen und Verwebungen. Wechselwirkungen von ‚Natur‘ und ‚Mensch‘ in der deutschen und dänischen Gegenwartsliteratur. Berlin (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik. Band 30).
- Marven, Lyn (2005): ‚In allem ist ein Reiß‘. Trauma, Fragmentation and the Body in Herta Müller’s Prose and Collages. In: *Modern Language Review*. Band 100. (2005) Heft 2. 396-411.
- Müller, Herta (2005): [Warst du schon mal so nervös...]. In: dies.: Die blassen Herren mit den Mokkatassen. München. o. S. [94].
- Müller, Herta (2010): Das ahnungslose Fleisch der Aprikose. In: *Schreibheft*. Band 74. 17.
- Müller (⁴2016): Atemschaukel. Frankfurt a. M.
- Müller, Herta (³2019): [Das ahnungslose Fleisch der Aprikose]. In: Dies.: Vater telefoniert mit den Fliegen. Frankfurt a. M. 182.
- Müller, Herta (²2020): Echo im Kopf. In: Dies.: Im Heimweh ist ein blauer Saal. München. o. S. [1-5].
- Müller, Julia (2013): Sprachtakt. Herta Müllers literarischer Darstellungsstil. Köln.
- Nöth, Winfried (²2000, vollständig neu bearbeitet und erweitert): *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart / Weimar.
- Ort, Claus-Michael (2005): Die Kontingenz der Oper. Zur Funktion musikdramatischer Selbstreferenz. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Jg. 27. (2005) Heft 1-2. 87-113.
- Pastior, Oskar (2010): Inger Christensens Register. Kopenhagener Lesung. In: *Schreibheft*. Nr. 74. 19-20.
- Patrut, Iulia-Karin (2016): Eigenlogische und historische Zeit in den transmedialen Collagen Herta Müllers. Memoria nach 1989. In: Göttsche, Dirk (Hg.): *Critical Time in Modern German Literature and Culture*. Bern et al. 209-231 (= *Studies in Modern German and Austrian Literature*. Band 3).
- Patrut, Iulia-Karin (2017): 19 Paul Celan [Art.]. In: *Herta Müller-Handbuch*. Herausgegeben von Norbert Otto Eke. Stuttgart. 152-156.
- Poier-Bernhard, Astrid (2012): *Texte nach Bauplan*. Studien zur zeitgenössischen jüdisch-methodischen Literatur in Frankreich und Italien. Heidelberg.
- Rossi, Christina (2016): Vom Trauma zum Tabu. Schweigen und Subversion in den Collagen Herta Müllers. In: Deeg, Jens Christian / Wernli, Martina (Hg.): *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*. Würzburg. 237-260 (= *Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie*. Band 42).
- Rossi, Christina (2019): *Sinn und Struktur. Zugänge zu den Collagen Herta Müllers*. Würzburg.
- Rühling, Lutz (2020): Christensen, Inger: alfabet. digte. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart. (doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_9289-1; 04.08.2023).
- Schmitz-Emans, Monika (2014): Oulipo, das kombinatorische Buch und die Künstlerbuchbewegung. In: Kuhn, Heike / Nickel, Beatrice (Hg.): *Erschwerte Lektüren. Der literarische Text im 20. Jahrhundert als Herausforderung für den Leser*. Frankfurt a. M. 77-94.

- Schou, Søren (1985): Naturen tur/retur [Art.]. In: Dansk litteraturhistorie. Band 8: Velfærdssat og kulturkritik 1945-80. Herausgegeben von Michael Brunn et al. Kopenhagen. 644-651.
- Schreibheft, Nr. 74 (2010). Herausgegeben von Norbert Wehr.
- Schulze, Holger (2000): Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert. München.
- Thielsen, Jill (2021): Kosmologie und Kontingenz. Bemerkungen zu Franz Josef Czernins *Ein kleines kosmologisches Gedicht, auch mit vielen Tieren, Pflanzen und Menschen*. In: Buck, Nikolas / Friedrich, Hans-Edwin (Hg.): Franz Josef Czernin. Interpretationen. Paderborn. 241-267.
- Tzara, Tristan (2015): Um ein dadaistisches Gedicht zu machen. In: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Herausgegeben von Karl Riha / Jürgen Schäfer. Stuttgart. 266-267.
- Voigts-Virchow, Eckart (⁴2008, aktualisiert und erweitert): Montage / Collage [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Herausgegeben von Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar. 514-515.
- Weidenhiller, Ute (2014): Auf der „schmale[n] Kante“ zwischen Wort und Bild. Mediale Grenzüberschreitungen bei Herta Müller. In: Merchiers, Dorle / Lajarrige, Jacques / Höhne, Steffen (Hg.): Kann Literatur Zeuge sein? / La littérature peut-elle témoigner? Poetologische und politische Aspekte in Herta Müllers Werk / Aspects poétologiques et politiques dans l'œuvre de Herta Müller. Bern et al. 277-291 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Band 112).
- Zemanek, Evi / Rauscher, Anna (2018): Das ökologische Potenzial der Naturlyrik. Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen. In: Zemanek, Evi (Hg.): Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Göttingen. 91-118 (= Umwelt und Gesellschaft. Band 16).